



**И.ГЕНС
БРОСИВШИЕ
ВЫЗОВ**



**ВНИИ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР**

И.ГЕНС БРОСИВШИЕ ВЫЗОВ

ЯПОНСКИЕ КИНОРЕЖИССЕРЫ
60-70 ГОДОВ

МОСКВА «ИСКУССТВО» 1988

ББК 85.373(3)

Г 34

Рецензенты:

кандидат филологических наук *Л. Д. Гришелева*

кандидат филологических наук *И. Л. Иоффе*

кандидат филологических наук *Е. В. Маевский*

кандидат искусствоведения *В. П. Демин*

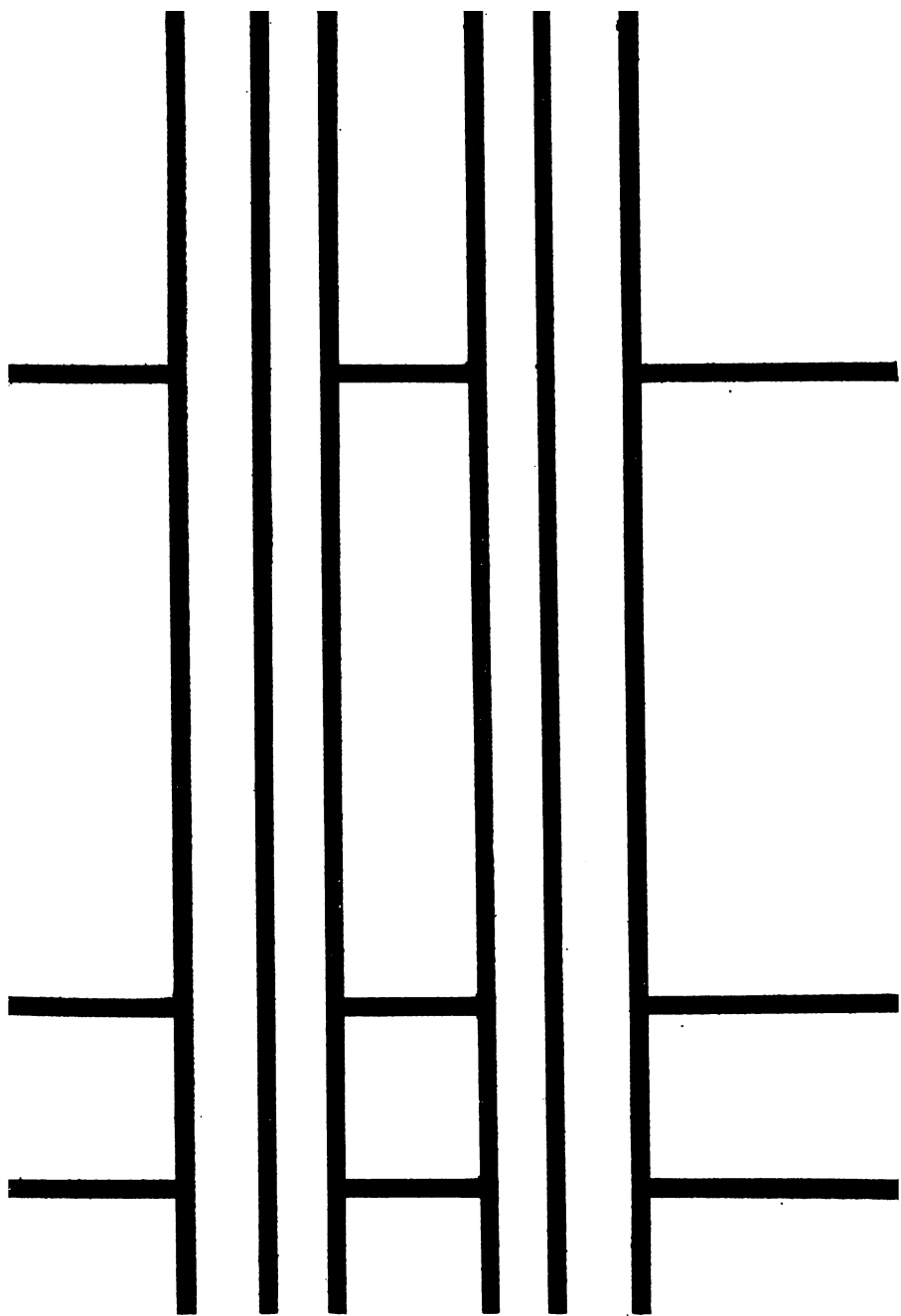
Автор выражает глубокую признательность г-же Касико Кавакита, главе Культурного кинофонда им. Кавакиты и г-ну Акире Сими-дзу, его генеральному секретарю, а также сотрудникам Киноцентра Государственного музея современного искусства в Токио за неоценимую помощь и предоставление иллюстративного материала.

Г $\frac{4910020000-066}{025(01)-88}$ 146-86

© Издательство «Искусство», 1988 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА 1. ПРОТЕСТУЮЩЕЕ «ПОСЛЕВОЕННОЕ»	6
ГЛАВА 2. «НОВАЯ ВОЛНА «ОФУНА» И ЕЕ ЛИДЕР	26
ГЛАВА 3. В ЛАБИРИНТЕ ФОРМАЛЬНОГО ПОИСКА	60
ГЛАВА 4. ФОРМУЛА БЫТИЯ: КРАСОТА — ЖЕСТОКОСТЬ	78
ГЛАВА 5. ЖЕНЩИНЫ-НАСЕКОМЫЕ	100
ГЛАВА 6. ПРИКОСНОВЕНИЕ К ДЕТСТВУ	122
ГЛАВА 7. «РЕАЛЬНОСТЬ» ФАНТАСМАГОРИИ	138
ГЛАВА 8. ОТ ПОЛИТИКИ К МЕЛОДРАМЕ	158
ГЛАВА 9. ПРАВДА ЖИЗНИ И КИНОБЕЛЛЕТРИСТИКА	178
ГЛАВА 10. И СНОВА «НЕЗАВИСИМЫЕ»	194
ГЛАВА 11. НА КРУГИ СВОЯ	206
ГЛАВА 12. НЕ ПОДВОДЯ ЧЕРТЫ	226
В. ЦВЕТОВ. А ЧТО БЫЛО ДАЛЬШЕ?	236
ФИЛЬМОГРАФИЯ	248



ГЛАВА 1 ПРОТЕСТУЮЩЕЕ
«ПОСЛЕВОЕННОЕ»

На рубеже 60-х годов в японскую художественную культуру вступило новое поколение. Появление свежих творческих сил явилось своеобразным художественным выражением широкого социального движения молодежи, яростно протестующей против сложившихся норм жизни, «истеблишмента» и войны.

Разных по своим целям и задачам в искусстве, по своим творческим пристрастиям, этих молодых художников объединяло острое ощущение необходимости социального и духовного обновления общества, решительное неприятие традиционного мышления в искусстве и литературе.

На духовный облик этих молодых людей свою печать наложило время. Японский социолог Кэнъити Томинага в своем исследовании о месте и роли молодежи в послевоенной Японии выделил среди своих современников следующие возрастные категории, объединенные единым мироощущением: довоенное поколение, жившее еще в атмосфере Тайсё*; военное поколение, сформировавшееся в милитаристском духе в годы войны; послевоенное поколение — те, кто родились на пороге 30-х годов и были школьниками в годы войны, и, наконец, поколение, не знавшее войны¹.

На страницах этой книги мы воспользуемся термином «послевоенное поколение» — именно из его рядов вышли молодые кинорежиссеры, о которых пойдет речь.

Слово «война» не случайно является доминантой в определениях Томинаги. Вторая мировая война, в которую правящие круги Японии ввергли свой народ, не только привела к огромным разрушениям, страданиям и жертвам. Сокрушительное поражение — первое во всей насыщенной войнами истории Японии — привело к глубочайшим потрясениям и переменам во взглядах на жизнь и само духовное существование японцев.

Ниспровергнутыми оказались насаждаемые в народе милитаристскими кругами представления о войне как о высшем проявлении моральной и жизненной силы нации, о священной, особой миссии японского народа в Азии. Утрата этих идей привела к длительному кризису, в который вступило общественное сознание после 1945

* Эра Тайсё — 1912—1926 гг. — правление императора Йосихито.

года. Еще спустя пятнадцать лет социолог Дж. Пакард заметил: «Война и поражение до сих пор оставались в умах взрослого населения центральным событием их жизни, порождая чувство вины, неполноценности и ненадежности»².

Особенно болезненно реагировали на поражение те, кого Томинага определил как «послевоенное поколение» и о которых писал: «...их объединяла необходимость совершить полный поворот в системе ценностей в наиболее восприимчивом и чувствительном к переменам возрасте, ибо они формировались как личности в годы, выпавшие на середину войны и на послевоенное время»³.

Подростки, воспитанные в атмосфере шовинистического угара, восприняли поражение как чудовищную катастрофу. С детских лет усвоившие мысль о непобедимости Японии, они увидели свою родину поверженной. У молодежи возникло убеждение, что старшее поколение их предало. Зыбкость и изменчивость послевоенной жизни страны с ее неустроенностью и голодом, с пестротой ее духовной и идеологической жизни обостряли это ощущение обманутости, которое вылилось в острое разочарование действительностью.

«Нам, японцам,— говорил в одном из интервью режиссер Нагиса Осима,— поражение нашей страны дало урок, отличный от опыта других народов. До войны нам внушали, что Япония — лучшая страна в мире. После войны нам пришлось как бы заново родиться и полностью изменить образ мышления. Наше поколение оказалось лицом к лицу с поражением в тот момент, когда мы становились мужчинами. И если можно говорить о чем-то общем между нами, то это жизненный опыт, приобретенный в то время»⁴. «Основой размышлений и взглядов моего поколения является факт, что нас всегда обманывали власти»,— считает автор антивоенных фильмов Курэеси Курахара⁵.

Горькими раздумьями по этому поводу поделился и Хироси Тэсигахара: «Поражение привело к тому, что я потерял всякую надежду на будущее. Нашему поколению присущи отчаяние и ненависть к обществу»⁶.

Обстановка в стране в первое послевоенное десятилетие давала дополнительную пищу такому резко негативному отношению к действительности. Уже в конце 40-х годов реакционные круги Японии, опираясь на

военную силу американских оккупационных властей, встали на путь ограничения демократических свобод, объявленных ранее японскому народу в соответствии с Потсдамской декларацией. Начался так называемый «обратный курс», направленный на сокращение размаха и темпов демократизации японского общества. После заключения в 1951 году сепаратного мирного договора в Сан-Франциско, положившего конец оккупации, американцы и не думали выпустить Японию из сферы своего влияния и навязали ей «Договор о взаимном обеспечении безопасности», то есть японо-американский военно-политический союз. Результаты этих политических шагов сказались сразу же на внутренней обстановке в стране. Одно из первых тому свидетельств — разгон полицией первомайской демонстрации 1952 года. Дубинки, слезоточивый газ и человеческие жертвы, связанные с этим событием, показали истинное лицо буржуазной демократии.

И еще один фактор сильно повлиял на состояние умов в народе, и в первую очередь молодежи. Это резкие перемены в японской экономике 50-х годов. В связи с развязанной американцами в 1950 году войной в Корее на японскую промышленность посыпались американские «спецаказы», оказавшиеся важным стимулом ускоренного роста производства. Это был первый толчок к быстрому экономическому развитию, поставивший Японию на путь утверждения себя на мировой арене как равноправного партнера ведущих капиталистических держав.

Эти первые, вызванные проамериканской политической шаги по вовлечению страны в новые военные авантюры привели к попытке ликвидации недавно обретенных демократических свобод и встретили единодушное противодействие народных масс. Именно в эти годы родилось широкое общественное движение за мир, принявшее в 1953—1954 годах общенациональный размах. Боевая антивоенная активность народа породила тот особый климат в стране, который помог многим молодым людям преодолеть пессимизм и разочарование, порожденные поражением.

Под воздействием этих полярных тенденций — угодной американскому курсу политикой правительства, с одной стороны, и тягой народных масс к миру и демократии, с другой — и складывалось в конечном счете ми-

ровозреление молодого поколения. И наступил момент, когда сама жизнь решила испытать на прочность его гражданственность и духовную зрелость. Связано это было с решением правительства Киси, принятым на пороге 60-х годов, продлить действие «договора безопасности» еще на десять лет, что закрепило бы на новый срок прямую зависимость Японии от американской политики.

Против продления договора вспыхнуло широчайшее народное движение. Оно объединило в совместных выступлениях разные социальные группы и политические партии. В антидоговорное движение втянулись люди, ранее далекие от общественной борьбы,— клерки офисов, буддийские монахи, христиане. Активно участвовала в борьбе интеллигенция. Крупные ученые, протестуя против политики Киси, подавали в отставку. В борьбе против «договора безопасности» принимали участие писатели, деятели театра и кино. В нее втягивались все новые и новые силы.

Молодежь находилась в первых рядах протестующих против продления договора. Это она в июне 1960 года преградила пресс-секретарю Белого дома Хэгерти путь от аэродрома к американскому посольству. Это она вступала в многочисленные стычки с полицией, в одной из которых была убита двадцатидвухлетняя студентка Токийского университета Митико Камба. По свидетельству молодых участников борьбы, они, «присоединяясь к демонстрациям, поддерживают и новые социальные идеалы послевоенной Японии. Быть в стороне считалось реакционным»⁷.

Энергичным участником этого общественного движения было студенчество и Всеяпонская федерация органов студенческого самоуправления (Дзэнгакурэн). В этой весьма неоднородной организации активную роль играли хотя и немногочисленные, но весьма решительные представители ультралевых, троцкистов, экстремистов самых разных мастей, легко выдвигавшие и экспрессивно подхватывающие псевдореволюционные лозунги. Представители Коммунистической партии Японии выступали против левачества Дзэнгакурэна. Но плачевный итог борьбы коренился, конечно, не в тактических ошибках участников движения.

Силы сторонников и противников продления договора были не равны. Позиция господствующих классов

ко времени всенародных выступлений была сильна: Япония становилась одной из крупнейших индустриальных стран капиталистического мира, была принята в Организацию Объединенных Наций. Именно в силу этого широкое антидоговорное движение, вспыхнувшее в стране, не смогло помешать продлению «договора безопасности». И в результате, несмотря на могучее движение протеста, на единство действий самых разных слоев общества, правящей либерально-демократической партии удалось ратифицировать договор еще на один срок.

Тысяча девятьсот шестидесятый год стал завершающим этапом высокого общественного подъема, кульминацией которого была борьба против продления «договора безопасности». Эти годы породили большие перемены в идейном, нравственном существовании молодежи. Она получила серьезный урок гражданственности. Однако безрезультатность всенародных выступлений затормозила дальнейший рост ее духовного возмужания.

Вновь стали возрождаться националистические и шовинистические идеи. С одной стороны, они родились как результат того нового положения, которое страна заняла в послевоенном мире. С другой стороны, яростный антиамериканизм, порожденный в первую очередь трагедией Хиросимы и Нагасаки, подкармливаемый годами оккупационного режима, получил теперь новый импульс вследствие американского военного присутствия в Японии. Правда, радикально настроенные молодые люди решительно отвергали обвинение в национализме, однако они не были до конца искренними: охвативший их сильный антиамериканизм носил явно националистический характер.

После испытанного молодежью морального поражения наступила пора размышлений о пережитом. Дух неприятия и протеста, выразившийся в предыдущий период в прямых гражданских действиях, в широком участии в общественной жизни, стал обретать иную сферу своей реализации в области духовной — в литературе и искусстве.

Конфликт, в который молодые вступили со старшим поколением, выразился в первую очередь в отрицании традиций. Они стремились идти вперед, собираясь начать с нуля. Прошлый опыт отрицался. Подобный максимализм, отказ от культурных достижений прошлого,

характерен не только для японского «послевоенного поколения». Он вообще свойствен молодым ниспровергателям прошлого, выходящим на культурную арену после крупных исторических потрясений. В свое время, вскоре после Великой Октябрьской социалистической революции, В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин предостерегал от скоропалительного отказа от искусства прошлого. «Почему нам надо отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него как от исходного пункта для дальнейшего развития только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться, только потому, что «это ново»?»⁸

Но в Японии на пороге 60-х годов на культурную арену пришло поколение, которое в большинстве своем именно резко отрицательно относилось к культурному опыту отцов. Протестующее «послевоенное» в страстном стремлении сказать новое слово в художественной культуре запальчиво отказывалось от выработанных искусством прошлого принципов творчества, не соответствующих, по их мнению, современному общественному сознанию.

Влияние марксизма, игравшего значительную роль в духовном становлении японской интеллигенции нашего столетия, дало литературе и искусству превосходные произведения, с оптимизмом нацеленные в будущее. Достаточно вспомнить вклад в японскую литературу пролетарских писателей Сунао Токунаги (1899—1958), Такидзи Кобаяси (1903—1933), Юрико Миямото (1899—1951), фильмы деятелей «независимого» кинопроизводства начала 50-х годов. Однако марксистский подход к художественному анализу человека и действительности был присущ в основном творческим деятелям среднего и старшего поколения, тем, кто формировался в 20-е годы, когда под непосредственным влиянием Великой Октябрьской социалистической революции и молодого социалистического искусства творческая интеллигенция приняла участие в широком движении за создание пролетарской культуры. И хотя активное участие молодежи в общественной борьбе конца 50-х годов вновь пробудило в ней острый интерес к марксизму, когда молодые люди приходили к нему на личном жизненном опыте, через массовые выступления, охватившее после ратификации договора

чувство отчаяния толкнуло их в сторону экзистенциализма. Разочарование в буржуазных моральных ценностях наряду с повсеместным отступлением от недавно провозглашенных демократических свобод сделало эту философскую школу притягательной для молодого поколения. Особенно привлекали сочинения широко издававшегося в Японии Ж.-П. Сартра. Связь Сартра с французским Сопротивлением, антифашистский пафос его творчества способствовали широкому восприятию его взглядов.

Влияние экзистенциализма зримо прослеживается в сочинениях Кобо Абэ (род. в 1924 г.), одного из самых ярких и талантливых писателей «послевоенного поколения», чье творчество дало богатый материал для новой кинодраматургии. Именно литература оказалась первым выразителем новых веяний. Во многом благодаря ей произошли те перемены, которые в дальнейшем, в 60-х годах, обозначились в японском театре и кино.

Оружием этой молодой литературы были боль за судьбы людей, стремление вскрыть и объяснить внутренние причины чувств и поступков обманутой молодежи, активно вникать в суть происходящего в окружающем ее мире. «У дорожного столба в конце пути» (1948) назвал Кобо Абэ свою первую повесть, в которой поражение явилось точкой отсчета существованию его молодых героев. Обманутому поколению, верившему в справедливость минувшей войны, был посвящен роман другого видного молодого писателя, Кэндзабуро Оэ (род. в 1935 г.), «Опоздавшая молодежь» (1962). С первых же шагов молодая литература начала выражать свою ненависть к войне. Именно этим чувством был пронизан «Реквием» (1972) писательницы Сидзуко Го (род. в 1929 г.). Все эти первые произведения молодых писателей носили личный, исповедальный характер, это был рассказ о непосредственно пережитом, о собственном поколении. Личностную направленность новой литературы в одном из интервью объяснил Кэндзабуро Оэ: «В начале своей писательской жизни я просто не знал ничего другого. Молодежь, ее мысли и надежды, ее трудности проходили у меня перед глазами — я был сам представителем этой молодежи, и обращение к ней было вполне естественно и закономерно. Но и сейчас я не уйду от этой темы прежде всего потому, что молодежь — наиболее динамичная, наиболее остро реагирующая на события часть общества. Взяв ее в

качестве объекта художественного исследования, можно глубже и полнее обнаружить характер общества в целом, его беды и болезни»⁹.

С годами творчество молодых стало меняться. Так, Кубо Абэ довольно быстро отошел от автобиографических мотивов своих ранних произведений и пришел к форме философской притчи, исследующей и обобщающей широкие приметы действительности. Его больше всего стали занимать проблемы «человек и общество», обезличивание в бесконечно стандартизованном материальном и духовном мире, поиск человеком самого себя. В центре его творений — концентрированная, граничащая с фантастикой ситуация. Враждебность буржуазного общества личности и как результат настроение пронзительного одиночества — тема большинства его произведений. И этим он близок к экзистенциализму. Но в сочинениях Абэ сильна вера в созидательную силу личности. Его герои ищут выхода, ищут пути реального разрешения противоречий между собой и своим окружением. Какой бы безнадежной ни казалась жизнь с ее извечной жестокой борьбой, человек у него не складывает руки. И в этом заключается расхождение, обозначившееся у Абэ в его поначалу пристрастном отношении к экзистенциализму. Подобные колебания — от отчаяния и неверия к оптимизму и надежде — можно наблюдать и в творчестве других писателей.

Самоосознание себя в окружающем современном мире стало главной темой творчества Кэндзабуро Оэ. Мысль о том, что человек не имеет права уклоняться от ответственности за то, что вокруг него происходит, что он должен совершить, выбор зримо выступает в его сложных по форме философских романах «Личный опыт» (1964) и «Футбол 1860 года» (1967).

Еще более отчетливо сознанием ответственности человека за все происходящее пронизано творчество Такэси Кайко (род. в 1930 г.). В его сочинениях затронуты проблемы социального зла, поднят голос против несправедливости современной буржуазной действительности, звучит тема тотальной гибели мира, причина которой — война.

Если перечисленные писатели «послевоенного поколения», несмотря на безнадежность описываемой ими жизни, не теряли надежды на лучшее будущее для своих соотечественников, то те же настроения, толкнувшие по-

началу часть молодой творческой интеллигенции в объятия экзистенциализма, породили в литературе и более крайние анархические формы протеста, всеобщее отрицание нравственности.

Так, герои произведений Синтаро Исихары (род. в 1932 г.), разочарованные в общепринятых нормах жизни, приходят к полному отрицанию морали в целом, к отказу от всех норм нравственности. Громя в своих произведениях расчетливость, лицемерие и фальшь, царящую в окружающем его мире, Исихара противопоставил отвергаемой им морали только предельный эгоизм и полную аморальность. Молодой Исихара, спонтанно выразив свою потерянность в современном мире, не сумел принять гуманистическую жизненную концепцию и выродился в литератора самого правого толка, превратился в националиста и милитариста.

Близок к нему и Юкио Мисима (род. в 1935 г.), чье творчество — апология извращенной эротики и насилия. Мисима призывал в своих сочинениях к укреплению самурайского духа, возврату к «мужской традиции» в японской культуре. Его произведения пронизывает безудержное восхваление темных инстинктов, предельный натурализм и подлинный культ разрушения. Писатель вскоре перешел от слов к делу: попытался организовать мятеж во имя реставрации довоенного императорского режима. И завершил свою жизнь, совершив под пристальным взором наведенных на него телевизионных камер традиционное харакири.

И Исихара и Мисима стали проповедниками воинствующего шовинизма. Их творчество строилось на эротике и насилии, которые понемногу превратились в два столпа, явившихся в значительной степени основой здания «новой литературы и кино» Японии. Эти тенденции укоренились в духовной сфере «послевоенного поколения» отчасти и под воздействием идей «левого фрейдизма», широко распространившегося в ту пору среди молодой интеллигенции.

Но не только литература испытала на себе влияние этих веяний. Перемены, связанные со вступлением в художественную культуру нового поколения, стали обозначаться и в японском театре. Молодежь конца 50-х годов, открыто выступающая против политического конформизма, разгоряченная и взбудораженная совместными дейст-

виями, нуждалась в своем театре, и театр откликнулся на эту потребность.

Правда, первые перемены в театре наметились еще в середине 50-х годов, когда от крупных коллективов *сингэки* * стали отделяться группы режиссеров и актеров, создавая свои небольшие труппы. Их возникновение было реакцией на театр, застывший, по мнению молодежи, в своей консервативной форме.

Значительную роль в становлении нового сыграл эпический театр Брехта, интерес к которому возник в те же годы. Под прямым воздействием Брехта написал свою радиопьесу «Героические приключения десяти храбрых воинов из Санада» (1960) драматург Ёсиюки Фукуда (род. в 1931 г.). Это произведение, по мнению японской критики, совершило поворот в истории японской политической драмы и заявило о приходе в театр нового поколения¹⁰.

К середине 60-х годов театр обратился и к новейшей европейской драматургии. На театральной афише появились имена Беккета, Йонеско, Пинтера, Олби.

Наиболее радикальные перемены обозначились на японской сцене позднее, в годы подъема студенческого движения конца 60-х годов, когда стали организовываться мини-театры. Разные по жанровой принадлежности, по эстетической платформе, они в большинстве своем отличались гуманистической направленностью и ставили перед собой цель обновить традиционные театральные формы.

Киноискусство, развитие которого всегда было тесно связано и с литературой и с театром, не могло, естественно, остаться в стороне от наметившихся перемен. Это и произошло. С тем же ощущением трагического конфликта с окружающей действительностью, с увлеченностью новыми проблемами, связанными с жизнью молодого поколения, с жадным поиском новых средств и способов выразительности, с желанием увидеть лучший мир «послевоенное поколение» вступило в киноискусство.

Что же представляло собой к началу 60-х годов киноискусство Японии? От какой высшей точки могли оттолкнуться новые творческие силы, для того чтобы про-

* *Сингэки* (новая драма) — новый японский театр, возникший в XX веке под влиянием европейской драмы.

должать дальше развитие этой самой массовой и влиятельной музыки XX века?

Пятидесятые годы были эпохой бурного расцвета японского кино. Вершиной искусства этих лет было творчество трех великих режиссеров — Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу и Акиры Куросавы. В их лентах сконцентрировались наиболее яркие черты киноискусства этой островной страны, впервые поразившего и очаровавшего мир в 50-х годах.

Кэндзи Мидзогути (1898—1956) и Ясудзиро Одзу (1903—1963) вошли в историю киноискусства как создатели национального стиля японского фильма. В кинотворчестве Мидзогути главным и основополагающим всегда оставалось изображение. Принцип «одна сцена — один план», сформулированный им в самом начале своего пути, требовал тончайших приемов построения композиции кинокадра, абсолютной точности детали, разработанности и выверенности внутрикадрового движения и движения самой камеры. Органическое сочетание фантазии и действительности, прреальности и жизненности связывало творчество этого режиссера с традиционной японской эстетикой. «Искусство находится на тонкой грани между правдой («тем, что есть») и вымыслом («тем, чего нет»). Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани и рождается наслаждение искусством», — считал великий драматург средневековья Мондзаэмон Тикамацу, размышляя о театральном искусстве¹¹. Эту тонкую грань и искал в своих фильмах Кэндзи Мидзогути.

За Ясудзиро Одзу закрепилась слава «самого японского кинорежиссера». Жизненная философия Одзу глубоко традиционна, она опиралась на моральные и этические нормы буддизма, на конфуцианские истины и выражалась средствами, выработанными национальной художественной системой. Крупнейший знаток японского традиционного театра Масакацу Гундзи писал: «Дело в том, что прямое, непосредственное определение чуждо японскому пониманию красоты. В японской красоте особенно ценится настроение»¹². Эту мысль развивает Т. Григорьева: «Не принято называть вещи своими именами — нужно уметь выразить красоту намеком... создать атмосферу недосказанности. Часто пишут об особом значении

паузы в японском искусстве, паузы не как допустимого приема, а как непреложного правила...»¹³. Намек, недосказанность, пауза, краугольные камни художественной системы японцев, — характерные приемы режиссерской манеры Одзу.

Режиссер вернулся в своих фильмах к настоящему линейному времени, к эпизодам, построенным на смене общего, среднего и крупного планов и через средний вновь к общему, к неподвижной камере и к простейшему монтажу с резко обрывающимися эпизодами. Это был возврат к, казалось бы, самым примитивным приемам раннего кинематографа.

Знаменитый низкий ракурс в картинах Одзу составляет главное своеобразие его стиля. Он придавал изображению плоскостность, характерную для традиционного изобразительного искусства. Одзу использовал этот прием, чтобы, выдвинув человека на переднюю нижнюю кромку кадра, иметь возможность как можно внимательнее его разглядеть, проникнуть в мир его мыслей и чувств. С одной и той же точки фиксирует камера жизнь, протекающую перед ней. Крупные планы у него — исключение. Время и пространство существуют в редкостном единстве. Ритм замедленный. Время течет в фильмах Одзу по своим законам. И зрители забывают о том времени, которое отсчитывают их часы. Оно перестает для них существовать. Возникший на экране мир тишины, бездействия раскрывается как своеобразный феномен, способствующий более полному узнаванию мельчайших нюансов чувств и мыслей его предельно жизненных достоверных героев.

В отличие от упомянутых режиссеров творчество Акиры Куросавы (род. в 1910 г.), также корнями уходившее в национальную почву, было новаторским. Достаточно вспомнить фильм «Расёмон» (1950) с его богатством новых драматургических и изобразительных приемов, обновивших язык традиционного японского фильма. «Я вырос на серьезной и глубокой базе японской культуры (искусство, литература, театр, в первую очередь театр Но). И на этой японской базе я подвергся западному влиянию. Это позволило мне его судить, отделять то, что мне казалось лучшим, то, что мне подходило, не забывая никогда о японской традиции», — заявил в одном из своих редких интервью Куросава¹⁴.

Фильмы режиссера подтверждают эти слова. Своим темпераментом, бурной динамикой, использованием языка современного киноискусства произведения Куросавы 50-х годов резко контрастировали с привычным замедленным темпом японского фильма. Если линейность драматургических построений, исследование человека в тесной связи с природой, созерцательность и недосказанность были характерными чертами традиционного кино, то у Куросавы — яркая исключительность характеров, неистовые страсти, острые столкновения и конфликты.

Но, конечно же, не только творчество этих выдающихся режиссеров характеризовало состояние киноискусства страны. Ярким явлением кинематографии 50-х годов было и движение «независимых». Оно родилось в самом начале этого десятилетия, когда вследствие трудовых конфликтов на крупной студии «Тохо» был уволен ряд видных деятелей прогрессивного кино. Они создали свои небольшие компании по производству фильмов, организовали независимую прокатную сеть и стали выпускать ленты, сыгравшие значительную роль в становлении послевоенного демократического киноискусства страны. В движении «независимых» участвовали выдающиеся мастера японского кино — Сацуо Ямамото, Тадаси Имаи, Канэто Синдо. Они строили свои произведения на новом жизненном материале, затрагивали новые проблемы, искали новые приемы выразительности. Лучшие произведения «независимых», такие, как «А все-таки мы живем» («Доккой икитэру», 1951, реж. Тадаси Имаи), «Улица без солнца» («Тайё-но най мати», 1954, реж. Сацуо Ямамото), «Краболов» («Каникосэн», 1953, реж. Со Ямамура), «Женщина идет по земле» («Онна хитори дайти-о ику», 1953, реж. Фумио Камэи), и многие другие наряду с фильмами Мидзогути, Одзу, Куросавы обогатили палитру киноискусства 50-х годов, способствовали международному признанию японского кино. Присуждение «Золотого льва св. Марка» «Расёмону» в 1951 году и беспрецедентные победы картин Мидзогути на том же Венецианском фестивале*, главная премия на Московском международном кинофестивале «Голому острову» Канэто Синдо в 1961 году со-

* «Серебряным львом св. Марка» награждены: «Женщина Сайкаку» в 1952 году, «Луна в тумане» в 1953 году, «Управляющий Сансё» в 1954 году.

действовали дальнейшему росту престижа японских фильмов во всем мире.

Но наряду с этими отдельными выдающимися произведениями киноискусства на экраны Японии ежегодно выпускалось более пятисот полнометражных художественных фильмов. Производство этой продукции сосредоточилось в руках так называемой «Большой шестерки»: «Никкацу», «Сётику», «Дайэй», «Тохо», «Тоэй» и «Синтохо»*. В каждой из них складывался свой, присущий лишь ей репертуар, каждая эксплуатировала свой жанр фильмов.

«Тохо», например, выпускала в основном комедии положений и музыкальные ленты. Здесь ставились бесконечные серии фильмов о служащих, лишь поверхностно затрагивающие проблемы реальной жизни. Успех музыкальных картин с популярной эстрадной актрисой Хибари Мисора привел к массовому тиражированию подобных лент. Вся эта продукция сверкала оптимизмом, бодростью и являлась превосходной иллюстрацией мифа о государстве «всеобщего благоденствия», настойчиво внушаемого народным массам.

Старейшая из кинокомпаний страны, «Никкацу», основанная еще в 1912 году, вновь приступила в 1954 году, после почти двадцатилетнего перерыва, к производству фильмов. Она стала цитаделью жизнерадостного, лишенного даже намёка на социальную проблематику, легкого и конформистского «молодежного фильма». Одновременно на «Никкацу» под прямым влиянием американского триллера начался массовый выпуск *гангу-моно* — гангстерских лент, в которых шла непрерывная эскалация эстетики насилия.

И на студиях «Тоэй» производились фильмы «мужского» жанра. Подавляющее место среди них занимали популярные в народе *кэнгэки* — фехтовальные фильмы, отнесенные в средневековье и отражающие быт и мораль самурайского сословия. В этих романтически-условных лентах было много легкости, движения, стремительной динамики. Кульминацией *кэнгэки* становился яростный

* В 1961 году компания «Синтохо» объявила о банкротстве и оставшиеся крупные фирмы сложились в «Большую пятерку», которая в свою очередь после разорения «Дайэй» в 1971 году сузилась до «Большой четверки».

и темпераментный поединок на мечах, к которому, в сущности, и сводилось все действие. Наиболее типичный герой этого жанра — скиталец, человек с обостренным чувством справедливости. Сталкиваясь с насилием и злом, он решал конфликт при помощи меча и в финале уходил на встречу новым приключениям.

В отличие от «Никкацу» и «Тоэй» в компании «Сётику» господствовали так называемые *дзёсэй-эйга* — «женские фильмы». Здесь царили принципы, установленные еще в 20-е годы президентом фирмы Сиро Кидо. Кидо считал необходимым избегать в продукции студии всего, по его мнению, неприглядного и низменного, ратуя за создание «здоровых и светлых кинокомедий». В фильмах, выпускаемых «Сётику», можно было лишь слегка касаться сложностей бытия и вовсе не допускались малейшие сомнения в разумной организации общества. Постепенно на главной студии компании «Сётику», «Офуна», сложился жанр семейного фильма, прозванного *сёмингэки*, что означает «пьеса о простом народе». Это был пример в меру правдивого бытописательства жизни рядовых людей, лишенного острых ситуаций и целиком соответствующего требованиям, выдвигаемым Сиро Кидо перед сотрудниками «Офуна».

На традиционное мировосприятие опирались также выпускаемые на этой студии *хаха-моно* — ленты о жертвенности матери и *цума-моно* — фильмы о женах, занятых поиском собственной индивидуальности.

Чтобы завершить характеристику массовой продукции, создаваемой на студиях «Большой шестерки», следует еще упомянуть ленты о доисторических чудовищах, вызванных к жизни раскрепощенной ядерной энергией, населяющих «фильмы о монстрах» производства «Синтохо».

Таков был скрытый от зарубежного зрителя фундамент того огромного сооружения под названием кинематограф, что питало духовной пищей широкую киноаудиторию. И, как мы сумели убедиться, проблемы, тревожившие молодежь, отражения в этой продукции не находили.

В то же время благодаря буму производства, охватившему мощную киноиндустрию, сложились реальные условия, способствующие приходу в кинематограф большого отряда творческой молодежи.

В итоге на пороге 60-х годов, подобно долго сдерживаемому потоку, в кинематограф хлынули представите-

ли «послевоенного поколения», намереваясь рассказать средствами киноискусства духовную биографию своих современников.

Правда, некоторые приметы новых веяний обозначились в кинематографе еще в середине 50-х годов.

В 1956 году по повести «Солнечный сезон» упомянутого нами Синтаро Исихары был поставлен ряд фильмов, по-новому трактующих жизненные проблемы молодежи. В литературной первооснове выведен герой, не просто разочарованный в моральных ценностях, но пришедший к отказу от всех норм и правил нравственности. Писатель проповедовал неограниченную свободу личности, вседозволенность. Произведение это наделало много шума. Видный критик-марксист Акира Ивасаки назвал сочинение Исихары «не литературным произведением, а своего рода манифестом поколения»¹⁵.

Сочинения Исихары привлекли в первую очередь кинематографистов среднего поколения. В центре фильмов «Солнечный сезон» («Тайё-но кисэцу», реж. Такуми Фурукава), «Плоды безумия» («Курутта кадзицу», реж. Ко Накахира), «Комната насилия» («Сёкэй-но хэя», реж. Кои Итикава) находились встревоженные, находящиеся в тупике молодые люди. Эти ленты имели скандальный успех. Они поразили зрительскую аудиторию как откровенным показом насилия, так и полным отсутствием чувства ответственности перед обществом.

Хотя их экранная жизнь и была короткой, они сыграли важную роль в дальнейшем развитии японского кино. В них впервые появился тип нового героя, через некоторое время подхваченный режиссурой «послевоенного поколения».

Но не только фильмы о «солнечном племени» были предвестниками перемен в киноискусстве.

Попыткой свежим взглядом рассмотреть японскую действительность, подойти к решению средствами киноискусства насущных проблем современности было творчество Ясудзо Масумуры (род. в 1924 г.), примыкавшего к среднему поколению режиссуры. Масумура был первым среди японцев, получившим специальное кинематографическое образование в Римском экспериментальном киноцентре. Ему претило лирико-сентиментальное начало, господствовавшее в японском кино. «Мне отвратителен лиризм,— писал он в одной из своих статей,— поскольку

в японском киноискусстве лиризм означает подавление самого себя, гармонию с окружающими, самоотречение, печаль, поражение и бегство»¹⁶. Фильмы режиссера отличал напряженный ритм, сверхдинамичные персонажи, быстрые диалоги, откровенный эротизм. Он выворачивал наизнанку отрицательные стороны человеческой природы. «Масумура подвергал критике внутренний мир японцев, слабый и сентиментальный, их способность приспосабливаться к любой системе и беспрекословно подчиняться приказу, то есть наиболее уязвимые национальные особенности характера японцев», — писал о нем критик Тадао Сато¹⁷.

Таковы были первые признаки готовящегося переворота в эстетике японского фильма, — переворота, непосредственно связанного с приходом в режиссуру «послевоенного поколения».

Оно представлено в настоящей книге десятью режиссерами, работавшими в кинематографии Японии 60—70-х годов. Наш отбор определялся своеобразием и мерой таланта того или иного художника, а также новизной тематики, идей, жизненного материала и художественной образности, введенных ими в обиход искусства. Большинство этих имен входит в обойму одаренных мастеров, выделяемых в работах ведущих японских кинокритиков.

На пороге 1960 года группа молодых режиссеров студии «Офуна» выступила со своими первыми произведениями и в наиболее крайней форме выразила те идейно-художественные концепции, которые характеризуют в целом «послевоенное поколение». В эту группу дебютантов, прозванную японской критикой «новой волной «Офуна» (по аналогии с шумным дебютом молодых французских режиссеров), входили Нагиса Осима — признанный лидер новой поросли режиссуры, а также Ёсисигэ Ёсида и Масахиро Синода.

То, что наиболее отчетливые настроения протеста против устоявшихся художественных концепций накопились внутри компании «Сётику» (именно в нее входит студия «Офуна»), закономерно. Далекая от духа времени эстетическая программа, настойчиво проводимая в жизнь президентом Сиро Кидо, неминуемо должна была обострить неудовлетворенность молодых кинематографистов стандартной продукцией студии. Многие молодые ассистенты режиссера, собравшиеся в постановочном отделе

«Офуна», только и ждали своего часа, чтобы наконец в полный голос заявить о себе.

Успешные выступления на экране представителей «новой волны «Офуна» активизировали и других начинающих кинематографистов. В 1961 году на «Никкацу» молодой Сохэй Имамура, поставивший до этого несколько вполне стандартных для компании лент, выступил с фильмом, выразившем уже ярко индивидуальное видение мира. В том же году новое слово в игровом кино произнес в прошлом режиссер-документалист Сусуму Хани. Годом позже в игровое кино пришел еще один документалист — Хироси Тэсигахара. Вслед за ними один за другим появились на экране произведения Кэй Кумаи, Кириро Ураямы и Токихисы Морикавы — режиссеров, судьба каждого из которых так или иначе связана с движением «независимых».

В том же 1961 году, к которому относится множество успешных дебютов представителей «послевоенного поколения», состоялся режиссерский дебют еще одного молодого человека со студии «Офуна», Ёдзи Ямады. Если упомянутая режиссерская молодежь по мере своих сил, таланта и умения бросала вызов традиционному кинематографу, господствующей идеологии, массовому искусству, то Ёдзи Ямада, наоборот, бросил перчатку своим сверстникам, противопоставив разрушительной энергии своих коллег искусство традиционное и при этом современное и демократичное.

Шумный и на первых порах успешный взлет новой режиссуры шел нелегкими путями. Ее судьба оказалась переменчивой.

К чему же привела резкая ломка устоев японского традиционного фильма? Как ответило искусство «послевоенного поколения» на большие вопросы своего времени?

На все эти вопросы мы попытаемся ответить на страницах этой книги.

¹ *Tominaga Kenichi*. Status and role of younger generations in Japan.— «Intern. Asien forum». (München), 1973, N 3, S. 443.

² *Packard G. R.* Protest in Tokyo. New Jersey — Princeton, 1966, p. 338.

³ *Tominaga Kenichi*. Op. cit., S. 444.

⁴ *Sadoul G.* Autour d'une indépendance. Conversations avec quatre jeunes cinéastes japonaise.— «Cahiers du cinéma», 1965, N 166/167, mai — juin, p. 40.

⁵ Стенограмма советско-японского симпозиума по вопросам современной кинематографии.— «Бюлл. Комиссии по междуна-

родным связям Союза кинематографистов СССР». № 21. М., 1968, с. 130.

⁶ *Sadoul G.* Op. cit., p. 40.

⁷ *Packard G. R.* Op. cit., p. 266.

⁸ В. И. Ленин. О литературе и искусстве. Изд. 5-е. М., 1976, с. 657.

⁹ *Гривнин В. С.* Творческий путь Кэндзабуро Оэ.— В кн.: Оэ Кэндзабуро. Футбол 1860 года. М., 1983, с. 4.

¹⁰ *Watanabe Moriaki.* Le jeu, le corps, le langage. Mythe de l'origine dans le jeune théâtre japonais.— «Esprit», 1973, N 2, p. 436.

¹¹ Театр и драматургия Японии. М., 1965, с. 80.

¹² *Гундзи Масакацу.* Японский театр кабуки. М., 1969, с. 25.

¹³ *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979, с. 205—206.

¹⁴ *Mesnil M.* Visit chez l'impé-
rateur de Japon. Entretien avec
Akira Kurosava.— «Cinéma-66»,
N 103, p. 58.

¹⁵ *Ивасаки Акира.* История японского кино. М., 1966, с. 191.

¹⁶ *Tessier M.* Le cinéma japonais au présent. Paris, 1984, p. 67.

¹⁷ *Сато Тадао.* Кангэки-о умэру сисо (Мысли, восполняющие пробелы). Токио, 1971, с. 269.



**ГЛАВА 2 «НОВАЯ ВОЛНА» ОФУНА
И ЕЕ ЛИДЕР**

В конце 50-х годов в общем гуле рекламной шумихи, поднятой многочисленными манифестами и программными декларациями молодых кинематографистов, явственно выделялись голоса представителей «новой волны «Офуна». И среди них особенно звонким и будоражающим был голос юного ассистента студии Нагисы Осимы. Сам характер этого молодого человека предполагал его лидерство. Неумная энергия, незаурядный темперамент, парадоксальный склад ума, постоянное стремление раздражать, эпатировать в сочетании с несомненной одаренностью способствовали тому, что Осима оказался одной из наиболее ярких, интересных и одновременно противоречивых фигур японского кино 60—70-х годов.

Осима первым среди молодых режиссеров добился известности за пределами Японии. И это произошло не столько вследствие успеха его фильмов у зарубежных зрителей, сколько в силу сугубо личных качеств характера и, в частности, таланта находиться в центре внимания.

Его стиль общения с прессой свидетельствует о склонности даже в зрелые годы дразнить журналистов. Вот один из образцов высказываний Осимы:

«До того как поставить свой первый фильм, я всегда питал отвращение к японскому кино. Я продолжаю его ненавидеть и сегодня, включая и свои собственные фильмы»¹ — так сказал он в одном из интервью, будучи режиссером пятнадцати полнометражных картин.

И еще пример.

«—Кого из режиссеров вы уважаете? — спросил его корреспондент газеты «Асахи».

— Таких нет.

— А Кэндзи Мидзогути?

— Он не оказал на меня влияния. Ведь его отличает чисто техническое мастерство.

— А в вопросах борьбы?

— Здесь приходит на ум только Нагиса Осима».

Стиль этого интервью², опубликованного в конце 60-х годов, абсолютно в характере Осимы.

Общее мнение западной критики выразил француз Юбер Ниогрэ: «Осима стал центральной фигурой нового японского кино благодаря острой целенаправленности, с которой он постоянно атакует установленные ценности»³.

На родине к нему относятся строже. Даже Тадао Сато, один из самых преданных друзей и почитателей

Осима, вынужден был признаться, что режиссер отнюдь не «сокровище», хотя и утверждал, что «для тех, кто ощущает живой трепет надежды в нашем кино, Нагиса Осима является представителем лучшей его части, за которой тянется значительная группа молодых кинематографистов»⁴. Более трезво писал о нем в конце 60-х годов Ива-саки: «даже не касаясь оценки его художественных достижений, нельзя не отметить, что Нагиса Осима, несомненно, крупное явление нашего времени»⁵.

Однако, занимая главенствующую позицию среди новой поросли кинематографистов, он не стал тем не менее главой школы или направления. Для этого его творчество было слишком неустойчивым, а жизненная концепция — изменчивой.

«Я всегда стремлюсь отказаться от стилистики и манеры, использованных мною в предыдущем фильме. Поэтому мои картины столь разные. Я никогда не повторяю найденное»⁶, — считал сам Осима.

Однако что бы он ни делал, его творчество во всех своих ипостасях представляет собой острое столкновение юношеских идеалов с разрушающей их действительностью. И потому так отчетливы в его фильмах следы глубоких идейных метаний.

Родился Осима в 1932 году в городе Киото в семье инженера. Детство было нелегким: он рано потерял отца и уже юношей был вынужден зарабатывать на жизнь. В апреле 1950 года он поступил на юридический факультет Киотоского университета. Именно в годы учебы стала вырисовываться его личность. Общественный темперамент, сильно развитый уже в школьнике, кинул Осиму в гущу студенческого движения. Он стал активным деятелем студенческих общественных организаций, тесно связанных с Дзэнгакурэном. За свои симпатии к левым партиям Осима был прозван «красным студентом».

В студенческие годы произошла первая встреча Осимы с искусством. Он стал участвовать в работе студенческого театра, где, по собственным словам, «и ставил, и играл, и сам писал пьесы»⁷. Репертуар театра был пестрым: на сцене шли и «Горная гряда» Дзюндзи Киноситы, и «Лилиом» Ференца Мольнара... Сведений о содержании собственных пьес Осимы не сохранилось.

После окончания университета Осима вместе с группой товарищей по студенческому театру выдержал труд-

ный экзамен и в апреле 1954 года был принят в отдел ассистентов студии «Офуна» компании «Сётику». Казалось, начало было удачным. На «Сётику» существовала хорошая возможность для овладения профессией. Под руководством опытных режиссеров новички проходили все ступени работы—от мальчика с хлопущей до монтажера. От будущих постановщиков требовалось также и владение ремеслом сценариста.

С другой стороны, общественному и гражданскому темпераменту Осимы не на что было опереться. Он попал на «Сётику», когда там только-только была выпущена сделанная по классическому стереотипу трехсерийная мелодрама режиссера Хидэо Ообы «Твое имя» (1953—1954). По сюжету напоминавшая знаменитую ленту Мервина Ле Роя «Мост Ватерлоо», картина явилась триумфом пресловутого «духа «Офуна», пасаждаемого президентом фирмы Сиро Кидо. Этот фильм имел оглушительный успех, стал самым кассовым в истории японского кино и, естественно, предметом подражания и широкого тиражирования в первую очередь на самой «Офуна». В этой атмосфере азартно рвущийся в бой молодой человек был вынужден пять лет пробить в ассистентах, работая с тем же Хидэо Ообой, а также с Ёситаро Номурой, Масаки Кобаяси и другими. Всего Осима участвовал в создании пятнадцати картин. Одновременно он пытался писать сценарии, иногда их даже удавалось публиковать. В 1956 году вместе с группой молодых критиков Осима основал журнал «Эйга хихё» («Кинокритика»). Среди одноклассников он выделялся активностью и напористостью.

Тем временем обстановка на студии стала благоприятствовать молодому ассистенту. После успеха «женских фильмов» начала 50-х годов ситуация на «Сётику» меняется. Продукция студии перестала пользоваться спросом зрителей. В кино проникла тема «солнечного племени» — недовольных жизнью молодых бунтарей. И если до сих пор на экране господствовали проникнутые тихой печалью сентиментальные фильмы о людях, покорных судьбе, то сейчас на экране возник новый герой — мятежный, жестокий и ничинный.

Сиро Кидо был человеком тонкого чутья. Почувствовав, что в духовном климате страны произошли определенные изменения, что уже невозможно строить продукцию студии на былых устойчивых конформистских концепциях,

он созрел для перемен. Конечно, ждать крутого поворота в тематическом плане «Офуна» от человека столь консервативного, как Кидо, было нельзя. И все же он начал ставить перед своими сотрудниками новые задачи: требовал более тщательной разработки драматургии, большего разнообразия характеров, некоторого приближения к реальной жизни. В 1959 году ему попался на глаза сценарий Нагисы Осимы «Мальчик, продающий голубей». С этого времени жизнь Осимы круто изменилась. Сиро Кидо поручил двадцатисемилетнему ассистенту самостоятельную постановку. В истории японского кино, где ассистенты иногда десятилетиями ждали возможности дебюта в режиссуре, это был исключительный случай. Как раз в этот период во Франции — двадцатисемилетний Франсуа Трюффо пришел на экран с фильмом «Четыреста ударов», двадцативосьмилетний Клод Шаброль — с лентой «Красавчик Серж», двадцатипятилетний Луи Малль — с «Лифтом на эшафот», а двадцатидевятилетний Жан-Люк Годар — с картиной «На последнем дыхании». Этой группе режиссеров, прозванной «новой волной», Осима и его товарищи обязаны своим прозвищем «новой волны «Офуна».

Фильм Осимы «Улица любви и надежды» (1959) был неприятной историей бедного мальчика, живущего с продажи прирученных голубей. Проданные им птички всегда прилетали обратно к хозяину в родную голубятню. Однажды он продает голубя девочке из богатого дома. Подружившись с ней, мальчик пытается через ее отца устроиться на работу. Но в этом ему, как юному правонарушителю, отказано. Понимая, что его мелкое плутовство воспринято как преступление, он из чувства протеста продолжает свою нехитрую торговлю. Обозленная его упрямством и не понимающая степени его бедности подружка покупает у него голубя, выпускает на волю и заставляет своего брата подстрелить птицу.

В противоположность сценарию, в котором размолвка друзей завершается примирением, Осима выстроил финал своего первого фильма иначе — жестче.

Особых новаций в этой работе Осимы не было. Действие развивалось в ленте медленно, почти монотонно. Напряжение возникало лишь в последней трети фильма, где начинается ломка привычной сюжетной схемы. В поведении героев «Улицы любви и надежды» в зачаточном виде можно прочесть один из главных мотивов творчества Оси-

мы и нового японского кино в целом, а именно, что погранный идеал порождает разрушительный импульс.

Если бы не острый по своему подспудному протесту финал, эта лента вполне вписалась бы в типичную для «Сётику» продукцию. Однако сцены убийства голубя, символизирующей невозможность дружбы богатой девочки и бедного мальчика, было достаточно, чтобы вызвать недовольство руководства компании.

Не понравилось и первоначальное название фильма — «Мальчик, продающий голубей». Тогда Осима переименовал его в «Улицу гнева». Это посчитали слишком мрачным. Заглавие превратилось в «Улицу печали», затем в «Улицу любви и печали». В конце концов фильм был назван «Улицей любви и надежды».

Хотя Сиро Кидо и не пришел в восторг от финала картины, новизна трактовки материала и напористость режиссера пришлись ему по душе и Осима тут же получил новую постановку. В течение 1960 года молодой режиссер поставил «Историю жестокой юности», «Кладбище солнца» и «Ночь и туман Японии». Первые две из упомянутых картин выдвинули его в лидирующую шеренгу режиссеров нового поколения.

«История жестокой юности» — горький и безысходный фильм. Его герои — юноша Киёси и школьница Мако — любят друг друга. Они промышляют тем, что Мако заигрывает на улице с прохожими, провоцируя их на ухаживание, и дает этим Киёси возможность шантажировать этих людей. Мако демонстративно цинична и аморальна. Но это все наносное. Когда один из прохожих решительно хватается за руку, чтобы отвести к родителям, сразу же обробевшая девочка послушно следует за ним.

История этих двух подростков завершается трагично: в жестокой драке с такими же отчаявшимися мальчишками Киёси убит, погибает и Мако, на полном ходу выпрыгнув из автомобиля.

В отличие от устоявшейся традиции любовь в этом фильме проявляется в распущенности, цинизме, жестокости. Иногда эта жестокость принимает и вовсе садистские черты. В одном из эпизодов Киёси приводит Мако к тихой заводной, забитой бревнами. Заманив ее на плот, он пытается ее обнять. Натолкнувшись на сопротивление, Киёси толкает Мако в воду, зная, что она не умеет плавать. Девушка отчаянно цепляется за край плота. А Киёси с видимой

злойбой старается как можно больше наступать ей на пальцы.

«Почему мы все время раним друг друга?» — этот вопрос несколько раз прозвучит в фильме «История жестокой юности».

На нем лежит печать начавшихся складываться идейных и эстетических воззрений «бунтующей молодежи», осознавшей вдруг себя в радикальной оппозиции «буржуазному миру» своих отцов. Этика этого поколения проявлялась в неуважении к авторитетам, в гражданском неповиновении, в отказе признавать святость брака и ценность целомудрия, в отступлении от гуманности. Все в этом фильме непривычно: объяснения в любви происходят в гуще демонстрантов, на фоне развевающихся знамен манифестации. Бурные споры на политические темы не прекращаются и во время любовных объятий.

Молодые люди всячески скрывают свое чувство друг к другу. «Я просто удовлетворил твоё любопытство в любви», — говорит Киёси. — «А я стала твоей, потому что была сердита», — отвечает Мако. — «На кого?» — «На все».

«У нас нет мечты, так что ничто не может ее разрушить», — говорит в другом месте Киёси.

В этом противоречии внешнего проявления с глубокой чувства — сущность замысла фильма. С одной стороны, захлестывающая молодых героев ненависть к миру, в котором они живут, к лживости истин, внушаемых им старшим поколением, неверие в любовь, а с другой — глубоко запрятанная внутрь надежда на эту любовь и на возможность счастья. И потому как тема радости жизни в фильме возникает рвущийся вперед мотоцикл Киёси с примостившейся за его спиной Мако. Эти планы даны под звонкие джазовые ритмы.

Быстрый темп «Истории жестокой юности», энергичный монтаж, натуралистический показ насилия и жестокости, откровенные любовные сцены в сочетании с дразнящей иронией диалогов — все это было качественно новым для фильмов о молодежи. Впервые в японском кино так непримиримо схлестнулись взгляды поколений, впервые так отчетливо проявилось тесное переплетение секса и жестокости, этих главных мотивов, утвердившихся в японском кино последних десятилетий.

Растерявшийся и потому озлобленный герой «Истории жестокой юности» во многом сродни персонажам филь-

мов о «солнечном племени». На эту первую значительную работу молодого Осимы наложили след как идейные концепции Синтаро Исихары, так и стилистические поиски Ясудзо Масумуры. Нагиса Осима шел к этому осознанно. «Мне тогда ближе всех были Масумура и Исихара. Я изучал их творчество, но собирался пойти дальше», — признавался сам постановщик*. Этот жесткий, резко расходящийся с «духом «Офуны» фильм был порождением растерянности автора перед лицом тяжелой действительности и неизвестного будущего.

Критика чутко уловила эти новые мотивы фильма. «В «Истории жестокой юности» есть свойственная лишь этому произведению характерная особенность, — пишет Тадао Сато, — с мрачной и яростной силой, местами даже с жестокостью, показаны ненависть и страх молодых людей перед безысходностью современной жизни»⁸.

В следующей работе, в «Кладбище солнца», режиссер разворачивает на экране страшный мир, уже почти не ведающий жалости и доброты. Здесь, среди разрушенных лачуг, дымящихся труб, гор мусора, вопиющей нищеты царствует один закон — закон жестокой силы. За власть в этом смрадном мире борются две соперничающие молодежные банды. Насилие и убийство, цинизм и нравственное разложение — быт этих людей. Хозяин здесь врач Сакагути (актер Кэй Сато, играющий эту роль, стал постоянным членом съемочной группы Осимы), человек с колючим взглядом и внешностью хорька. Сакагути вынуждает людей за бесценнок сдавать кровь, и это становится для него источником обогащения. Новичка, желающего вступить в банду, он, чтобы проверить и утвердить свой авторитет, заставляет избить, изнасиловать, а потом и ограбить случайно встреченную девушку.

Через фильм проходит образ мальчика с пухлыми, детскими губами. Он еще не ожесточился, в нем не убито пока чувство справедливости. Мальчик хочет покинуть банду, начать новую жизнь. Но ему не дают уйти. В финале его убивают бывшие друзья, а труп его сбрасывается в реку.

В «Кладбище солнца» много устрашающе жестоких

* Здесь и далее высказывания режиссеров, данные без ссылки на источник, заимствованы из разных бесед с героями книги, проведенных автором в 1968—1978 годах.

сцен, безжалостных драк, рекой льется кровь. Показан мир, в котором может выжить лишь сильный человек без совести. Вместе с «Историей жестокой юности» он обозначает веху в становлении кровавого натурализма в интерпретации молодежной темы.

Культ разрушения и насилия, выразившийся в зачаточном состоянии в этих фильмах, близок по духу тем ультралевым лозунгам, которые носились тогда в воздухе, в первую очередь в студенческой среде.

Ведь Осима был не просто свидетелем, но и активным участником бурных протестов против заключения, а затем и ратификации «договора безопасности» между США и Японией. Его живой темперамент толкал его в самую гущу борьбы. «Когда десять лет тому назад, — свидетельствует Акира Ивасаки, — проходила всенародная борьба против «договора безопасности», среди демонстрантов я постоянно встречал крупную фигуру Нагисы Осимы. И хотя мы с ним не придерживались одинаковых политических взглядов, но по крайней мере поддерживали одинаковые требования»⁹. Эти слова принадлежат критику, последовательно стоявшему на марксистской платформе и не отступившему от своих взглядов в мрачные годы военно-фашистской диктатуры. А речь в них идет о человеке, который любил похвастаться тем, что не следует никаким политическим доктринам и не принадлежит ни одной политической партии. И если для Ивасаки не было иной альтернативы, как последовательно бороться против американского влияния, за демократизацию жизни страны, то анархизирующий и мечущийся в поисках истины Осима, будучи типичным представителем леворадикального нонконформистского молодежного движения, в лозунгах которого слились социально-политическая и сексуальная революции, тяжело воспринял ратификацию договора, потерял веру в действенность общей борьбы. Этот исторический момент сыграл огромную роль в становлении его личности.

Он остро ощутил значение печального итога всенародных выступлений для японского общества в целом. Ему стало тревожно за судьбу послевоенной демократии, за будущее японской культуры. И он попытался разобраться в причинах и следствиях, приведших к ратификации «договора безопасности» в ленте, о которой он сказал: «Я жаждал ее создать во что бы то ни стало»¹⁰.

Это был фильм «Ночь и туман Японии».

Название этой картины перекликается с документальной лентой Алена Рене о нацистских концлагерях. «Ночь и туман Японии» была прямым откликом Осимы на антиамериканское народное брожение. Критика восприняла эту работу однозначно. Ее расценивали как «политическое оружие Осимы»¹¹ и как «листовку, брошенную в толпу прогрессивным лагерем»¹².

Осима все свои первые работы на экране так или иначе связывал с борьбой против «договора безопасности». Он считал, что «Улица любви и надежды» была создана в период, когда борьба «распространялась, подобно масляному пятну, с лихорадочной поспешностью, словно бьющий из-под земли источник», «Историю жестокой юности» «породило шумное эхо апогея борьбы», сценарий «Кладбища солнца» писался уже «под звуки сирен машин «скорой помощи», увозивших раненых демонстрантов с площади перед парламентом в июне 1960 года. Что же касается «Ночи и тумана Японии», то сама борьба против «договора безопасности» является его сущностью»¹³.

Фактически «Ночь и туман Японии» представляет собой заснятый на пленку полуторачасовой спор студентов и преподавателей по злободневным политическим вопросам.

«Фильм напоминает дискуссию, разыгранную на сцене *сингэки*, в которой действующие лица последовательно излагают свои взгляды на политическую борьбу»¹⁴, — писал о нем Ивасаки.

Эта дискуссия возникла во время свадьбы: жених, преподаватель университета, — участник антивоенного движения 50-х годов; невеста, студентка, — участница борьбы против «договора безопасности». Либо к первому, либо ко второму периоду народных выступлений принадлежали все без исключения присутствующие на свадьбе гости. Спор ведется и вокруг ультралевых сектантских группировок студенчества и вокруг деятельности Дзэнгакурэна. Осима беспощадно критиковал внутреннюю слабость студенческой борьбы, клеймил недостатки тактики и стратегии различных группировок независимо от их политической ориентации. В спорах на экране явственно звучала анархистствующая позиция самого автора, отрицавшего все без исключения политические доктрины. Обвинения в фильме были направлены и в адрес компартии, которую упрекали в бюрократизме и консерватизме.

«Этот фильм был направлен против тех, кто, обладая способностями вождей, не использовал этих своих качеств; против тех, кто отступил после первых же неудач, и против тех, кто наслаждался хаосом ради самого хаоса»¹⁵, — непримиримо восклицал Осима.

Режиссер фиксировал внимание на насилии как на характерной черте современного студенческого движения, игнорировать которую нельзя. Несложно объяснить этот разрушительный импульс молодежи, впоследствии глубоко проникший в ткань литературы и искусства. Растоптанные идеалы, неспособность определить собственную жизненную позицию, столкновение с враждебной человеку буржуазной действительностью породило отчаяние, которое нашло затем свое выражение в жестокости и насилии. Чувство разочарования и обиды обернулось ненасытной жаждой разрушения, которая, будучи только слегка обозначенной в первой ленте режиссера, выдвинулась в последующих картинах на первый план.

Фильм «Ночь и туман Японии» состоит всего из сорока семи планов, которым соответствуют сорок семь эпизодов. Ограниченное число планов не является редкостью в японском киноискусстве. Вспомним провозглашенный Кэндзи Мидзогути принцип: «одна сцена — один план», который привился в традиционном фильме. Последняя работа Осимы с ее крайне малым числом планов оказалась за пределами даже этой традиции. Тем не менее Осима считал такую форму органичной для кинематографа. «Я не согласен с тем, что фильм статичный. Ведь камера все время в движении. Я убежден, что по форме, по стилю, по теме это по-настоящему кинематографическое произведение». Картина «Ночь и туман Японии» наиболее полно отражала идейную платформу режиссера. Ее персонажи явились выразителями разных взглядов на события недавнего прошлого. И громче всего в фильме был слышен голос самого Осимы. Это был голос отчаявшейся молодежи, которая металась в поисках опоры жизни и не знала, в чем ее обрести.

Такой острополитический фильм, сделанный в непривычной форме, явно не вписывался в умиротворяющую стандартную продукцию «Сётику». Его выход на экраны можно объяснить лишь одним: коммерческий успех предыдущих работ Осимы, очевидно, притупил бдительность руководства компании. Режиссера почти не контролировали.

Тем более что он громогласно уверял, что ставит любовную историю, действие которой протекает на фоне политических событий.

Но именно в дни начала демонстрации фильма произошло трагическое событие, потрясшее не только всю Японию, но и прогрессивных людей во всем мире. На массовом предвыборном митинге 12 октября 1960 года семнадцатилетний член террористической профашистской организации убил популярного в народе генерального секретаря социалистической партии Японии Асануму. На следующий же день руководство «Сётику», заявив, что «Ночь и туман Японии» не пользуется зрительским успехом, сняла картину с экрана. Вряд ли молодежь, этот костяк киноаудитории, взбудораженная острейшей политической борьбой, оказалась равнодушной к этому фильму, несмотря на его непривычную форму. Тем более что в фильме спорили по поводу таких злободневных вопросов, как возрождение милитаризма, социальное неравенство, манипуляция общественным мнением. Видимо, на «Сётику» было оказано давление, и фильм «Ночь и туман Японии» практически навсегда сошел с экрана.

Осима с яростной запальчивостью набросился на руководство «Сётику», обвиняя его в преступной трусости и в подчинении политическим репрессиям. В декабрьском номере журнала «Эйга хёрон» за 1960 год появилась его темпераментная статья под названием «Протест против разгрома фильма «Ночь и туман Японии». Осима считал снятие фильма с экрана «прямой политической репрессией» и восклицал в отчаянии: «Дайте возможность показать картину хотя бы в одном кинотеатре!»¹⁶ Но и через три года после упомянутого инцидента компания отказывалась выдавать копию даже для показа в кино клубах.

«Ночь и туман Японии» был действительно скорее политической «листовкой», чем творением художника. Картина полностью соответствовала сложившейся в тот момент точке зрения Осимы, считавшего, что фильм необходимо выпускать тогда, когда в нем ощущается необходимость¹⁷. То есть фильм был для него чем-то злободневным, продуктом сегодняшнего дня, имеющим сиюминутное общественное значение.

Отношения режиссера с «Сётику» испортились. Произошел разрыв. Осима из «Сётику» ушел и осенью того же 1960 года объявил о создании совместно с группой едино-

мышленников собственной компании «Содзося». Пока эта компания существовала лишь на бумаге, он поставил для небольшой независимой фирмы «Палас фильм» картину «Содержание скотины» (1961) — экранизацию рассказа Кэндзабуро Оэ, за который писатель был удостоен высшей литературной премии Акутагавы. Альянс новой литературы и нового кино родил произведение, полное жестокости и отчаяния.

В этом фильме господствует ненависть. Действие протекает в деревне, расположенной недалеко от Токио. Жители ее ненавидят друг друга, ненавидят семью эвакуированных, ненавидят пленного летчика-негра, сбитого в последние дни войны над этой деревушкой. Доброта и человечность в этом фильме присущи лишь детям. Это они жалеют пленного, подкармливают его, стараются подбодрить. Но перед царящей в деревне жестокой ненавистью и они бессильны. Взрослые убивают негра, а вину пытаются взвалить на плечи своего юного односельчанина, скрывающегося в горах от мобилизации. В жестокой драке юноша убит, и в зловеще безнадежном финале на могиле убитого яростно отплясывает его младший брат.

В фильме выступают отчетливо два мотива. Первый — упорное нежелание обманутых милитаристской пропагандой людей поверить в поражение Японии.

— Война окончена, — кричат в фильме.

— Этого не может быть. Война окончится только тогда, когда Япония победит!

Тупое нежелание взглянуть истине в глаза приводит в фильме к убийству пленного. Осима вновь подчеркивает мысль, что жестокость есть порождение обманутой веры.

И второй мотив — естественная тяга к добру, заложенная в ребенке. Через несколько лет Осима в фильме «Мальчик» вернется к этой теме и она станет в нем главной.

После завершения работы для «Палас фильм» Осиме все еще не удастся реализовать свои планы организации собственной компании. Ему приходится работать для крупной фирмы «Тоэй», ставя по просьбе кинозвезды компании Хасидзо Огавы картину «Амакуса Сиро Токисада» (1962). Это был фильм о руководителе восстания крестьян против власти сёгуната. Осима построил этот исторический фильм на тех же принципах открытой полемики, что и «Ночь и

туман Японии». Но зрители не приняли этот прием, приложенный к материалу, на котором обычно строились популярные фехтовальные фильмы — *кэнгэки*. После этого Осима на целых три года покинул кинематограф.

Всю свою энергию и жадность к работе Осима попытался реализовать на телевидении. Он писал сценарии, режиссировал телеспектакли, в том числе тринадцатисерийный приключенческий телефильм о японском авантюристе, действующем в Китае в начале века. Ставил и рекламные ленты и документальные короткометражки. Много путешествовал, посетил Вьетнам и Корею.

Среди документальных лент необходимо особо выделить две его работы. Первая — это тридцатиминутный телефильм «Забытая армия» о тяжелой судьбе корейцев — инвалидов войны, лишенных в Японии социальной помощи и потому живущих особенно трудно.

Вторая — документальный фильм «Могила юности» — рассказывает о судьбе девушки, живущей в Южной Корее. Этими двумя работами режиссер начал разрабатывать волновавшую его проблему о положении корейского меньшинства в Японии. Корейская проблема — самый сложный социальный конфликт, возникший в послевоенном японском обществе. Дело в том, что более полумиллиона корейцев, попав во время войны в Японию, остались там жить. Но новая родина не дала им прав гражданства. Корейцы подвергаются дискриминации практически во всех областях жизни.

Киноискусство страны до сих пор обходило этот больной вопрос. Впервые его затронула режиссура «послевоенного поколения», и в частности Осима, который постоянно возвращается к судьбе корейцев в Японии, поднимая эту тему во многих работах, иногда как главную, иногда как один из побочных мотивов.

Только в 1965 году Осима вернулся к постановке кинофильмов. В основанной им собственной фирме «Содзося» он поставил тридцатиминутную ленту «Дневник Юнбоги» о жизни десятилетнего корейского мальчика. Осима использовал дневник мальчика, а зрительный ряд построил на его фотографиях, сопровождая их стихотворным текстом. Одновременно его занимала проблема кинематографического ритма, и он попытался найти пути создания иллюзии динамики, движения, пользуясь только фотографиями.

Два года спустя он решил реализовать свой опыт в двухчасовом мультипликационном фильме «Военное искусство ниндзя *». Альбом», поставив его в содружестве с Гильдией художественных театров (АТГ), прокатывающей выдающиеся отечественные и зарубежные ленты и субсидирующей независимых прокатчиков.

Если в «Дневнике Юнбоги» Осима пытался оживить фотографии, то в «Военном искусстве ниндзя» он проделал то же самое с книгой комиксов. В основу этой ленты легли шестнадцать томов рисунков известного художника и писателя Симпэя Сирато «Военное искусство ниндзя». Содержанием этих томов явилась бурная событиями и приключениями междоусобная война в далеком XVI веке. Книжки Сирато привлекали кинематографистов издавна, но никто не решался экранизировать его объемистый труд. Осима нашел выход. Он решил не оживлять рисунки Сирато обычным мультипликационным методом. Фигуры на экране неподвижны, но нервный и короткий монтаж, превосходная музыка, написанная композитором Хаяси Хикару, — все это создало впечатление напряженного ритма и стремительного действия. Это был приключенческий фильм, построенный на формальном эксперименте, но Осима пытался заверить зрителей в его революционном характере, требуя в буклете, выпущенном по случаю премьеры фильма, что его ленту «должны посмотреть все, в чьих жилах течет горячая кровь».

Каждая работа Осимы второй половины 60-х годов свидетельствовала о поисках новых и новых возможностей киноязыка. Таковы фильмы «Демон, появляющийся среди белого дня» (1966); «Исследование свода непристойных песен Японии» (1967), прозванный «верстовым столбом японского киноавангардизма»¹⁸; «Смертная казнь через повешенье» и «Возвращение троих пьяниц» (оба 1968); «Дневник вора из Синдзюку» (1969); «История, рассказанная после токийской войны» (1970). Именно об этих фильмах американский исследователь японского кино Дональд Ричи писал, что «фильмы Осимы, наподобие годаровских, превратились в политические экзерсисы»¹⁹.

Сам режиссер относился к ним иначе. Он говорил: «В этих картинах я пытался найти ответ на вопрос: что та-

* *Ниндзя* — в средние века человек, владеющий искусством маскировки с целью шпионажа или тайного убийства.

кое кино? Я стремился разрушить существующие формы и найти новые возможности выразительности экрана».

Сложный, запутанный язык этих фильмов (как заметил один из критиков, «фильмы Осимы немилосердны к зрителю»²⁰) вполне соответствовал их запутанному, противоречивому содержанию. Обычные для режиссера темы — корейская проблема, поиск свободы, ведущий в буржуазном обществе к преступлению, — поданы в этих лентах в хаотической форме, отражающей жизненный стиль той части молодежи, которая в закоулках огромного токийского района развлечений Синдзюку молилась своим новым божествам — мистике и наркотикам. Эти молодые люди предпочитали диссонанс гармонии, шок — просветлению, хаос взамен отчетливости формы и пластической ясности образов.

Среди перечисленных фильмов, характерных скорее форморазрушительным, чем формотворческим поиском, один, несмотря на сложность конструкции и противоречивость идейной концепции, заслуживает того, чтобы на нем остановиться подробнее. Это «Смертная казнь через повешенье». Эта картина свидетельствует о том, что у Осимы не притупилось чувство сопричастности времени, в котором он живет.

В основу фильма лег подлинный факт. Корейский студент Ри Чин У изнасиловал, а затем убил двух девушек. В ожидании суда, находясь в тюрьме, он переписывался с журналисткой-корейкой, принимавшей живое участие в его судьбе. Эта переписка была затем издана под названием «Наказание, смерть и любовь». Из нее явствует, что преступник обладал острым интеллектом, сложным психологическим складом и глубоко эмоциональным жизнеощущением. Тем более чудовищным казалось совершенное им преступление. В письмах к журналистке он пытается разобраться в себе, оценить свое преступление с точки зрения логики, религии и просто здравого смысла.

Осима рассматривал этот случай в нескольких аспектах. Первый — корейская проблема. То, что Ри Чин У — кореец, сыграло немаловажную роль в его драматичной судьбе. В ней отразились многие черты, характерные для жизни и быта корейского меньшинства. Второй — проблема смертной казни, ее дозволенность, а исходя из этого — проблема государства, легализующего убийство своих граждан.

В 1964 году сценарий по этому материалу был завершен. Возможность снять фильм наступила лишь в 1968 году.

Начало фильма сразу же захватывает своим напряженным ритмом. Голос, обращенный к зрителям, вопрошает: вы за или против смертной казни? На экране возникает титр: «В июне 1967 года при исследовании общественного мнения, проведенного Министерством юстиции, выяснилось, что 71% опрошенных были против отмены смертной казни, 16% — за отмену, а 13% не имеют своей точки зрения по этому вопросу».

Затем камера медленно, подробно и с каким-то холодным любопытством исследует поначалу тюремный двор, в котором расположено небольшое здание — место, где совершается казнь. Затем и само здание. Бесстрастный голос комментирует подробности ритуала свершения правосудия: как вводит преступника, через какую дверь входят прокурор и другие официальные лица. Подробно и невозмутимо показана церемония казни: благословение священнослужителя, последняя сигарета, завязывание глаз, люк, который проваливается, и туго натянутая дрожащая веревка, на которой повисает тело.

Таково страшное и жесткое документально-публицистическое начало фильма.

А затем ритм действия и стиль фильма резко меняются. Оказалось, что осужденный не умер, его сердце продолжает биться, сознание, однако, покинуло его: он не помнит, кто он, как оказался в тюрьме, за что собираются его казнить. По закону же совершить казнь над человеком, находящемся в бессознательном состоянии, нельзя. Человек должен сознавать, за что его собираются казнить. И присутствующие при казни официальные лица пытаются вернуть сознание осужденному на казнь.

Здесь фильм резко меняет свой жанр — начинается разыгранная как по нотам черная комедия. Полицейские чиновники, прокурор, врач и священник, чтобы пробудить в осужденном разум, пытаются воссоздать перед ним эпизоды его прошлой жизни и подробности совершенного им преступления.

В этой части фильма гротесковые эпизоды, пронизанные черным юмором, сменяются насыщенными символическими сценами, в которых иллюзия и реальность неотдели-

мы. Строгий реализм начала, его документальный характер окончательно уходят из картины.

Один из полицейских, пытаясь воссоздать момент преступления, набрасывается на присутствующую здесь женщину и, теряя над собой контроль, принимается ее душировать. Зрителям так и неясно, происходит ли это новое убийство в действительности или оно лишь мелькает в сознании действующих лиц.

Поступки полицейских, их отношение к жизни молодого корейца подчеркнута комичны. Режиссер утрирует густоту полицейских, подчеркивая всю ограниченность их жизненных представлений. В фильме Осимы полицейские не только не лучше, а возможно, и хуже самого преступника.

Когда в действие вступает женщина, фильм принимает свою третью интонацию: он входит в сферу открытой политической пропаганды. Для Осимы вновь важнее что-то выразить словом, чем изображением. Женщина-корейка, которая воспринимается и как возлюбленная осужденного и как его сестра, оказывается еще и символом подавляемого корейского меньшинства (образ, навеянный, видимо, журналисткой-корейкой, сочувствовавшей преступнику). В гробу, завернутая в белые траурные одеяния, она произносит страстный монолог, суть которого сводится к тому, что студент-кореец совершил преступление, но вынудил его к этому «японский империализм». Между осужденным и женщиной происходит диалог, полный намеков и инскажений. В ходе него выясняется, что с момента совершения преступления Ри Чин У находится в разладе с реальностью и только его чувства к этой женщине — то ли брата, то ли возлюбленного — помогли ему вновь обрести контакт с действительностью.

Ри Чин У фигурирует в фильме как «Р» — по первой букве его имени; она — как «женщина» или «сестра». Автор лишил героев реальных примет неповторимости личности. Они знаки, символы, за которыми видится лишь определенное социальное явление.

Осужденный убежден, что, хотя он и совершил преступление, он невиновен, пока государство считает его виновным. Так вновь выступает характерная для Осимы разрушительная ненависть к государственности как таковой.

Фильм Осимы направлен против смертной казни. Об этом свидетельствуют и начальные титры, в которых он

прямо обращается к тем семидесяти одному проценту противников отмены смертной казни с вопросом: а вы, господа, видели когда-нибудь, как происходит смертная казнь? В самом преступнике Осима видит только жертву государственного строя. Как только у героя исчезает ощущение раздвоенности, он сознается в совершенном преступлении, но продолжает главным виновником считать «японский империализм». Зыбкость этой позиции, позволяющей переложить вину в совершенном преступлении на государственное устройство, неспособное обеспечить своим гражданам нормальные условия существования, очень опасна. В наше время она в своем крайнем выражении прямо оправдывает терроризм, приводящий современнѳй мир в состояние страха и неуверенности.

На протяжении всего фильма Осима настойчиво пытается убедить нас в том, что любой представитель власти, присутствующий при казни, не только не лучше преступника, а даже хуже его. Яростное отрицание автором государства и его институтов при полном отсутствии попыток дать хоть какое-то позитивное решение поставленным в фильме большим вопросам современности привело к противоречивости и расплывчатости авторской концепции. Эта работа свидетельствует о том, что, вопреки собственным заявлениям, Осима впитал самые различные художественные и философские системы нашего столетия. В ней леворадикальные идеи сочетаются с постулатами философской школы Фрейда, а формотворческий, вернее, форморазрушительный поиск — с ощутимым влиянием поэтики Брехта. Все это в сочетании с жанровой чересполосицей дополнительно смазывало определенность и четкость авторских идей.

Борьба против дискриминации корейцев в Японии, протест против смертной казни, чинимой государством, идея объединения Кореи, взаимоотношения личности и государства — не слишком ли много серьезнейших проблем вобрала в себя эта лента? И тем не менее сама серьезность и актуальность поднятых в фильме вопросов, яркость отдельных эпизодов поставили «Смертную казнь через повешенье» в центр внимания зрителей и критики, включившей его в число десяти лучших фильмов года. Это первая работа Осимы, показанная на экранах многих стран мира. О ней много писали. Но сложность и запутанность формы, парадоксальность постановки некоторых вопросов, воин-

ствующий анархизм автора свели на нет интересный замысел режиссера.

И еще одна работа этих лет, в которой гражданственность замысла резко разошлась с художественным результатом. Продолжая интересоваться проблемами реального участия кинематографа в социальных акциях современности, Осима ставит картину «История, рассказанная после токийской войны». По ее поводу он сказал: «У меня мелькнула мысль о том, что я могу умереть и надо оставить завещание».

Фильм снимался в Токио в дни бурных студенческих волнений осени 1969 года, прозванных «токийской войной». Это рассказ о том, как группа студентов решила снять о себе документальную ленту. Один из них в разгар съемок кончает жизнь самоубийством. Герой картины хочет понять, что толкнуло на это его товарища. Он пытается разобраться в этом по материалу, заснятому самоубийцей, но вся пленка оказывается в руках властей. Когда же сложными путями она вновь попадает в его руки, то оказывается, что на ней запечатлены одни лишь виды Токио. И герой отправляется по этим местам.

«История, рассказанная после токийской войны» — очередной вариант темы раздвоения личности, взаимозаменяемости реальности и иллюзии, встречающейся в последних авангардистских опусах Осимы. Запутанность символики, разорванность логики повествования в данном случае были заведомой целью, которую преследовал режиссер. («Я специально разрушал логику фильма, чтобы выразить душевное смятение, царившее в душе героя».)

Может показаться неожиданностью рождение среди всех этих пропитанных леворадикальной идеологией киноупражнений ясного, опирающегося на логично выстроенный сценарий гуманного фильма Осимы «Мальчик» (1969).

Эта работа раскрывает для нас многое в личности автора. Становится ясно, что за трескучими фразами о необходимости уничтожения государства, за кокетничанием головоломными формальными экзерсисами, пронизанными презрением к человеку, страдает отчаявшаяся личность, ищущая и не находящая пути к гармоничному устройству мира. При этом режиссер остается верен себе. Справедливы слова немецкого критика Лиммера: «Хотя в «Мальчике» не говорится о политике, а показывается ее

результат, он тем не менее более политичен, чем тысячи политических лент»²¹.

В этой едкой сатире на японскую семью, пронизанной острой печалью и неистовым гневом, все предельно просто, правдиво, ясно. В ней нет сложных элементов современного киноязыка, бьющего в глаза экспериментирования. В основу фильма положен подлинный полуанекдотический случай, промелькнувший в газетах в 1966 году.

Семейство, состоящее из отца, матери, пасынка лет десяти и маленького сына, промышляло тем, что то мачеха, то старший из мальчиков бросались под идущие автомобили, делая вид, что пострадали. Этим они давали возможность отцу шантажировать незадачливых водителей и требовать от них деньги. Так это «святое семейство» объехало всю страну, с юга на север, пока не было изобличено и арестовано.

На основе этого частного случая режиссер сумел выявить глубинные противоречия в социальной структуре страны, показать общество, включенное в мир современной цивилизации, но лишенное гуманности.

В центре фильма — мальчик, его жизнь, судьба. У него отняты детство, родительское тепло, дом, школа, товарищи. Лишенный общества сверстников, ребенок научился играть один.

В первых кадрах фильма мальчик на городском пустыре без особого веселья сам с собой играет в прятки. Глаза его завязаны: он то ищет сам себя, то от себя же прячется. В своих мечтах-фантазиях мальчик придумывает для себя образ пришельца «из туманности Андромеды»: он явится на землю как посол справедливости. Позже, на Хоккайдо, куда к концу фильма прибывает семья, мальчик лепит для себя из снега «человека из космоса», рассказывая о нем своему маленькому брату. Тэцуо Абэ, которого режиссер нашел в сиротском приюте, сыграл свою роль с пронзительным чувством правды.

Страшный смысл вложен в этом фильме в простейшее понятие — работа. «Работа есть работа», — говорит мальчику отец, вводя ему под кожу красящее вещество, имитирующее синяк. Вначале в мальчике все протестует против того, чем занимаются его родители. Потом он начинает воспринимать дела семьи как естественную, нормальную работу, необходимую, чтобы прокормить родных. Была война, она искалечила его отца, отняла у него воз-

возможность физической работы. Родители ребенка отнюдь не жестокосердые монстры. Такими их сделала война. Это она лишила их в свое время родительской заботы, родительской любви. Любовь и внимание дорого ценятся в этом фильме. Когда мачеха покупает малышу в подарок яркую бейсбольную шапочку, избалованный вниманием ребенок из чувства благодарности с ходу бросается под едущий автомобиль.

В начальных кадрах фильма мальчик учится плакать. Ему должны поверить, что ему действительно больно. В фильме, когда по его вине погибает маленькая девочка, он плачет горько, по-настоящему. История, которая у другого режиссера вылилась бы в чувствительную мелодраму, у Осимы звучит целомудренно и сдержанно.

«Мальчик» знаменует собой резкий и, учитывая стилистику предыдущих фильмов, неожиданный рывок в сторону ясной и простой кинематографической формы. Он снят в цвете. Акварельно-прозрачные серо-голубые тона господствуют на экране. И на их фоне маленькая фигурка мальчика, затянутого в черный школьный китель, выглядит еще более одинокой и несчастной. Внезапно обрывающиеся эпизоды, отсутствие хронологической последовательности в изложении странствий мальчика и его семейства не воспринимаются в этом фильме как некий усложненный прием.

Режиссеру, например, не важно показать подробности неудачного бегства мальчика к бабушке. Он показывает беглеца на пустынном берегу моря, где, измученный скитаниями, он мгновенно засыпает, подложив под голову школьную сумку. А в следующем эпизоде он снова промышляет вместе с родителями на дорогах Японии. За кадром остались все подробности его возвращения в семью. По этому принципу построен весь фильм. Обрывочные эпизоды создают цельную картину грустной жизни этого ребенка. Огненно-красный шар на японском знамени, повторно возникающий в этом фильме, выглядит насмешкой и обвинением государству, ибо семья, выведенная в этом фильме, является его жертвой, а не находится под его защитой. И как постоянный звуковой лейтмотив звучит в фильме скрежет внезапно тормозящих автомобилей.

В этой как будто незамысловатой и скромной ленте Осима приблизился к серьезному анализу социальных противоречий современного ему японского общества.

Через два года после «Мальчика», в 1971 году, Осима поставил свою самую значительную работу — фильм «Церемония».

В 1968 году Дональд Ричи дал Осиме следующую характеристику: «Режиссер Нагиса Осима занимает в японском кино то положение, что Жан-Люк Годар во Франции. Закопченный интеллеktуал, он больше интересуется идеями, чем людьми; он строит свои фильмы скорее в форме эссе, чем в драматургически оформленном виде, и уважает больше написанное и произнесенное слово, чем собственно кинематографическое изображение»²².

После «Мальчика» и «Церемонии» эти тогда справедливые слова более неприменимы к творчеству Осимы. Как он сам определил, «мне позволило вернуться к классическому стилю определенное доверие к самому себе»²³.

В «Церемонии» сплелись в единый узел главные проблемы послевоенной японской действительности. В этом фильме целое поколение, чья сознательная жизнь проходила в послевоенные годы, как бы подводит итог пережитому. К этому поколению относится и сам Осима. На примере судьбы выведенного в «Церемонии» семейного клана Сакурада Осима не только анализирует основные события послевоенной истории, но и создает объемный портрет тех, кто является его современниками, кто сегодня представляет японскую нацию. Этот фильм носит личный, исповедальный характер, в нем режиссер выразил свои самые сокровенные мысли и чувства.

«Церемония» состоит из цепи торжественных семейных событий, в связи с которыми вместе собирается семейство Сакурада. В своих интервью Осима неоднократно возвращался к вопросу, почему его фильм опирается на показ одних только церемониальных сборищ большого семейного клана.

«В японской жизни церемонии играют большую роль. На них встречаются те, кто правит семьями, и те, кто им подчиняется. Церемония — это повод для утверждения семейной власти и для бунта против этой власти, против самой традиции господства»²⁴. Торжественные сходки семьи Сакурада дали режиссеру возможность разбираться в самых острых для сегодняшнего существования японской нации вопросах: в росте национализма и оживлении милитаристских настроений, в роли традиции в современном японском обществе, в вопросах дискриминации корейцев.

«Церемония» — классический по материалу японский фильм. В центре его — семья, та освященная традицией ячейка, внутри которой скрещивались национальная идеология, нравы и мораль. Семья была центральной темой таких великих режиссеров, как Ясудзиро Одзу, Микио Нарусэ. Но если в фильмах этих режиссеров в показе традиционной семьи главенствовали нравственные коллизии, то у Осимы на первый план выступают идеология и политика.

Кинорассказ ведется от лица главного героя фильма, Масуо. Имя определено его биографией, оно состоит из двух иероглифов — «Маньчжурия» и «мужчина». Масуо родился в Маньчжурии в год, когда японские войска вторглись в эту страну. Это совпадает с временем рождения самого режиссера, и это не случайно. Масуо фактически alter ego постановщика. Осима не скрывает личностный характер фильма, его прямую связь с литературной традицией *ватакусидзэцу** («эгобеллетристикой»), пашедшей новое рождение в кинематографе. «Я хотел, — говорил Осима, — чтобы в «Церемонии» предстала бы Япония, увиденная моими глазами»²⁵. В другом месте он поясняет, что, «хотя мой фильм, вне сомнений, есть история его героя, его пристрастий и отвращений последних двадцати пяти лет, он затрагивает и историю Японии, то, как она приходит в себя после поражения, период ее благосостояния и нынешнюю милитаризацию»²⁶.

В «Церемонии» Осима не ставил себе задачу непосредственного показа основных исторических моментов послевоенной эпохи. Ему важно проследить, как преломились эти события в сознании людей, как отразились на их судьбах. Он выбрал для семейных встреч даты, следовавшие непосредственно за ключевыми событиями истории.

Фильм начинается с того, что Масуо получает странную телеграмму: «Тэрумита умирает точка Тэрумита». Встревоженный сообщением, он вместе со своей двоюродной сестрой Рицуко отправляется на небольшой островок, где живет Тэрумита. В дороге перед глазами Масуо проходят последние двадцать пять лет, те свадьбы и похороны, где он встречался с членами своей семьи.

* *Ватакусидзэцу* — литературный жанр, возникший в начале XX века как вид прозы, раскрывающий жизнь и внутренний мир самого автора.

Первая встреча Масуо с кланом Сакурада состоялась в 1947 году, в годовщину смерти его отца. Последний вернулся из Маньчжурии незадолго до капитуляции Японии и в новогоднюю ночь покончил жизнь самоубийством. Этой встрече предшествовало принятие новой конституции, превратившей императора в конституционного монарха.

Следующая семейная встреча происходит на похоронах матери Масуо. Незадолго до этого Коммунистическая партия получила на выборах три миллиона голосов и был ратифицирован Сан-Францисский договор, положивший конец оккупации страны.

Затем встреча на свадьбе дяди Масуо, Исаму. Она состоялась в 1956 году, когда была подписана совместная декларация СССР и Японии о прекращении состояния войны и восстановлении дипломатических, торговых и других отношений.

А в 1961 году, после бурных событий борьбы против «договора безопасности», празднуется свадьба самого Масуо.

И последняя встреча семьи — в 1971 году. Она протекает вслед за массовыми студенческими волнениями, вспыхнувшими во многих высших учебных заведениях страны и завершившимися вступлением на территорию Токийского университета отрядов полиции. Дополнительную окраску этой сходке семьи дало самоубийство писателя Юкио Мисимы.

Последнее событие произвело на Осиму огромное впечатление. Его связывали с Мисимой дружеские отношения, они часто встречались. Дружба этих двух людей — леворадикально настроенного Осимы и придерживающегося ультраправых взглядов Мисимы — лишнее свидетельство тому, сколь коротка дистанция между этими двумя идейными платформами и сколь они бесплодны. Осима был потрясен гибелью Мисимы, но публично отрекся от поступка писателя, покончившего с собой по всем правилам традиционного самурайского ритуала. И хотя Осима и заявил, что лично будет бороться с моральными последствиями этой смерти²⁷, ошеломивший его конец писателя сказался на фильме «Церемония». В нем самоубийство стало драматической эмблемой.

С каждой встречей членов клана Сакурада понемногу проявляются те или иные нити сложного клубка их взаимоотношений.

Во время семейных встреч в конфликтном противостоянии сталкиваются не только представители разных поколений. Противостоят и различные взгляды и мировоззренческие доктрины, распространенные в послевоенной Японии. Осима весьма определенно характеризует идейные и политические склонности своих персонажей. В фильме действуют интеллигент 50-х годов, ортодоксальный коммунист Исаму; изгой Сусуму, ибо он наполовину кореец; один из двоюродных братьев героя, Тадаси, националист и экстремист. Возглавляет семейную пирамиду дед Кадзоуми, посылитель традиций, требующий неукоснительного следования им.

Каждая из семейных встреч служит для выявления взглядов присутствующих на ту или иную жизненную или общественную проблему. Осима обнажает их взгляды самым разным способом. Так, на свадьбе Исаму гости один за другим запевают песню, для каждого из них близкую и любимую: Исаму поет песнь трудового люда; один из его братьев — гривуазную песенку; дед Кадзоуми затягивает старинную песню, но забывает слова, и ее подхватывает красавица Сэцуко, любимая тетя героя (в фильме дано понять, что она жила и с его отцом и с дедом, а сейчас близка с Тэрумитаи); невеста Исаму поет «Интернационал»; Рицуко — песню о гейшах, а Тадаси — милитаристскую песню, связанную с оккупацией Маньчжурии. Комментирующий и этот эпизод Масуо говорит: «Я тогда не спел, но если бы зашел, то это была бы песня «Нет—атомной бомбе!»

Над всеми этими непримиримо схлестывающимися жизненными позициями, идейными платформами довлеет проповедуемая главой клана традиция покорности воле старших, которая должна покрыть и кровосмешение, связывающее некоторых членов семьи, и убийство (в фильме заложен намек на то, что Сэцуко не покончила с собой, а была убита главой клана).

В финальном эпизоде «Церемония» возвращается к своему началу. Рицуко и Масуо находят Тэрумитаи мертвым. Он покончил с собой, оставив записку: «Я последний, кто может продолжить традицию семьи Сакурада. Своей смертью я разрушаю этот клан». Рицуко, тайно любившая Тэрумитаи, традиционню связав себе ноги, ложится рядом с его мертвым телом и принимает яд.

И последний кадр фильма. На берегу моря собрались умершие члены семьи Сакурада, чтобы играть в бей-

сбол с воображаемыми мячами. Эти кадры — прямая реминисценция знаменитого финала фильма Антониони «Блоуп».

Бейсбол, эта самая популярная в послевоенной Японии спортивная игра, привязана ко всей жизни Масуо: мальчиком он в школе увлекается бейсболом, он опаздывает к постели умирающей матери из-за своего участия в бейсбольном турнире, и, наконец, он играет в бейсбол с мертвыми членами своей семьи. Бейсбол в фильме — знак современности.

В «Церемонии» Осима после всех своих формальных исканий возвращается к той стилистике, которую он поначалу так настойчиво отвергал. Не случайно картину снимал оператор Тоитиро Нарусима — один из самых тонких мастеров нового поколения, строивший изобразительный ряд фильма по принципам дальневосточного изобразительного искусства. Так как действие почти не выписится за пределы дома, режиссер и оператор обыгрывают красоту национального интерьера — больших светлых плоскостей татами*, темных деревянных перекрытий, золотых ширм, ярко-лиловых кимоно, серебряной парчи одежды священнослужителей. Мизансцены спокойны, статичны, композиция многих кадров фронтальна, что всегда было характерно для языка японского кино. Однако традиционные приемы сочетаются в фильме с характерным для Осимы поиском собственного стиля, с использованием новых, подчас несколько экстравагантных форм, с пристрастием к условным приемам.

Примером такого сочетания реального и условного может служить сцена свадьбы Масуо с отсутствующей невестой. Невесты на свадьбе нет: перед самой свадебной церемонией она сбежала. Тем не менее свадьба празднуется, присутствующие на ней гости делают вид, что не замечают отсутствия невесты. Она воспевается в речах как чистая японская девушка, не подвергнутая западному влиянию. Звучит бравурный вальс Штрауса. К Масуо подводят невесту, которой нет. Он делает вид, что идет с ней к свадебному торту, чтобы по обычаю вместе разрезать его. Осима иронизирует здесь и над ханжеством буржуазии и над тем, как странно в современном японском обществе сочетаются

* *Татами* — плотные соломенные циновки, служащие для настилки пола.

старинные обычаи с заимствованиями из западного образа жизни.

Все эти сложные сопряжения реальной действительности и условности, противоборство мнений и взглядов подводят в «Церемонии» к трагическому выводу. Ведь Осима в равной мере не приемлет и человеконенавистничество реакционера Тадаси и ортодоксальность и догматизм Исаму. По сути дела, и традиционные церемонии рассматриваются им лишь с внешней стороны, как симфония ритуальных условностей. Он не сумел постичь того, что демократическая, общенародная традиция может быть тем живительным источником, в котором заложена надежда для нации. В конечном счете персонажи фильма Осимы видят перед собой одну лишь пустоту и идут по пути саморазрушения.

В итоге, в «Церемонии» показано общество, не знающее, куда идти дальше, потерявшее чувство исторической перспективы, — общество, пребывающее в тупике. Относясь крайне отрицательно к современному социальному устройству своей родины, Осима знает лишь одно: все это должно погибнуть, как погиб, саморазрушился придерживающийся традиций клан Сакурада. В этой картине в наиболее законченной форме сказался негативизм, характерный для «бунтующего» поколения, и в первую очередь для самого Осимы.

За «Церемонию» режиссер был назван японскими кинокритиками «лучшим режиссером 1971 года». Однако идейный тупик, который явственно выступил в этом фильме, сказался на дальнейшем творчестве Осимы. После «Церемонии» он поставил путаный и малоинтересный фильм «Летняя сестра» и вновь надолго замолчал.

Причину молчания можно объяснить многими обстоятельствами. В первую очередь немаловажную роль сыграло то, что в «Церемонии», вобравшей многолетние размышления режиссера, сплелись все разрозненные темы и мотивы его творчества в единое целое. Фильм оказался своеобразным подведением итогов, режиссер как бы выговорился в этой картине.

Кроме того, Осима, все свои последние фильмы поставивший в собственной компании, продолжал настаивать на своей независимости. Но к началу 70-х годов финансовый и художественный кризис в японском кино крайне обострился. Идти на поклон к крупным фирмам ему не хотелось. Те заполнили экран дешевыми поделками, порно-

графией и фильмами о якудза *. Реализовать свой общественный темперамент в такой обстановке было невозможно. И Осима вновь ушел на телевидение. Но поставил он там за четыре года всего несколько видовых лент. Зато много печатался. За эти годы вышли его полемические и по-юношески запальчивые книги: «План возрождения японской души», «Изображение на экране в послевоенные годы» (на материале собственных фильмов), «Выразительность жестокости и злого начала».

И, наконец, в 1976 году он вновь возвращается в кинематограф, поставив во Франции фильм «Коррида любви», демонстрировавшийся на западном экране под названием «Империя чувств». Фильм вызвал громкий скандал на Каннском фестивале, где был показан в рамках «Недели режиссеров». На Западно-Берлинском фестивале он после первого же просмотра как порнографический был конфискован. Картина встретила цензурные ограничения даже в таких странах, в которых отнюдь не привыкли заботиться о чистоте нравов. В самой Японии он был показан с значительными поправками цензурного комитета «Эйрин».

Этот фильм был задуман еще в 1972 году, когда, находясь во Франции, Осима сговорился с французским продюсером Анатолем Доманом о совместной постановке. Из множества вариантов либретто, посланных затем из Японии, Доман одобрил предложение Осимы поставить картину, в основе которой была подлинная история, случившаяся в 1936 году. Женщина по имени Сада Абэ, служанка в небольшой гостинице, нечто вроде дома свиданий, была любовницей хозяина, женатого человека. Оба были охвачены безумной страстью, и в момент апогея очередного любовного свидания Сада убивает своего возлюбленного, кастрирует его труп, вырезает на его мертвом теле иероглифы: «Кийти [так зовут его] и Сада — вечная любовь» — и исчезает. Ее находят, медицинская экспертиза признает Сада нормальной, и суд приговаривает ее к длительному сроку тюремного заключения.

Примечательно, что в том же 1976 году в Японии был поставлен еще один фильм на том же материале, «Под-

* *Якудза-эйга* — жанр гангстерского фильма, опирающийся на схему и мотивы классических фехтовальных лент *кэн-гэки*.

лишняя история Сада Абэ», начинающего режиссера Нобору Танаки.

Что толкнуло Осиму на постановку одного из самых откровенных сексуальных фильмов последних лет (здесь речь не идет о ремесленной порнопродукции мирового кинематографа)?

Если его так называемые «политические эскерсисы» второй половины 60-х годов можно объяснить брожением умов молодежи, влиянием идеологии «новых левых», достигшей тогда своего взлета, то постановку этой ленты нельзя объяснить ничем иным, как полным отсутствием возможностей постановки у себя на родине и стремлением во что бы то ни стало выбиться на авансцену мирового кинематографа при помощи чисто коммерческого эпатажа.

Осима пытался обосновать постановку «Корриды любви» своим принципиальным неприятием господствующей буржуазной нравственности: «Моей целью было выступить против буржуазной морали». Он утверждал, что этот фильм стоит в одном ряду с теми картинами, в которых подняты социальные проблемы. «Я полагаю, что наше поколение кинематографистов рассматривает вопросы пола лишь в рамках общих проблем свободы человека. Конечно, есть немало фильмов, где эта тематика эксплуатируется в чисто коммерческих целях. Однако, если принять во внимание пуританские традиции Японии, то следует признать, что подобные фильмы означают борьбу с запретами, разрыв с традиционной моралью, со всеми ее ограничениями»²⁸. Это было сказано еще в 1972 году.

Высказанная Осимой точка зрения отнюдь не оригинальна. На нее опирался критик Тадао Сато на IV советско-японском симпозиуме по вопросам киноискусства, когда разгорелся спор вокруг фильма «Подлинная история Сада Абэ» режиссера Танаки. Пытаясь защитить позицию постановщика, он утверждал, что «стремление всесторонне показывать человека есть реакция на множество запретов, которыми было обложено искусство в годы военно-фашистского режима»²⁹.

Однако ни в фильме Танаки, ни в «Корриде любви» протест против буржуазной морали не был реализован. В фильме Осимы полностью отсутствует живая жизнь. Любовь, страсть помещены в изолированный мирок. Хотя ориентиром времени служит 1936 год, режиссер вообще оставил в стороне насыщенный острейшими проблемами

материал эпохи, являвшейся началом физического и нравственного упадка страны. Как в лабораторной колбе изучает он механизм страсти, полового влечения, любви, доходящей до пароксизма, до самоубийства, любви, выступающей как неосознанное стремление к смерти. Надо сказать, что этим «Коррида любви» перекликается с «Церемонией», где саморазрушение является основным импульсом всех персонажей фильма.

Любовь в фильме разрушительна, дисгармонична, в ней с самого зарождения заложена неумолимость смерти. В этом отношении фильм повторяет одну из самых распространенных идей современного буржуазного кинематографа. Режиссер следует фрейдистской концепции, по которой «на дне» психологии сливаются восдино Эрос и Танатос — инстинкт жизни и влечение к смерти. Смерть в «Корриде любви» как бы завершает экстаз любви, является ее высшим проявлением. И вся подробно обрисованная, возведенная в ритуал любовь является в фильме не чем иным, как прелюдией к финальному жертвоприношению любви — смерти.

Крайний натурализм фильма «Коррида любви» сочетается со столь же крайним эстетством. Когда Сада проходит через маленький дворик, покрытый ровной серой галькой, она, перед тем как войти в дом, сбрасывает на землю сначала белое кимоно, затем на него падает нижнее, красное. Камера долго фиксирует это цветовое ширшество серого, белого и алого. Даже в чудовищно антиэстетическом эпизоде убийства Осима продолжает эксплуатировать цветовые контрасты. Как это уже бывало в их любовной игре, Сада душит спящего Кийти шнурком своего кимоно. Но на этот раз, прежде чем окончательно затянуть шнурок, она будит своего задремавшего любовника, чтобы получить от него безмолвное согласие на смерть. А потом, свершив надругательство над его трупом, она ложится, в серебристо-белом кимоно, рядом с окровавленным телом своего возлюбленного.

Возможно, режиссер пытался пластической красотой зрительного ряда поднять эту ленту на уровень «большого» искусства. На деле же «Коррида любви» оказалась убедительным примером поразительного совпадения, чрезвычайного сходства того, что воспроизводит «массовая культура» так называемого «общества потребления», и того, что создается «революционными» художниками, испо-

ведущими леворадикальную идеологию. Прикрываясь фразами о необходимости сексуальной свободы как метода борьбы с подавлением личности в буржуазном обществе, Осима решил потрясти зрителей показом клинического случая сексуального влечения.

И он добился своей цели: после многих лет к нему вновь оказалось приковано внимание в мире кинематографа. Скандальный успех фильма позволил ему тут же поставить следующую ленту, «Призрак любви» (1978). Несколько отступив от слишком уже откровенного натурализма предыдущей картины, он вновь поставил в центр фильма женщину, готовую на все ради чувственной любви. Сюжет фильма банален: женщина и ее любовник убивают мужа, чтобы без помех предаваться любовным утехам. Труп брошен в глубокий колодец. Но страдания большой совести разрушают счастье любовников. К женщине начинает являться призрак убитого мужа. В финале убийство раскрыто и любовники понесли наказание.

Снимал картину Ёсио Миядзима, оператор фильма «Кайдан» режиссера Масаки Кубаяси — колористически наиболее изысканного фильма послевоенного японского кино. В «Призраке любви» возникает чарующая красота природы на фоне меняющихся времен года. Оператор живописует нежно-серую дымку тумана, стелющегося над полями, лобуется золотисто-красными осенними листьями, как бы забывая, что ими преступные любовники засыпают труп, брошенный на дно колодца. Даже эпизод, в котором герои фильма заживо сгорают в доме, подожженном мясщиками им односельчанами, и тот поразительно красив по колориту. Миядзима использует свое тонкое чувство цвета и формы в «Призраке любви», чтобы найти красоту в распаде, в гибели человеческого. В данном случае совершенство и красота изобразительного ряда послужили тому, что жюри Каннского кинофестиваля 1978 года присудило этому фильму премию за режиссуру.

В одной из книг о современном киноискусстве Японии глава, посвященная Нагисе Осиме, озаглавлена так: «Нагиса Осима, дорога в тушик». Действительно, путь Осимы типичен для представителей леворадикального крыла молодой художественной интеллигенции. В своем протесте против современной японской действительности он покусился на ту часть культуры, которая связывала себя с гуманистическими идеалами, и возвел в абсолют отрицание,

не предлагающее никаких положительных, конструктивных альтернатив. В итоге глубокий разлад художника с современным ему миром привел его к идейной и творческой деградации. И все же шаг за шагом проследив путь Осимы в искусстве, нельзя не обнаружить одну, казалось, парадоксальную закономерность: при всей напористости и разрушительной энергии режиссера он не сумел достичь тотальной ломки японской традиционной культуры. Напротив, в своих лучших фильмах — в «Мальчике», в «Церемонии» — он приник-таки к ее бездонному колодезю.

При всей противоречивости творческого пути Нагиса Осима, выступив против всех табу современного японского общества, был одним из тех, кто сумел разоблачить миф о счастливом детстве и гармоничном становлении личности в Японии 60—70-х годов.

¹ *Oshima Nagisa*. Entretien avec...—«Cahiers du cinéma», 1970, N 218, p. 28.

² *Ивасаки Акира*. Бергамо-но «Косикэй» («Смертная казнь через повешенье» в Бергамо).— В кн.: Сэкай-но эйга сакка (Мастера мирового кино). Вып. 6. Токио, 1970, с. 58.

³ *Niogret H.* Dernières nouvelles du cinéma japonais.— «Positif», 1971, N 130, p. 44.

⁴ *Сато Тадао*. Гэндай нихон эйга (Современное кино Японии). Токио, 1969, с. 222.

⁵ *Ивасаки Акира*. Бергамо-но «Косикэй», с. 62.

⁶ *Mellen Joan*. Voices from the Japanese cinema. N. Y., 1975, p. 274.

⁷ *Осима Нагиса*. Дзидэн то дзисаку-о катару (О себе и своих фильмах).— В кн.: Сэкай-но эйга сакка (Мастера мирового кино). Вып. 6. Токио, 1970, с. 74.

⁸ *Сато Тадао*. Гэндай нихон эйга, с. 223.

⁹ *Ивасаки Акира*. Бергамо-но «Косикэй», с. 62.

¹⁰ *Oshima Nagisa*. Je suis constamment concerné par le temps où je vis...— «Cinéma-72», N 170, доп., p. 69,

¹¹ *Ивасаки Акира*. Бергамо-но «Косикэй», с. 62.

¹² *Сато Тадао*. Нихон эйга якусэн (Сто фильмов японского кино). Токио, 1973, с. 176.

¹³ *Мацуда Масао*. Додзидайся-то ситэ-но Нагиса Осима (Наш современник — Нагиса Осима).— В кн.: Сэкай-но эйга сакка (Мастера мирового кино). Вып. 6. Токио, 1970, с. 43—44.

¹⁴ *Ивасаки Акира*. Бергамо-но «Косикэй», с. 62.

¹⁵ *Mellen Joan*. The Waves at Genji's door. Japan through its cinema. N. Y., 1976, p. 415.

¹⁶ *Осима Нагиса*. Сэнго эйга: хакай то содзо (Послевоенное кино: разрушение и созидание). Токио, 1961, с. 38.

¹⁷ *Сато Тадао*. Гэндай нихон эйга, с. 225.

¹⁸ Там же, с. 411.

¹⁹ *Richie D.* The Japanese cinema. Film Style and national character. London, 1971, p. 137.

²⁰ *Mellen Joan*. Voices from the Japanese cinema, p. 258.

²¹ *Limmer W.* Der Junge.— «Süddeutsche Zeitung» (München), 1972, 7/8, Oct., S. 11.

²² *Richie D.* Nagisa Oshima.— «The Japan Times» (Tokyo), 1968, 21/1, p. 4,

²³ *Tessier M.* Cinq japonais en quête de films.— «Ecran» (Paris), 1972, N 7, p. 47.

²⁴ *Oshima Nagisa.* Entretien avec...— «L'Humanité» (Paris), 1972, 15/X.

²⁵ *Oshima Nagisa.* Je suis constamment..., p. 71.

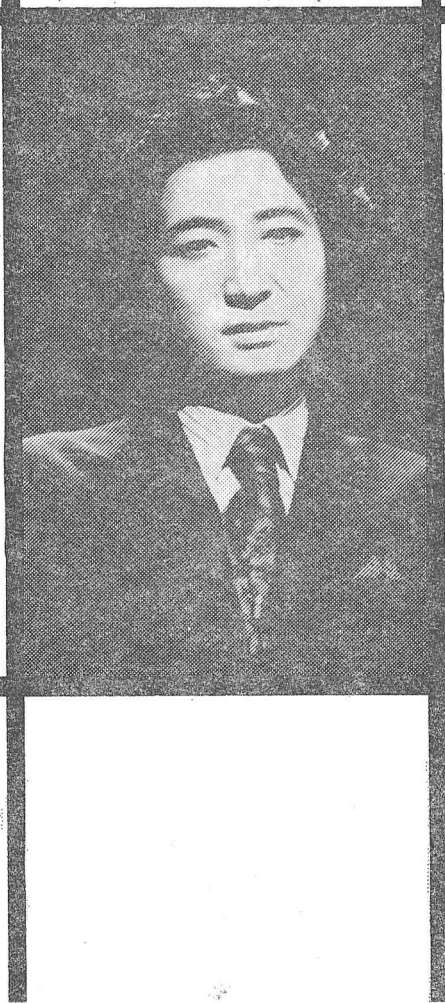
²⁶ *Осима Нагиса.* Ватаси-но нака-но «Нихон» то «нихондзин»

(«Япония» и «японец» во мне).— «Токио симбун», 1971, 18/I.

²⁷ *Grant J.* La ceremonie. Le charme discret de la famille.— «Cinéma-72», N 170, p. 91.

²⁸ *Oshima Nagisa.* Entretien avec..., 15/X.

²⁹ Запись выступления в архиве автора.



**ГЛАВА 3 В ЛАБИРИНТЕ
ФОРМАЛЬНОГО ПОИСКА**

«В отличие от кинематографистов, смолodu захотевших работать в кино, я пришел на киностудию случайно. Средством самовыражения могли для меня стать и литература и любая другая форма искусства»¹.

Это признание другого представителя «новой волны «Офуна», Ёсисигэ Ёсиды, объясняет многое в сложной зашифрованности его интеллектуальных исканий в кинематографе.

Увлечение французской литературой, тяга к французской культуре, проявившиеся еще в годы учения, способствовали становлению его искусства под значительным влиянием европейского кино 60-х годов. Недаром Ёсиду называли самым «европейским» режиссером среди вповь принедевших в кино мастеров.

Но несмотря на определенный крен в сторону западноевропейской культуры, на Ёсиду как на художника воздействовали те же социальные, политические и нравственные факторы, что и на других представителей японской художественной интеллигенции его поколения, болезненно ощущавших обострившийся на подступах к «цивилизации потребления» конфликт между человеком и обществом.

Как и у многих режиссеров «послевоенного поколения», мы встречаемся в фильмах Ёсиды с идеей, почерпнутой из идеологического арсенала «новой левой» жизненной философии, тесного слияния между социальной революцией и революцией сексуальной. Не случайно название наиболее значительного для творческой биографии режиссера произведения — «Эрос + жестокое убийство». Под воздействием «левого фрейдизма» он пришел к убеждению, будто разрушение патриархальной морали способствует обновлению человеческого общества, будто сексуальная революция приводит к освобождению человека. На материале его творчества можно проследить, к каким странным и нередко мучительным метаморфозам привело в искусстве характерное для молодежной контркультуры 60—70-х годов стремление к полной сексуальной свободе.

«Мы, независимые кинематографисты, делаем фильмы, направленные против этой нравственности (имеется в виду этика буржуазной нравственности, утвердившаяся в фильмах «Большой шестерки». — *И. Г.*), и самыми эффективными средствами для этого являются секс и политика», — заявлял Ёсида². Но постепенно политика все боль-

ше отходила на задний план, а секс приобретал самодовлеющее значение. Холодная рассудочность, с которой режиссер приступил к реализации своих политических, социальных и нравственных идей, породила ту усложненность формы, при которой эротика выступает как нечто отвлеченное, вне эмоциональной и чувственной сферы человека.

А начал Ёсида, как и многие его сверстники, с пронизанных тревогой лент о собственном поколении.

Ёсисигэ Ёсида родился в 1933 году в городе Фукуи, близ Киото, в семье инженера. В 1947 году, после окончания начальной школы, поступил в специальное учебное заведение, где упор делался на изучение французского языка. Кино в ту пору его не занимало. Правда, в годы учения он много смотрел французских фильмов, но это входило в курс изучения языка и не пробудило в нем интереса к киноискусству. В школьные годы Ёсида начал серьезно заниматься литературной работой, писал пьесы и стихи. Его стихи даже были удостоены Золотого приза на литературном конкурсе радиовещательной компании Эн-Эйч-Кей.

В 1951 году Ёсида поступил на филологический факультет Токийского университета, где избрал своей специальностью французскую литературу. В студенческие годы он писал большой роман (!), пристрастился к творчеству Сартра, с группой одноклассников стал издавать журнал под многообещающим названием «Косо» («Идеи»). Ёсида мечтал посвятить себя изучению современной французской литературы, но внезапная смерть отца нарушила его планы. Надо было зарабатывать на жизнь — его младшие братья были еще школьниками. Поиски работы привели его в 1955 году на студию «Офуна» компании «Сётику», где проводились очередные конкурсные экзамены на должность ассистента режиссера. Здесь произошел забавный эпизод, свидетельствующий о том, как далек он был от кино. На экзамене присутствовали два ведущих режиссера студии «Офуна» — Кэйскэ Киносита и Хидэо Оба. Имена обоих гремели в те годы в мире кинематографа. Фильм Киноситы «Трагедия Японии» (1953) представлял собой классический образец бытующего на студии жанра фильмов о матери — *хаха-моно*. Незадолго до описываемых событий Киносита создал одну из самых значительных антивоенных картин первой половины 50-х годов,

«Двенадцать пар глаз» (1954). А Хидэо Ооба, напомним, был постановщиком знаменитой картины «Твое имя».

Итак, обе знаменитости присутствуют на экзамене.

— Видели ли вы фильм «Двенадцать пар глаз»? — спрашивает Ооба у Ёсиды. — Нет, не видел. — Смотрели ли вы «Твое имя»? — спрашивает в свою очередь Киносита. — Нет. — Тут, по свидетельству самого Ёсиды³, оба мастера дружно рассмеялись. Для желающего поступить на студию «Офуна» такая неосведомленность казалась невероятной. Тем не менее Ёсида был зачислен в качестве ассистента.

Это было время, когда на «Офуна» собралось множество молодых людей с университетским образованием, жаждущих испробовать свои силы в кино. Будущие режиссеры Нагиса Осима, Цутому Тамура, Осаму Такахаси начали издавать журнал «Ситинин» («Семеро»), где печатали собственные сценарии. В первом номере этого издания был опубликован сценарий Ёсиды «Надгробие на берегу моря», который привлек к себе внимание Кэйскэ Киноситы. Режиссер пригласил молодого ассистента в свою съемочную группу. За четыре года Ёсида сделал с ним восемь картин.

Ныне Ёсида уверяет, что творчество знаменитого режиссера не оказало на него никакого влияния. И все же он вынужден признаться, что любить киноискусство его научил Киносита. «Я не воспринимал содержание его фильмов, так как он представлял традиционное и комфортное направление в кино. Главное, чему я у него научился, — способу мыслить. Он научил меня мыслить правственными категориями, то есть умению устанавливать связь между фильмом и самим собой»⁴.

В 1960 году, после удачного начала Нагисы Осимы, Ёсида также получил самостоятельную постановку. Его дебютом стали «Бездельники», вошедшие в число фильмов, представляющих «новую волну «Офуна». Герои фильма — четыре молодых человека — находятся на распутье. Праздность и бездуховность приводят их к преступлению. Чтобы добыть денег, они грабят сейф отца одного из них. Поначалу все это кажется им игрой. Но при повторной попытке ограбления один из молодых людей погибает.

По психологическому облику и мотивировке поведения героев фильм близок к работам режиссеров французской «новой волны». Появление «Бездельников» совпало с

демонстрацией на экранах Японии фильма «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара. Критика тотчас заговорила о его влиянии на Ёсиду. Тот энергично это отрицал. Он утверждал, что увидел «На последнем дыхании» после того, как завершил работу над своей картиной. «Скорее, на меня повлиял фильм «Кузены» (реж. Клод Шаброль.— *И. Г.*), увиденный мною примерно за год до этого. Меня там привлек способ передачи отношений между людьми... Без сомнения, моделью «Бездельников» были «Кузены»...⁵ Но, признавая частично влияние эстетики французской «новой волны», Ёсида подчеркивает, что по-настоящему глубокое впечатление на него произвел польский фильм «Пенел и алмаз». Метания молодого героя фильма, трагическая жизненная ошибка, приведшая его к гибели в поворотные моменты истории Польши, были созвучны настроениям японской молодежи. Судьба стоящих на перепутье молодых людей стала темой всех первых лент Ёсиды.

В фильме «Высохшая кровь» (1960) мелкий служащий пытается для получения страховки инсценировать самоубийство. Об этом пишут газеты, сообщают другие средства массовой информации. Но вместо благословного конца, обычного для фильмов «Сётику», в которых вмешательство людей спасает зашедшего в тупик героя, у Ёсиды все завершается настоящим самоубийством. Центральный персонаж третьего фильма Ёсиды, «Конец сладкой ночи» (1961),— современный вариант Жюльена Сореля. Покояря женщины, герой ленты поднимается вверх по общественной лестнице, но завершается все для него полным крахом.

Добиваясь осуществления своей мечты, молодые герои Ёсиды не стесняются в средствах. Это приводит их к жизненному фиаско — мотив, общий для всей молодой режиссуры и в первую очередь для фильмов «новой волны» «Офуна». Ёсида пользовался отработанными сюжетами, чтобы при помощи неожиданного поворота в драматургии финала подвести к абсолютно новому решению судеб человека.

Тремя фильмами и завершается первый период творчества режиссера. По его словам, он тогда «обладал некоторой свободой, в результате чего во всех трех фильмах был определенный политический аспект»⁶. Сказано решительно, но неточно. Отнюдь не политические идеи

нашли отражение в первых работах режиссера. На них отпечатались тревожные настроения, в ту пору распространившиеся среди молодежи.

Когда в середине 1961 года Ёсида готовился к съемкам фильма «Бездомный пес и проститутка», произошло покушение на генерального секретаря социалистической партии Японии Асануму. Политическая обстановка в стране была накалена, фильм Осимы «Ночь и туман Японии» — снят с экрана, возмущенный Осима покинул «Сётику», а напуганное руководство компании на всякий случай отстранило от постановки Ёсиду.

Молодому режиссеру не хватило решимости его коллеги Осимы. Он не рискнул хлопнуть дверью и уйти из «Сётику». Некоторое время он вновь работал ассистентом у Киноситы. Однако вскоре его судьба изменилась. На студию пришла известная актриса Марико Окада и предложила экранизировать роман Синдзи Фудзитары «Горячие источники Акицу». «Компания предложила мне сделать фильм, полагая, что я откажусь снимать мелодраму,— вспоминал Ёсида.— Из чувства противоречия я согласился. Поначалу в сценарии были одни сантименты, пылкая страсть влюбленной пары. Я же считал необходимым показать общество, окружающее влюбленных. Поэтому в фильме нашли отражение политические события тех сумбурных лет»⁷.

...Перед самым окончанием войны на горячие источники Акицу приезжает больной туберкулезом молодой человек. Юная служанка Синко своим самоотверженным уходом спасает его. Рождается любовь, но молодой человек возвращается в Токио один. Проходят годы. Жизнь его не сложилась. Воспоминания гонят его вновь в Акицу. Здесь он встречает сохранившую ему верность Синко. Но она, разочарованная в его человеческой слабости, в его отступничестве, у него на глазах кончает с собой.

Роль Синко сыграла Марико Окада. Двумя годами позже она стала женой Ёсиды. С тех пор она выступала во всех его фильмах, почти всегда создавая определенный характер — гордую женщину, не терпящую духовного подчинения мужчине и одновременно нуждающуюся в его помощи.

Ёсида вывел в своем фильме два полярных характера, два различных отношения к жизни. В лице героя он показал человека, усмотревшего в поражении Японии на-

чало новой эпохи и потому полного самых радужных надежд на будущее, в том числе и на предстоящие демократические преобразования. Но очень скоро, сломленной трудной послевоенной действительностью, герой забывает свои пылкие мечты, свои смелые планы и превращается в обывателя. Другой характер — это Синко. Она искренне скорбит по случаю поражения своей родины, но черпает силы в вере в идеалы своего возлюбленного. Это нравственно цельный человек. То, что она преданно и верно ждала сломленного жизнью, слабого человека, отняло у нее желание жить. В фильме ясно прозвучал мотив разрушительной для человека действительности утраченного идеала.

По своим внешним очертаниям «Горячие источники Акицу» — типичный для «Сётику» фильм. В нем присутствуют все компоненты, характерные для мелодрам «Сётику», — самоотверженная любовь героини, невозможность счастья, самоубийство. И стилистика его стандартна. Оператор Тоитиро Нарусима снимал поразительной красоты осенние горные пейзажи, бескрайнюю синеву небес, игру воды в горячих источниках. Обычным является и музыкальное сопровождение. Музыка тревожится и страдает вместе с влюбленными, скрипки стонут и плачут над мертвой Синко. И среди всех этих обязательных для «духа «Офуны» примет в фильм вкраплены несвойственные ему моменты.

Это, во-первых, строгие начальные кадры фильма, доносящие до зрителей трудную правду последних месяцев войны. Как хроникер-документалист, показал Ёсида толпу на вокзальной площади, мечущихся в поисках пристанища эвакуированных, разрушенные бомбежкой дома — всю совокупность примет тревожного военного быта. Суровые интонации этих кадров резко контрастируют с общей тональностью фильма.

И во-вторых, это была первая попытка перехода к сложной метафорической образности для выражения своего отношения к факту поражения Японии. «Это событие, — говорил Ёсида, — по-разному отразилось на судьбах поколений. Что касается меня и поколения, к которому я себя причисляю, то для нас это было важнейшим моментом всей нашей жизни. Мне тогда было лет двенадцать — тринадцать. Многие взрослые считали тогда, что Япония будет растоптана. У молодежи не было фундамента для выработки собственной позиции. В силу своего воспита-

ния она была готова умереть за императора, за родину, но внезапно это отношение к миру коренным образом изменилось, словно опрокинулось»⁸. Все эти чувства режиссер решил выразить в одном коротком эпизоде. Он показал на экране небольшую площадь городка, на которой собрались жители, а также военные, среди которых много раненых. Офицер громко читает им текст воззвания императора о безоговорочной капитуляции. У офицера глаза закрыты черной повязкой. Завязанные глаза должны, видимо, символизировать ослепление и обман народа, в первую очередь кучки подростков, стоящих поодаль и потрясенно слушающих.

В этом фильме впервые проявилось тяготение режиссера к пустынным пейзажам, к контрастному сочетанию цветов, света и тени. Позднее в его черно-белых картинах экранное пространство будет резко разделено на белое и черное, что побудит критиков сравнивать его фильмы с «белой симфонией». После «Горячих источников Акицу» критики вновь, как и после «Бездельников», стали искать истоки стилистики режиссера в творчестве западных мастеров. На этот раз прозвучало имя Микеланджело Антониони. «Влияние Антониони сказалось на моем творчестве косвенно, в той мере, в какой влияние европейской культуры пронизывает всю японскую культуру», — оспаривал Ёсида⁹.

После «Горячих источников Акицу» Ёсида поставил на «Сётику» «Восемнадцать парней, вызывающих бурю» (1963) об отчуждении человека в современном индустриальном обществе и фильм «Бегство из Японии» (1964), высмеивающий американизированную Японию. Вторая картина не относится к удачам режиссера: она была слишком аморфная для фильма «действий» и недостаточно острая в качестве сатирического произведения. В финале герой фильма, так и не сумевший покинуть эту, по его мнению, «грязную страну», сходит с ума. Поскольку такой мрачный конец не устраивал руководство «Сётику», финальные эпизоды были без ведома режиссера попросту отрезаны. Такое насилие над его произведением возмутило постановщика, и на сей раз он покинул компанию.

Свой очередной замысел Ёсида осуществил в небольшой «независимой» фирме «Тюнити эйгася», где он поставил мелодраму «История, написанная водой» (1965).

о любви сына к красавице матери, его неспособности обрести контакт с собственной молодой женой, о случившемся грехопадении, приведшем к самоубийству матери. Мать, принципом жизни которой было строить свои взаимоотношения с людьми вне обыденности и общепринятости, стремилась к крайности чувствований. Реализовав свою жизненную концепцию, она оказалась перед пустотой. Ёсида подчеркивает, что потеря идеала, в данном случае свободно избранного образа жизни, приводит человека к саморазрушению. Линия греховной любви матери и сына вводит в банальную мелодраму элементы патологии, что является характерной тенденцией для буржуазного искусства начала 60-х годов. Одновременно фильму придана мнимая многозначительность, в основе которой лежит усложненность образного решения.

В этом черно-белом фильме господствует белый цвет. В дальнейшем преобладание белого над всем разнообразием серых и черных оттенков становится постоянной стилистической приметой режиссуры Ёсиды. Высветленный белый мир его произведений, холодная остраненность взгляда на изображаемую действительность, лишенную тепла человеческих чувств и отношений, сочетается у него с показом героев, раздираемых внутренними противоречиями.

«Я выбираю изобразительную манеру сознательно,— говорил Ёсида.— Я стал понемногу делать упор на изобразительность, начал усиливать ее смысл»¹⁰. Однако нащупать рациональное зерно в цветовых опытах режиссера затруднительно. Лишь в редких случаях можно найти им объяснение — логическое и эмоциональное. Как, например, в картине «Пламя и женщина» (1967), в которой режиссер, пытаясь исследовать отношения людей в будущем, с помощью цвета отделяет реальный мир от мира иллюзий. Цвет редко усиливает эмоциональное воздействие фильмов Ёсиды, они, как правило, оставались холодными, головными. Его работы второй половины 60-х годов отличаются намеренной затянутостью ритма, алогичностью монтажных сопоставлений, отрывочностью и случайностью диалогов, непонятной скованностью актеров, а натуралистическая точность деталей вступает в противоречие с метафорической выстроенностью эпизодов.

В конце 60-х годов Ёсида ставит фильм «Эрос + жестокое убийство» (1969), который резко выделяется не

только на фоне других произведений самого режиссера, но и вообще среди кинопродукции тех лет.

Среди моря фильмов, эксплуатирующих проблему секса, это была одна из немногих попыток разобраться в этом вопросе как теоретически, так и в перспективе истории, используя стилистику «интеллектуального кино».

Ёсида построил свой фильм на материале жизни видного японского анархиста начала века Сакаэ Осуги. Яркая жизнь и трагическая гибель его сами по себе могли предоставить художнику интересный и драматически напряженный материал. Но для Ёсиды важно было другое.

Начало 20-х годов — время, чреватое революцией, которая так и не состоялась, — было периодом морального кризиса, переживаемого большинством интеллигентов. Сакаэ Осуги, не дождавшись революции, к осуществлению которой он прилагал огромные усилия, направил свой общественный темперамент на отрицание моногамии, которую он рассматривал как вид частной собственности. Он проповедовал свободную любовь, полагая, что отрицанием брака он подорвет политическую и социальную систему Японии. Именно эти идеи были созвучны настроениям молодежного экстремизма 60-х годов, именно они привлекли внимание режиссера к фигуре Осуги.

Ёсида расценивал борьбу Осуги за свободную любовь как попытку разрушения моногамной семьи, представляющую, по его мнению, главную опору государственной власти. Отсюда следовал вывод: проповедь свободной любви работает на подрыв государственности. «Моя трактовка материала в фильме была тройным отрицанием — моногамии, экономической системы и системы полов», — считал Ёсида ¹¹.

Фильм «Эрос + жестокое убийство» рассказывает о Сакаэ Осуги, о его политических идеалах, о том, как он пытался увлечь своими взглядами двух активных деятельниц движения за свободу и равноправие женщин — журналистку Исико Камитика, выведенную в фильме под именем Ицуко Масаока, и Ноэ Ито. Дальнейшая судьба Осуги — его женитьба на Ноэ Ито, участие в 1923 году в Парижском конгрессе анархистов, его страстные публичные выступления на улицах и площадях Парижа, в результате которых он оказался в тюрьме Сантэ, — остались за кадром. Лишь в финале на экране возникают мертвые тела Ито и Осуги, убитых полицией во время беспорядков,

вспыхнувших в Японии после страшного землетрясения 1923 года. Это убийство воспринималось в фильме не как случайность, а как преднамеренная расправа государства со своими непримиримыми врагами.

В своем фильме Ёсида показывает, каким образом Осуги реализовывал свою теорию свободной любви.

В одном из эпизодов фильма Осуги раскрывает свою концепцию любви перед Ицуко Масаока:

«Мы все вчетвером (Осуги имеет в виду свою жену Ясуко, Ноэ Ито, Ицуко Масаока и себя.—И. Г.) можем мирно ужиться друг с другом. Но для этого необходимо соблюсти три условия: все мы должны быть экономически независимы, жить каждый у себя и уважать свободу каждого из нас... И тогда наша любовь расцветет на основе равенства и полной свободы»¹².

Однако Осуги не удалось реализовать свой идеал. Женщины, которых он любил, страстно боролись за его чувство. В фильме следует цепь яростных споров, столкновений, в которые были вовлечены все главные персонажи фильма.

В реальности все это завершилось тем, что в 1916 году Исико Камитика (в фильме Ицуко Масаока) в порыве ревности ударила Осуги ножом. В фильме этот кульминационный момент взаимоотношений Осуги с двумя борющимися за его любовь женщинами * дан в трех версиях. Ёсида стремился в нем отразить не только реальный ход событий, но дать и собственную художественную интерпретацию случившегося: «...я хотел,— говорил он,— разрушить повествование, деформировать реальный факт, чтобы проникнуть в душевное состояние Осуги — мне кажется, что он хотел, чтобы его убили»¹³.

Первая версия соответствует исторической правде, тому, что на самом деле произошло в далекие 10-е годы. Во второй — происшествие показано как попытка Осуги совершить самоубийство. В третьем случае показано, что это была Ноэ Ито, которая в порыве ревности ударила ножом Осуги. Ёсида показал, что поступок Ноэ Ито был вызван не столько тем, что она жаждала монополизировать

* О жене Осуги мы узнаем лишь из его реплики: «Мою жену зовут Ясуко. Она женщина старомодных взглядов, необразованна, но у нее именно такой характер, какой должен быть у жены революционера. Я взвалил на нее тяжкую ношу. Но я люблю ее».

любовь Осуги и ей это не удавалось, сколько острым желанием освободиться от мучительного для нее наваждения любви. Две последние версии — плод фантазии режиссера.

И одновременно с событиями жизни Осуги в фильме выведен еще один временной пласт — современность. Он был нужен Ёсиде, чтобы экстраполировать идеи прошлого на сегодняшний день. В фильме рассказана история трех молодых людей — режиссеров рекламных фильмов Унэмы и Вады и студентки Эйко, собирающей материал для своей курсовой работы о Сакаэ Осуги. Все трое готовят для телевидения фильм о его жизни и деятельности.

«В этом фильме два хронологических слоя — наш и тот, что был пятьдесят лет тому назад, время Осуги. В этом смысле наша работа трактует проблему времени. Но для меня более важным является настоящее. Размышлять о сегодняшнем дне — это то же самое, что думать о будущем: изменяя настоящее, надо предвидеть, что это даст в будущем... Задумываясь над современностью, опираясь на прошлое, я понял, что проблемы, которые пытаюсь решать Осуги, продолжают быть нашими проблемами», — говорил режиссер¹⁴.

Для него было важно показать, как воспринимают современные молодые люди проповедь свободной любви, провозглашенную в далекие годы начала века их соотечественником. В этой части фильма концепция режиссера резко разошлась с реалиями современной жизни, подмеченными его тонкой и умной наблюдательностью. Как уже отмечалось, Ёсида находился под сильным влиянием идей «левого фрейдизма», а тем самым и освободительной миссии сексуальной революции. Но, отразив правдиво на экране поведение и чувства своих современников, он пришел к отрицанию заявленных им взглядов.

Вот характерный для фильма эпизод о современности. Вада, о котором нам дано понять, что он близок с Эйко, возвращается в свой номер в гостинице и застаёт Эйко в постели со своим товарищем Унэмой. Вада хладнокровно усаживается в кресло, закуривает и, развернув газету, начинает вслух читать о последних политических новостях. Крупным планом показаны равнодушные, пустые глаза Эйко. Ёсида рисует в фильме типичных представителей «контркультуры». Эта молодежь выбросила из своего лексикона слова любви, нежности. Рано приобщившиеся к «сексуальным обычаям» взрослых, во всяком случае, еще

до того, как они созрели для этого в психологическом и духовном отношениях, они обесценили любовь. Глядя на апатичных и бесчувственных молодых героев фильма, мы понимаем, что свободная любовь не привела их к духовному освобождению и личной свободе. Хотя Ёсида и настаивал на том, что «свободная любовь — это вечное действие, которое открывает путь к тотальной свободе»¹⁵, что свободная любовь является протестом против существующей социальной системы, что пропаганда сексуальных откровений средствами массовой информации должна помочь освободиться от условностей во взаимоотношениях людей, представители молодого поколения независимо от намерений режиссера являют собой яркий пример нравственной деградации, к которой привел лозунг свободной любви.

Фильм демонстрирует некоммуникабельность молодежи. Диалоги молодых людей превращаются как бы в монологи. Это ощущение усиливается тусклой, ровной, эмоционально неокрашенной интонацией сказанного. Сталкивая разные временные пласты, Ёсида добивается неожиданного результата: эпизоды давнего прошлого, показывающие Осуги в сложных, подчас рассудочных взаимоотношениях с двумя женщинами, кажутся накаленными страстью по сравнению с эпизодами, рисующими отношения современных молодых людей. Старшее поколение — это живые, эмоционально связанные друг с другом люди, каждый из которых борется за свою любовь. А молодые современники режиссера, даже находясь в объятиях друг друга, существуют как бы обособленно, каждый сам по себе.

Фильм «Эрос + жестокое убийство» приводит к печальному итогу: реализовавшие проповедь свободной любви молодые современники режиссера пришли к жизненному фиаско. Вада кончает жизнь самоубийством среди коробок незавершенного фильма об Осуги. Как это уже бывало в фильмах Ёсиды, утеря идеала приводит к саморазрушению. Это самоубийство можно воспринять и как свидетельство поражения свободолюбивых взглядов и идеалов Осуги и как сомнение самого Ёсиды в смысле собственного творчества. Ведь, в сущности, молодой герой фильма в некотором роде сам автор. В одном из интервью Ёсида сказал: «Я постоянно ставлю перед собой вопрос о необходимости моего труда. Мне кажется, что самоубийство в этом фильме заставляет усомниться в его необходимо-

сти»¹⁶. Не случайно критик Сираи, рассматривая фильм Ёсиды, высказал предположение, что перед нами японский вариант феллиниевских «8 1/2»¹⁷.

Фильму предпослан эпиграф:

«Это полное декадентской радости повествование об эротологии и мятежных свойствах души Ноэ Ито, прожившей беспорядочную, но прекрасную жизнь, и о ее возлюбленном Сакаэ Осуги, создавшем поэтические строки: «Не покончив с собой весной в марте, плыву в потоке, как упавший лепесток цветка», делает соучастниками и нас с вами...»¹⁸.

Этот странный эпиграф, лишенный в оригинале знаков препинания, как бы предвещает формальную усложненность самого фильма. Так оно и оказалось. В картине нет четкой границы между реальным и воображаемым, прошлым и настоящим. Реалии времени в фильме условны — персонажи 20-х годов появляются на фоне современных автострад, встречаются в одном кадре с нашими современниками. «Эрос + жестокое убийство» открывается кадром, в котором Эйко берет интервью у дочери Ноэ Ито и Сакаэ Осуги молоденькой Мако. Условность этого кадра очевидна: ведь дочери Осуги в наши дни по меньшей мере шестьдесят лет. Режиссер разделил вертикально экран на две равные части: в левой, ярко высветленной, находится Эйко, в другой, темной, — Мако. Поскольку обе роли, матери и дочери, играет Марико Окада, восприятие смещается и возникает впечатление, что не дочь, а сама Ноэ Ито дает сегодня интервью по вопросу о свободе личности.

Усложненность кинематографической выразительности, которой Ёсида пользуется в своем фильме, делает особенно трудно воспринимаемой ту часть, в которой излагаются разные версии того далекого события, что произошло в 1916 году. Здесь реальность и иллюзия не поддаются расчленению. Все внимание режиссера обращено на экспериментирование цветом. В этом черно-белом фильме господствует ослепительно белый цвет. Фигуры актеров в черных кимоно выступают на белом фоне с графичной четкостью. В рецензиях промелькнула характеристика фильма как «шедевра каллиграфии». Это определение родилось в связи с тем, что плавное движение камеры, ритмически сочетаясь с движением черных фигур на высветленном фоне, воспринимается как удары кисти талантливого каллиграфа.

Усложненность киноязыка, воспринимаемого как манерность, затрудняет восприятие этого фильма. Он смотрится трудно. В первоначальном варианте фильм шел 3 часа 45 минут. Но разразился скандал: Исико Камитика, ставшая депутатом парламента, подала на Ёсиду в суд, обвинив его в публичном вмешательстве в частную жизнь. Ёсиде пришлось сократить фильм, выбросив многие эпизоды, связанные с Ицуко Масаока. Произведенные сокращения не облегчили восприятия картины. Но шумный скандал вокруг него послужил целям рекламы, и «Эрос + жестокое убийство», несмотря на его сложность, просмотрела широкая аудитория.

За рубежом фильм был встречен с большим интересом. На Западе появились даже статьи под названием «Новое рождение японского кино», «Японское кино не умерло». Внимание зарубежных критиков привлекли главным образом формальные эксперименты Ёсиды. Режиссер же был убежден, что именно проблемы, поднятые в этой его работе, должны вызвать интерес у широких слоев зрителей. Он полагал, что «взаимоотношения двух поколений, использование побед первым вторым (и в хорошем и в плохом), познание жертвенности, свободной любви — всего того, что затронуто в этом фильме, должно привлечь всех»¹⁹.

Позднее в буклете, выпущенном по случаю премьеры, Ёсида сформулировал идею фильма несколько скромнее: «Противопоставляя любовь Осуги и его теорию свободной любви отношениям современной молодежи, я хотел выяснить истинный смысл, включаемый нами в понятие «свобода».

Поставив фильм о стремлении человека к свободе, показав, как действительность сопротивляется реализации идеалов людей, считая, что единственный путь, который остается людям, — это свободная любовь, Ёсида приходит к печальному для себя выводу, что и свобода в любви не приносит освобождения, а, напротив, приводит к саморазрушению. Воссозданию группового портрета интеллигентов начала 20-х годов с их страстной жаждой свободы, стремлением к взаимопониманию мешали холодные формотворческие поиски режиссера. Несколько яснее обрисованы в картине образы современников Ёсиды. Бессильные и пассивные, неспособные к творческому труду, у них нет будущего.

Чрезмерная усложненность кинематографического языка практически свела на нет решение острых, злободневных проблем и в последующих работах режиссера.

В фильме «Героическое чистилище» (1970) Ёсида попытался разобраться в истоках японского левого экстремизма. Герои его вспоминают прошлое, начало 50-х годов, когда они, молодые террористы, пытались похитить американского посла. Теперь, по истечении почти двадцати лет, они вновь собрались вместе, чтобы расследовать предательство, разрушившее тогда их планы. Действие картины перебрасывается то в прошлое, а то и в будущее — в середину 80-х годов, когда поседевшие, сделавшие служебную карьеру персонажи вновь возвращаются к событиям своей юности.

Проблема, поднятая в фильме, была острой и современной. Ведь японские левоэкстремистские группировки, выдвинувшие в качестве своей основной тактической линии метод насильственной борьбы с властью имущими, считали себя «бескомпромиссными и бесстрашными революционерами». На самом деле их действия — будь то кровопролитные бои на территории Токийского университета в 1969 году или захват японского самолета, который под угрозой применения оружия заставили сесть в Пхеньяне, — всегда носили провокационный характер и использовались правящими кругами для ослабления борьбы пролетариата за демократию и мир.

Этот провокационный характер идей левого экстремизма показан в фильме достаточно отчетливо. Вчерашних «революционеров» продолжает раздражать внешнее благополучие «общества потребления», они требуют действий. Их не устраивает «пассивность» рабочего класса, не выступающего с требованиями немедленных революционных преобразований.

Неприятие режиссером жизненной концепции своих героев, не останавливающихся перед убийством ради достижения своих целей, выражено в фильме внятно. Тем не менее полному выявлению авторской позиции вновь помешала стилистика фильма. Действие «Героического чистилища» протекает в безжизненном бетонно-стеклянном мире, лишенном каких-либо конкретных примет действительности. Люди разобщены, они разучились разговаривать друг с другом, их слова обращены мимо собеседника в пространство. Персонажи фильма находятся в непрерыв-

ном, беспокойном и бесцельном движении, вышагивая по нескончаемому лабиринту коридоров, по огромным, пустым ангарам, неизвестно зачем и куда. В этом замкнутом и неживом пространстве люди ходят нарочито медленно и по-особому многозначительно, шаги их отдаются гулко и тревожно, голоса звучат монотонно и бесстрастно.

Из окон стерильно пустых помещений виднеются каркасы недостроенных домов. В середине фильма на экране возникает природа — жухлая, серая от пыли трава и несколько чахлах деревьев. Окончательно побелел экран. Белым стало все: извивающиеся коридоры, комнаты, лестницы, ведущие в никуда.

В этом странном мире мертвые разговаривают и спорят с живыми, в группе дискутирующих о революции мужчин стоят обнаженные женщины, по полу ползает голая девочка в собачьем ошейнике.

Формальное экспериментирование отрицательно сказалось и на следующем фильме Ёсиды, «Признания актрис» (1971). Однако эта картина привлекла зрителей возможностью увидеть на экране одновременно трех популярнейших актрис японского кино — Рурико Асаока, Марио Окада и Инэко Арима.

В основу фильма положены три новеллы об актрисах, готовящихся к съемкам. Каждая из них делится с постановщиком будущей картины своими тревогами и заботами. Одна пыталась покончить с собой, над другой было совершено насилие, третья стремилась бежать в мир грез и фантазий. По ходу фильма пути этих трех женщин не скрещиваются, и только в финальном кадре, одетые и загримированные, они вместе отправляются на съемочную площадку. Воссоздание на экране привлекающего внимание непосвященных закулисного мира, жизнь актрис, живущих под перекрестным огнем публичных пересудов, казалось бы, какой привлекательный материал для зрелищного фильма. Но у Ёсиды следить за действием, как всегда, сложно. Интересная проблема — насколько личность актера сливается с ролью, существует ли актер как человек вне сферы игры — растворилась в холодных исканиях режиссера.

Поставив еще один фильм, «Приказ об охране города» (1973), Ёсида покинул кинематограф. Стремление к абстрактному конструированию политических и философских концепций, не опирающееся на реальные формы жиз-

ни, свело на нет поднятые режиссером острые и актуальные проблемы, связанные с левым экстремизмом и молодежной контркультурой. А постоянные попытки героев его фильмов постичь смысл значения «свобода», реализованные главным образом в сексуальной вседозволенности, отдают в итоге горьким привкусом сомнения.

¹ *Niogret H.* Entretien avec Yoshida Yoshishige.— «Positif» (Paris), 1972, N 137, avr., p. 55.

² *Bonitzer P., Delahaye M.* Entretien avec Yoshishige Yoshida.— «Cahiers du cinéma», 1970, N 224, p. 11.

³ *Ёсида Ёсусигэ.* Дзидэн-то дзисаку-о катару (О себе и своих фильмах).— «Сэкай-но эйга сакка» (Мастера мирового кино). Вып. 10. Токио, 1971, с. 189.

⁴ *Niogret H.* Entretien..., p. 49.

⁵ *Ёсида Ёсусигэ.* Дзидэн-то дзисаку-о катару, с. 196.

⁶ *Bonitzer P., Delahaye M.* Entretien..., p. 9.

⁷ *Niogret H.* Entretien..., p. 51.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ *Tessier M.* Cinq japonais en quête de films.— «Ecran» (Paris), 1972, N 7, p. 52.

¹⁰ *Ёсида Ёсусигэ.* Дзидэн-то дзисаку-о катару, с. 211.

¹¹ *Bonitzer P., Delahaye M.* Entretien..., p. 11.

¹² *Sato Tadao.* Currents in Japanese cinema. Tokyo, 1982, p. 94—95.

¹³ *Bonitzer P., Delahaye M.* Entretien..., p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ *Tessier M.* Eros + Massacre.— «Cinéma-69», N 141, p. 117.

¹⁷ *Ёсида Ёсусигэ.* Дзидэн-то дзисаку-о катару, с. 217.

¹⁸ *Ямада Масахиро, Ёсида Ёсусигэ.* Эрос пурасу гякусицу (Эрос + жестокое убийство).— «Эйга гайдзюцу», 1969, № 9, с. 86.

¹⁹ *Tessier M.* Eros + Massacre, p. 117.



**ГЛАВА 4 ФОРМУЛА БЫТИЯ:
КРАСОТА-ЖЕСТОКОСТЬ**

К «новой волне «Офуна» причисляют и Масахиро Синода. Синода убежден, что «творчество режиссера должно стать живым выражением политического лица эпохи», тем не менее сам он достаточно далек от постановки фильмов на современном материале. Его больше интересуют события минувших времен, поиски в уходящей исторической эпохе признаков новой, наступающей. Этот заинтересованный взгляд режиссера в прошлое отвечает типичному для дальневосточной философии отношению к пройденному как залого будущего. Потому-то сознание японцев так привержено традиции, тому, чтобы не разрушать, а сохранять то, что было найдено когда-то. Так и Синода, обращаясь к прошлому, упорно искал то, что определяет японский характер сегодня.

«Моя цель — остановить время, чтобы изучить прошлое с самых различных точек зрения», — утверждал Синода¹. Эротизм и жестокость, присутствующие во всех его фильмах, — это отнюдь не дань моде, установившейся в японском киноискусстве 60-х годов. Жестокость для Синоды — одна из коренных черт человеческого существования, мерило, определяющее облик эпохи. Для него «культура не что иное, как выражение жестокости; человеческая нежность и та невообразима без жестокости»². И красота у него не жизнетворна, а разрушительна, губительна. Недаром ради красоты идут на смерть многие герои его фильмов.

Жестокость пронизывает большинство картин Синоды, образ крови присутствует в них как постоянный мотив. Но и кровь и жестокость реализуются у него не в натуралистических, а в стилизованных и условных формах.

К выработке индивидуальной выразительности Синода шел осознанно и целеустремленно. Он говорил: «Я находился в постоянном поиске своего собственного, глубоко личного языка кино. Искал тот прием, который стал бы для меня тем, чем была статичная камера для Ясудзиро Одзу»³.

Синода считал себя учеником Одзу. С учителем его объединяет настойчивость, с которой он искал собственный экранный мир. В то же время его картины отличает яркая чувственность и жестокость, которые не встретишь в работах Одзу.

Масахиро Синода родился 9 марта 1931 года в семье инженера. Он получил превосходное воспитание, с ранне-

го детства жил литературой. Столь же увлеченно занимался он и спортом и в школьные годы стал чемпионом по бегу. В 1949 году Синода поступил на литературный факультет университета Васэда, где основное время уделял занятиям легкой атлетикой. В учебу Синода углубился по-настоящему лишь на третьем курсе, когда, повредив ногу, был вынужден бросить большой спорт. В это время он стал слушать лекции крупнейших знатоков средневекового театра Японии — Сигэтоси Каватакэ и Масакацу Гундзи. Будущий кинорежиссер увлекся театром, его традиционными формами, с особым вниманием изучал истоки драмы Но, много времени уделял дзёрури * и кабуки и пришел к выводу, что «загадка японского искусства заложена в Но и Бунраку» **.

В 1953 году, по окончании университета, Масахиро Синода попал на киностудию «Сётику», объявившую очередной конкурс на вакантные должности в отделе ассистентов режиссера. В отличие от большинства своих сверстников Синода не был безоговорочно настроен против режиссуры старшего поколения. Он внимательно присматривался к Ясудзиро Одзу и Кэндзи Мидзогути, в фильмах которых с наибольшей полнотой проявился национальный стиль японского киноискусства. Особенно устойчивым оказалось влияние творчества Мидзогути, обращающего основное внимание на изобразительное решение фильма.

Синода был ассистентом у нескольких режиссеров традиционного склада, чьи фильмы носили на себе печать «духа «Офуна» (наиболее известным из них был Нобору Накамура). Одновременно он энергично писал сценарии; один из них был отмечен премией. И все же, подытоживая годы своего пребывания в ассистентах, Синода сказал: «Я усвоил главным образом то, что в качестве режиссера я ни за что не буду пользоваться сценариями, принятыми в те годы на «Сётику» ⁴.

В обстановке широко распространившегося среди молодежи движения протеста Синода, несмотря на его пристрастие к художественной традиции, примкнул к Синтаро Исихаре — пророку «рассерженных», отвергавшему ду-

* *Дзёрури* — образец народного песенного драматического сказа, из которого вырос театр марионеток.

** *Бунраку* — название осакского кукольного театра дзёрури, используемое расширительно для театра марионеток в целом.

ховные ценности старшего поколения. Тяготение к Исихаре не оставалось единичным порывом: сочинения этого писателя сопровождали в дальнейшем многие начинания Синоды. По роману Исихары Синода поставил «Поблекший цветок» (1964), по его сценарию — «Остров заключенных» (1966), а в фильме «Страшный рассказ Саскэ Сарутоби» (1965) Исихара сам сыграл небольшую, но важную для смысла картины роль. Таким образом, под воздействием двух полюсов — нигилистически-разрушительной платформы Исихары и властной силы традиционного искусства — и шло становление творчества режиссера.

Успех первого фильма Нагисы Осимы помог Синоде в 1960 году получить самостоятельную постановку. Его фильм-дебют «Билет любви в один конец» строился вокруг одноименного популярного шлягера американского композитора Нила Седака.

...Молодой саксофонист бешено ревнует любимую девушку к модному исполнителю песен в стиле рок и, доведенный до ярости, стреляет в удачливого соперника, когда тот, окруженный толпой поклонников, поет на сцене. Такова основная драматическая нить сценария. Многими внешними признаками, такими, как жизненная среда, характеры и поступки молодых героев, фильм напоминал японскую «новую волну».

Уже в первом фильме Синоды четко обрисовалась коллизия, ставшая постоянным мотивом его произведений, — конфликт между героем, испытывающим неудовлетворенность собой, и его антагонистом — человеком уверенным и благополучным. Конфликт этот чаще всего разрешается в фильмах Синоды смертью одного из соперников. Два чувства — тоска и отвращение, — пронизывающие сюжет его первого фильма, стали, по мнению Тадао Сато, «сквозной темой всего творчества Масахиросы Синоды»⁵.

Однако поставленный еще довольно неумело, фильм дебютанта напоминал обычную мелодраму и успеха не имел. Синода вновь оказался в отделе ассистентов, но пробыл там недолго. К тому времени четко определилась ситуация на студии. Старшее поколение работало вяло, молодая режиссура настойчиво рвалась вперед. Уже вышла на экраны «История жестокой юности» Осимы и закончил своих «Бездельников» Ёсида, когда Синода вновь получил возможность испытать свои силы.

Его вторая самостоятельная постановка, фильм «Высохшее озеро» (1960), оказался уже в русле непосредственных поисков «новой волны «Офуна». В этой ленте дебютировали два молодых человека — драматург и композитор, — сыгравших в дальнейшем заметную роль в художественной культуре Японии 60-х годов.

Сценарий фильма принадлежал двадцати четырехлетнему поэту Сюдзи Тэраяме, позже возглавившему театральный авангард страны. Человек разносторонний — автор романов, стихов, пьес для сцены и для радио, критических статей и теоретических исследований, — Тэраяма в 1968 году создаст собственный театр и с неумолимой энергией ринется разрушать старые, традиционные формы, установившиеся на японских подмостках.

Музыку к фильму написал композитор Тору Такэмицу, тогдашний дебютант, а ныне одна из ведущих фигур музыкальной жизни Японии. Синтезируя западный симфонизм с традиционной японской мелодикой, широко используя национальный инструментарий, Такэмицу решительным образом изменил облик киномузыки страны.

В фильме «Высохшее озеро» отразилась атмосфера напряженных месяцев борьбы против «договора безопасности». Герой фильма — студент, типичный представитель левого экстремизма, озлобленный и неудовлетворенный. Однажды во время оргии, происходящей на вилле богатого товарища, он по ошибке убивает человека. Затем, затерявшись в гуще студенческой демонстрации, он вопит: «Не уступим никогда!», намереваясь взорвать весь мир самодельной бомбой, над которой он до этого долго колдовал в своей убогой комнатухе. Но он не успевает осуществить свое намерение, так как его арестовывают за убийство.

Сам режиссер считает, что его лента рассматривает вопрос о том, «как легко левая идеология может перерасти в терроризм»⁶. Фильм как бы предсказывает перерождение части студентов в левых экстремистов. Герой смешон и страшен одновременно. Его обуревают желание убивать, все равно кого. Он мыслит себя «маленьким Гитлером», портрет которого висит в его комнате, всячески подражает своему кумиру: носит усы щеточкой, постоянно слушает Вагнера... Самовлюбленными и беспринципными показаны и другие руководители студенчества. Как во всех первых фильмах «новой волны», герои терпят крах. В их поражении ощущается определенное предчувствие краха по-

литических идей, которым поклонялись левацки настроенные студенческие активисты. Почти двадцать лет спустя Синода, отвечая на вопросы автора, сказал, что очень рано разочаровался в движении «ампо», так как уже в разгаре борьбы против «договора безопасности» понял, что «леваки в будущем станут правыми». Именно эту мысль он и выразил в своем фильме.

Уже в «Высохшем озере» заметна тяга Синоды к изысканной выстроенности кадра. В отличие от многих молодых режиссеров, предпочитавших включать в свои картины хроникальные съемки, Синода тщательно готовил грандиозный эпизод манифестации, в которой участвуют все главные персонажи фильма, искусно заполняя широкий экран извивающимися вереницами демонстрантов. Несомненное сходство с композиционными построениями Сергея Эйзенштейна не является здесь случайностью. Еще будучи ассистентом, Синода увидел фильмы «Броненосец «Потемкин» и «Иван Грозный», познакомился с теоретическими трудами великого режиссера. «На меня огромное впечатление произвели статьи Эйзенштейна о японском искусстве, — заметил Синода, — это был взгляд европейца, но он показался мне очень близким. Для меня его мысли живы всегда. Меня связывают крепкие нити и с творчеством Мидзогути. Но, ставя фильм, я стараюсь всегда думать об Эйзенштейне. Он для меня — стерегущий меч, помогающий мне бороться с желанием слепо следовать Мидзогути». В фильме «Высохшее озеро» творчество Эйзенштейна используется почти цитатно, но и в дальнейшем влияние Мидзогути и Эйзенштейна прослеживается во всех фильмах молодого режиссера. Со временем, однако, пластическая законченность кадра начала понемногу становиться для режиссера самоцелью.

Продолжая исследовать механизм втягивания человека в систему насилия, Синода поставил в 1964 году «Поблекший цветок». Эта экранизация романа Синтаро Исихары по своим сюжетным перипетиям может быть названа моделью всех *якудза-эйга*, наводнивших к середине 60-х годов японский экран. *Якудза-эйга* — жанр фехтовального фильма типа *кэнгэки*, насыщенный действием, движением, схватками на мечах. И в фильмах о *якудза* — членах преступных корпораций — действие сводится к темперamentной схватке — если не на мечах, то с применением огнестрельного оружия. Своеобразное чувство спра-

ведливости, которое движет героем-якудза, не мешает ему с легкостью убивать противников. В *якудза-эйга* сохранен традиционный принцип верности самурая сюзерену, в данном случае это верность рядового члена банды своему боссу. В фильмах этого жанра обычно акцентируются моменты эротики и насилия.

Бесхитростный сюжет «Поблекшего цветка» разворачивается в среде гангстеров. Молодой *якудза*, только что отбывший срок за убийство, знакомится в игорном доме с загадочной молодой женщиной. Он вовлекает ее в крупную игру. Будучи втянут в междоусобицу двух гангстерских банд, герой убивает босса враждебной организации и снова оказывается в тюрьме. Там он узнает, что его возлюбленную соградили и она стала наркомажкой. И вновь он горит жаждой мщения!.. (Такая драматургическая конструкция позволяла в дальнейшем — в случае успеха фильма — продолжать похождения героя в целой серии лент.)

«Поблекший цветок» начинается безмолвным планом: за продолговатым столом группа людей играет в карты. Тревожна и мрачна атмосфера игорного дома. Нервный ритм смонтированных коротких планов создает ощущение надвигающейся опасности. Его усиливают и монотонные реплики банкмета, изредка нарушающие тишину. Камера ловит тайно брошенные взгляды, условные жесты — детали, сгущающие и без того беспокойную обстановку.

Мир гангстеров, среда, в которой до сих пор сохранился традиционный ритуал поведения, не просто воссоздается, но и эстетизируется Синодой. Образ быстротечности и бессмысленности жизни возникал в картине и от всей совокупности деталей — азартных игр, шантажа, эротики, смерти. Но при этом режиссер ставил перед собой и определенные социальные задачи. «В фильме выведены люди, творящие зло. Я вижу их как порождение общества, в котором они живут. Этой работой я пытался выразить свой протест против подобной порождающей зло действительности», — сказал в одном из интервью Синода⁷. Анализируя причины, втягивающие молодых людей в преступный мир, Синода обратился именно к этой среде из-за ее тяги к традиции. Режиссер приходит к выводу, что охвативший молодое поколение нигилизм порожден невозможностью реализовать себя по-иному в современном дисгармоничном буржуазном обществе.

«Поблекший цветок» занимает заметное место не только в творчестве самого Синоды. Выразив свое неприятие уже отработанных в этом жанре приемов, он построил на привычных сюжетных ходах и изобразительных решениях новую структуру, которая легла в основу жанра *якудза-эйга*. «Когда я закончил съемки этого фильма, я понял, что завершилась моя юность»⁸.

А между дебютом и «Поблекшим цветком» у Синоды с полдюжины фильмов, совершенно органично вписывающихся в обычную продукцию студии. В какой-то мере и в этих лентах чувствовалась неудовлетворенность действительностью, но серьезные жизненные ситуации рассматривались в них достаточно поверхностно и равнодушно, что вполне соответствовало коммерческим задачам студии. Так, в фильме «Горячая молодость» (1963) недовольные жизнью молодые люди находили выход в занятии альпинизмом. «Поблекший цветок» ознаменовал разрыв Синоды с таким поверхностным и конформистским подходом к молодежной тематике. Это подтвердил следующий фильм режиссера, «Покушение на убийство» (1964).

Действие этого фильма отнесено к началу 60-х годов прошлого века, эпохе Бакумацу (1853—1867), когда сёгунат Токугава* доживал свои последние дни. Кровавые конфликты сторонников императора с приверженцами сёгуна стали постоянной сюжетной основой японского исторического фильма — *дзидайгэки*. Чаще всего это были крупномасштабные полотна, в которых воспевались патриотизм и почитание императора. Особенно много таких картин ставилось в середине 60-х годов в преддверии столетия «реставрации Мэйдзи»**.

Герой фильма «Покушение на убийство» — ронин*** Хатино Кийёкава примыкает к сторонникам реставрации императорской власти, а в финале погибает от рук убийцы. Синода не стремится изложить все перипетии этой борьбы, начавшейся вслед за открытием Японии иностран-

* *Сёгунат Токугава* — правление феодального рода Токугава (1600—1868 гг.) во главе с верховным военачальником — сёгуном.

** *«Реставрация Мейдзи»* — незавершенная буржуазная революция 1868 года, открывшая новую, капиталистическую эру истории Японии.

*** *Ронин* — самурай, оставшийся по тем или иным причинам без покровительства сюзерена.

цами — они достаточно хорошо знакомы зрителям. Главное внимание он уделил воссозданию атмосферы тех лет, своеобразию человеческих судеб.

Киёкава — выходец из состоятельной крестьянской семьи. Человек, наделенный множеством талантов, работоспособный и богатый, он тем не менее испытывает острее всего чувство неудовлетворенности. В отличие от героев других фильмов Синоды, в том числе и «Горячей молодости», выход этому чувству Киёкава ищет не в личных переживаниях, а в борьбе за улучшение жизни крестьян. Но, в сущности, его поступками движут не какие-либо общественные идеи, а гипертрофированное честолюбие, неудовлетворенное тщеславие. По одаренности, по умению владеть мечом, по уму и смелости его место, несомненно, среди высшего сословия — самураев, но низкое происхождение закрывает ему эту возможность. Положение изгоя породило в Киёкаве комплекс неполноценности и жажду власти. Характер героя раскрывается постепенно, по ходу событий, связанных с обстоятельствами его биографии, и к финалу возникает объемный, драматически противоречивый и глубоко жизненный образ. Как и прочие герои фильмов «новой волны», Киёкава терпит крах. Он погибает, но оказывается, что то новое общество, ради которого он включился в борьбу, не более демократично, чем старое, которое он стремился разрушить.

Помимо Киёкавы в фильме большое место занимает образ Рёма Сакамото — одного из активных противников сёгуната, который используется Синодой, скорее, как комментатор, предугадывающий сквозь хаос и кровопролития тех дней ход истории, оценивающий людей и их поступки.

И хотя действие отнесено в прошлое, многое в характере героев фильма перекликается с чертами, типичными для современных активистов молодежного движения протеста, — жаждой известности, готовностью переступить общепринятые нормы поведения, стремлением к борьбе и смутным пониманием ее целей.

Киёкава охвачен своей ролью вождя. Восседавая среди нескольких сотен ронинов во дворе храма в ожидании послания императора, он готов пронзить себя мечом в случае неудачи. Камера останавливается на дрожащих от нетерпения пальцах, сжимающих рукоятку меча. Он испытывает восторг власти, радость удовлетворенного честолюбия и ради этого готов умереть...

Острое чувство неудовлетворенности, вырастающее в зависть, — постоянный мотив фильмов Синоды — реализуется и в образе убийцы героя. Постоянно завидуя преуспевающей, яркой личности Кийёкавы, честолюбивые планы которого всегда так победоносно осуществляются, этот сторонник сёгуната с готовностью берет на себя роль убийцы. Правда, сразу после убийства режиссер фиксирует внимание на глазах этого человека, позволяя прочесть в них не просто растерянность, но и глубокое раскаяние. Во взаимоотношениях достигшего успеха Кийёкавы и всегда ему завидовавшего убийцы повторяется привычный для фильмов Синоды конфликт.

Посвященный далеким временам, фильм оказался по-настоящему современным. Синода рисует в нем общество, где японцы убивают друг друга из-за разницы во взглядах, где государственные деятели провозглашают истины, в которые сами не верят, а молодые люди ради самоутверждения легко идут на преступление. В нечесаных и невымытых героях картины, для которых экстравагантность внешнего поведения является способом выражения протеста, он видел прообраз современных хиппи, которые, как и те, прежние «бунтари», не сумели решить ни одну из мучивших их проблем.

В фильме на первый план выступает повседневная жестокость. Хлещущая кровь — его наиболее часто повторяющийся образ.

Из обширной мозаики отдельных эпизодов Синода сложил реалистическую картину страны второй половины XIX века, передав множеством точных деталей характер эпохи. Он избегал строить декорации, предпочитая снимать на фоне подлинных зданий того времени. В композиции кадров он следовал принципам традиционного японского изобразительного искусства, что придало фильму оттенок национальной стилистики.

В следующих работах Синоды, «И с красотой и печалью» (1965) и «Багряные облака» (1967), режиссер воссоздает традиционный образ жизни, изысканную красоту национального интерьера, костюмов, старинных предметов обихода. (Второй из упомянутых фильмов поставлен Синодой в основанной им собственной компании «Хёгэнся».)

В 1969 году режиссер ставит свой общепризнанный шедевр — экранизацию драмы великого драматурга средневековья Мондзаэмона Тикамацу «Самоубийство влюб-

ленных на острове Небесных сетей». В этой работе Синода попытался связать приемы средневекового кукольного театра (для которого Тикамацу и писал свое сочинение) с изощренностью выразительных средств современного кино. Увлеченное изучение средневекового театра в годы студенчества помогло ему во всеоружии подойти к решению этой проблемы.

Навеянная реальным событием драма Тикамацу повествует о трагедии любви торговца Дзихэй, который мечется между двумя женщинами — преданной ему женой О-Сан и прекрасной куртизанкой Кохару.

Конфликт, как и в большинстве пьес той эпохи, строится на столкновении традиционного *гири* — долга преданности, как он понимался в средневековой Японии, с *ниндзё* — естественными чувствами человека. Для Синоды он перекликается с его главной темой — исследованием насилия и жестокости, возникавших на почве острой неудовлетворенностью жизнью. Дзихэй — человек благополучный, его жизнь во всех отношениях устоялась, а мучает его лишь чувство неудовлетворенности, порожденное отсутствием возможности выкупить из «веселого дома» свою любимую. В конечном счете его стремление к совместному самоубийству с Кохару вызвано уязвленным честолюбием, а не безответностью чувства.

Обе женские роли — Кохару и О-Сан — исполняет актриса Сима Ивасита, жена режиссера. В этой внешней слитности двух женских характеров Синода исследует две ипостаси женской природы — всепрощение жены и жертвенность возлюбленной. Отвратительна ему жизненная концепция богатого бездельника Тахэй, готового выкупить Кохару из «веселого дома» и убежденного во всевластии чистогана.

Режиссер тщательно продумывал кинематографическую форму, которая в наибольшей степени соответствовала бы литературному первоисточнику. «Тикамацу разработал метод художественной выразительности, который можно определить как «тонкую нить, связующую правду и вымысел». Он был первым художником, понявшим, что реальность точнее всего выражается с помощью максимальной концентрации на том узком участке, лежащем между фантазией и реальностью. И моя основная задача заключается в том, чтобы представить себе эту связь правды и вымысла», — считал Синода⁹.

В условной поэтике средневекового театра Синода увидел возможность выразить с наибольшей полнотой свою концепцию мира и человека.

«Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей» открывается кадрами закулисной жизни знаменитого кукольного театра «Бунракудза». Обычная суэта перед началом спектакля. Актеры бережно надевают кукольные головы на роскошно одетые каркасы кукольных туловищ, рабочие сцены готовят декорации, по телефону о чем-то деловито разговаривает человек в черном кимоно: его голова скрыта под черным капюшоном, а на лицо свисает тонкая черная ткань. Это — *курого*, «человек в черном», — кукловод средневекового театра. Слышен звук колотушек — традиционный знак начала спектакля. Куклы и кукловоды уже готовы к выходу на сцену, как внезапно действие переносится со сцены театра в живой мир.

Через легкий полукруглый мостик спешит Дзихэй. Что-то привлекает его внимание: внизу, под мостом, лежат рядом тела двух влюбленных, совершивших синдзю — совместное самоубийство. Их окружает группа молчаливых *курого*. В дальнейшем эти молчаливые черные фигуры будут неоднократно появляться в кадре в самые патетические моменты фильма. Их художественные функции, по замыслу режиссера, многообразны. Но главное — они воплощают тему судьбы.

Куроко не просто следят за трагедией, но выражают свое отношение к происходящему. Густая черная кисея, скрывающая их лица, все же позволяет увидеть в их глазах выражение то симпатии и сочувствия, то осуждения и неприятия. Они ведут себя активно, временами останавливая действие, концентрируя на чем-то внимание, вводя в картину своим безмолвным комментарием принципы брехтовского эпического театра. *Куроко* в этом фильме — это рок, неотвратимость судьбы. Когда вначале на экране куклы уступают место актерам и оживает пестрая уличная толпа средневекового города, в ней сразу выделяются *курого*. Стоп-кадр — толпа замирает. И только *курого* со свечой в руке загадочно и скорбно манит за собой Дзихэя навстречу его печальной судьбе.

Условность и декоративность, заимствованные у традиционного искусства Японии, стали главным стилиобразующим принципом фильма. Предопределенность судьбы, приятие жизни такой, как она есть, — все эти сугубо на-

диональные черты мировосприятия японца выражены в образах, характерных для традиционного искусства. Осуществляя свой принцип «преображения реальности», Синода создает в фильме условный и одновременно трепетно-живой, достоверный мир. Он пользуется смелыми, подчас даже экстравагантными приемами. Наряду с декорациями, отвечающими жизненной достоверности, он пользуется большими щитами, на которых репродуцированы знаменитые серии гравюр из жизни театра кабуки или надписи, выполненные одним из ведущих мастеров абстрактной каллиграфии, художницей Токо Синода (родственницей режиссера). На фоне этих щитов, образующих причудливый лабиринт, разыгрываются эпизоды любви Дзихэя и Кохару. Синода настойчиво стремится к соединению несоединимого. Так, он упорно выстраивает актерские этюды, опирающиеся на условную пластику, на фоне реалистических декораций, и напротив, жизнеподобное поведение актеров разворачивается на условном фоне упомянутой системы щитов. Условность театра проявляется не только в этом: по ходу действия поднимаются и опускаются декорации и возникает завораживающий, странный мир, оживленный актерами, играющими, за исключением нескольких эпизодов, по законам кинематографа.

И в драматургии фильма Синода следует национальной традиции: картина выстроена по принципам спектакля театра Но — он начинается с *дзё* — вступления, переходит в *ха* — развитие и завершается *кю* — кульминацией. *Кю* в фильме, как и в драме, представлена традиционной концовкой — *митиюки*, так называемым «бегством влюбленных». В самой драме Тикамацу *митиюки*, озаглавленное «Прощание с двенадцатью мостами», посвящено пути влюбленных к месту, где они собираются встретить смерть. Поэтический текст в этой части драмы пронизан высокими чувствами и страстями, в него включены народно-песенные напевы. Эту напевность текста Синода пытается выразить при помощи ритмически выдержанного напряженного монтажа, активного движения камеры и пластического совершенства.

Дзихэй и Кохару бегут через множество горбатых мостов к кладбищу, где они решили умереть. Режиссер обыгрывает изящное архитектурное разнообразие мостов, фактурность дощатых настилов, тонкую изогнутость перил. Громкое дыхание бегущих придает дополнительный

ритм этому графическому великолепию. Наконец, цель достигнута. Прячась за надгробиями, *курого* наблюдают за последним объятием влюбленных. Внимательно следят они за подготовкой к самоубийству. Один из них подает Дзихэю меч, которым сначала он, затем Кохару отрезают себе волосы. Этим жестом они переходят в монашество и очищаются от земных прегрешений. О приближении трагического конца возвещает звон колоколов.

На фоне рассветного неба четко вырисовываются силуэты стоящих на мосту *курого*. Снова, как и в первых кадрах фильма, один из них манит Дзихэю и Кохару за собой. Самоубийство показано с откровенной жестокостью, являющейся, по мнению Синоды, неотъемлемой чертой японской истории. Пронзительны предсмертные крики Кохару. Они резко обрываются в то мгновение, когда Дзихэй сердобольным ударом перерезает ей горло. Мертвая Кохару застывает в стоп-кадре. С помощью *курого* Дзихэй разматывает ее длинный пояс-оби, чтобы на нем повеситься. На голом холме подготовлена виселица. Под ней в скорбных позах ждут *курого*. Их выразительная группа играет роль хора в античной трагедии или же — *гидаю*, чтеца кукольного театра, комментирующего его действие. *Курого* помогают Дзихэю накинуть на шею петлю, выбивают из-под ног камень. На фоне утреннего неба высится черный силуэт виселицы. А под мостом лежат рядом, уложенные «людьми в черном», мертвые Кохару и Дзихэй. Фильм открывался кадром, в котором Дзихэй смотрит на тела самоубийц, лежащие под мостом, как бы предугадывая свою судьбу. Таким же кадром он завершается.

Синода обратился к традиционному театру не только ради решения проблемы формального порядка (которую до той поры плодотворно реализовал лишь Акира Куросава в фильме «Замок паутины») — переноса в кино образных приемов средневекового театра. Для него, воинственно настроенного против буржуазных ценностей, был важен и сам жизненный материал пьесы Тикамацу и отношение великого драматурга к складывавшейся новой городской культуре, начавшей поклоняться миру денег. Он писал: «Мондзаэмон Тикамацу создал «Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей» в 1720 году. Сегодня мы живем в аналогичное время. Рост благосостояния, достигнутый Японией за последние сто лет, очевиден. Однако широко распространившееся студенческое движение, возник-

шее в наши дни, свидетельствует о разочаровании, пронизывающем современную цивилизацию. Искусство Тикамацу появилось в эпоху, которая в значительной мере напоминает нашу и была столь же преисполнена отчаянием»¹⁰.

Однако режиссер сосредоточился не столько на реализации заявленной им идейной концепции, сколько на увлекшем его эксперименте по сочетанию условной стилистики средневекового традиционного театра с тяготеющим к реальности языком кинематографа. Синода сумел блистательно решить эту сложную формальную задачу: он добился полного слияния подлинных человеческих чувств и страстей с сотворенным им искусственным миром. Но современное содержание было в значительной степени утеряно.

Попытки повторить подобный эксперимент в фильме «Бурайкан»* (1970) успеха не принесли. Синода вновь опирается на материал средневекового театра, вновь пытается связать его с сегодняшним днем.

«Бурайкан» — экранизация пьесы драматурга кабуки Каватакэ Мокуами, изображающая мир воров, вымогателей, мошенников. Исследователь кабуки Масакацу Гундзи писал о драматургии Мокуами: «Возбуждающие эротические сцены, показ убийств, обмана и шантажа, самоистязаний как бы отображали неосуществимые мечты простого народа, не имевшего сил обрести самосознание, несмотря на то, что надвигалась революция Мэйдзи»¹¹.

В фильме воссозданы 40-е годы XIX века, период радикальных, но бесплодных реформ главного советника сёгуна, Мидзуно. Этот последний выдвинул в 1841 году программу крутых мер, преследовавших цель оздоровления нравов и морали путем поощрения бережливости и простоты и запрещения чрезмерной расточительности и роскоши. Это коснулось и театра кабуки. Актерам напомнили об их низком социальном положении, запрете вступать в контакт с остальными гражданами. Им предписывалось жить в специально отведенных местах, воздерживаться от роскоши и не выезжать на гастроли¹². Этот период гонений был непродолжительным, но жестоким.

На экране — красочный город эпохи Токугава, пестрая череда его обитателей — купцов, ремесленников, проституток и актеров, воров и художников, наемных убийц

* *Бурайкан* — головорез, бродяга, мошенник.

и гейш. Один из центральных персонажей — обедневший самурай Наодзиро, мечтающий стать актером театра кабуки.

Синода с увлечением живописует закулисный мир кабуки, показывает его быт и нравы. Театр, спектакли кабуки, «веселые кварталы», где протекает любовь Наодзиро к гейше, дают ему возможность развернуть удивительно праздничный, многоцветный мир. Он обыгрывает красоту традиционной одежды, любит богатством цвета в тканях, фактурой деревянных полов и светлыми оттенками плетеных татами, серой галькой, покрывающей дворики, поэтично воссоздает картины природы. Колористическое богатство красных, черных, золотых и лиловых тонов заполняет широкий экран. Видимо, излишняя декоративность была порождена желанием передать фривольную атмосферу кабуки тех лет. Но немалую роль сыграл и тот факт, что картина ставилась для крупной компании «Тохо», требовавшей, чтобы костюмные фильмы, которые она предназначала для выхода на международный кинорынок, строились на обыгрывании экзотики японского быта.

Повествование в фильме ведется стремительно, в чередовании остродраматических сцен: роман Наодзиро с гейшей, ревность к ней матери героя, попытка сына убить мешающую ему мать... Однако главная идея фильма связана с лесным лагерем, куда попадает герой и где укрываются изгнанные обществом обедневшие самураи, спасавшиеся от преследований актеры кабуки, ремесленники и крестьяне — все, кто восстал против правления князя Мидзуно. Показано начатое ими восстание против властей, его неудача и раздумья его участников в связи с несостоявшейся революцией. Именно эта сюжетная линия фильма связывает ленту с современностью. Она прямо ведет к студенческим волнениям 1969 года, кончившимся ничем и приведшим к тем же настроениям безысходности.

В «Бурейкане» Синода ищет в прошедшей исторической эпохе ростки новой, наступающей. Он считает, что в этой картине сумел нащупать причины резкого перехода от одной социальной формации к другой. «Я заостряю внимание на тех обстоятельствах, которые стали причиной революции»¹³. Как лейтмотив рока, готовящего гибель старого общества, в фильме возникает символическая фигура маленького обнаженного мальчика, чье лицо скрыто под маской смерти.

Синода в этой ленте воссоздал свой мир эпохи Эдо, фантастический и искусственный, щедро рассыпав в нем достоверные детали, придающие ему ощущение подлинности. Однако и здесь яркая красочность, внешняя декоративность и историческая экзотика заглушили серьезные авторские размышления, сложные идеи, связанные с выяснением причин народного недовольства.

Тем не менее Синода продолжал свои попытки по современному осмыслению истории. Более четко он использовал материал прошлого в фильме «Молчание» (1971) — экранизации романа Сюсаку Эндо. Синода обратился к далекой истории, когда португальские миссионеры привезли в Японию христианство и столкнулись две культуры — японская и западноевропейская. На событиях этого периода он исследует проблему отказа от убеждений, последовательно рассматривает нравственное падение человека. В центре фильма стоит вопрос: имеет ли реальный смысл мученическая смерть за свои убеждения?

В «Молчании» отражено время, когда в начале XVII века сёгун Иэясу Токугава объявил следование христианству преступлением и христиане, чтобы спасти себе жизнь, должны были отказываться от своей новой веры, попирая ногами распятие. Этот обряд назывался фумиэ.

В центре картины — португальский священник Родриго, прибывший в страну, когда христианство оказалось под запретом. Он встречается со своим учителем, бывшим священником, который под пытками отказался от своей веры. И Родриго, начавший было проповедовать христианство, вынужден в свою очередь ради спасения жизни стать на путь отречения.

Синода уверял, что его занимал в этом фильме чисто внешний вопрос «трансплантации западных лиц в японский ландшафт»¹⁴. Он утверждал, будто «японцы стали понимать западную культуру не через христианство, а через ввезенные миссионерами ружья»¹⁵. А потому не совмещение двух культур стало центральной проблемой фильма, а вопрос, стоит ли отдавать свою жизнь за веру. К моменту создания фильма этот вопрос стал весьма актуален. Смерть писателя Юкио Мисимы в ноябре 1970 года потрясла сознание молодого поколения. Совершенное им традиционное харакири дало толчок росту националистических настроений. Оно воспринималось частью молодежи как поступок глубоко духовный, продиктованный не сию-

минутными политическими соображениями, а верностью богам. Синода по этому поводу саркастически заметил, что японцы считают, будто благороднее жертвовать собой ради невидимого, чем жертвовать собой по политическим причинам¹⁶.

В «Молчании» показаны моральные страдания людей, нравственный подвиг, слабость и сила человеческого духа. Снова жестокость выступает как двигатель времени. Подробно показаны пытки, которым подвергается Родриго. Не выдержав мучений, он совершает фумиэ — наступает израненной ногой на лик Христа.

Другого персонажа, самурая Уэмон Мицу, за то, что он принял христианство, закапывают в землю по шею. Конный самурай гарцует над его незащитной головой. Мицу умоляет, чтобы ему разрешили отречься от веры, но поздно. Он погибает под копытами лошади. Заметим, что этот эпизод как две капли воды похож на прославленные кадры из знаменитого фильма Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». Синода, правда, уверял, что у него не было намерения подражать Эйзенштейну, но признавал, что эпизод получился действительно очень похожим.

В некоторых сценах смерть за веру показана возвышенно и одухотворенно. Ночь. Недалеко от берега в море водружены большие кресты, к которым привязаны трое крестьян, казнимых за веру. Начинается прилив. Вода понемногу прибывает. Когда над морем остались торчать лишь головы, над зеркальной гладью раздается тихое пение. Погибающие за свои убеждения люди поют священные псалмы...

Синода показывает два варианта человеческих судеб. Причем режиссер явно не хочет, чтобы зрители могли извлечь из его фильма однозначное решение проблемы. С одной стороны, показаны такие физические муки, которых живое существо не в состоянии вынести: это как бы объясняет отступничество. С другой, — показывая величие мученической смерти, фильм в то же время наталкивает на мысль о ее практической бессмысленности, ибо отступник Родриго, принявший японское имя, мирно и благополучно живет со своей женой-японкой. Можно ли требовать от человека мученической смерти во имя идеи? Можно ли осуждать того, кто, не выдержав мучений, предпочел жалкую жизнь великолепной смерти? Фильм не дает ответа на эти вопросы. Но он показывает, сколь ужасно, сколь бесчело-

вечно время, ставящее людей перед дилеммой: мученическая смерть или жизнь, купленная ценой отречения. Но проблематика фильма этим не ограничивается.

Для Синоды как для представителя поколения, пережившего в юности резкий слом идей, показанное в фильме столкновение ввезенной религии с теми верованиями, что столетиями складывались и стали частью мироощущения народа, был вопросом личным и в то же время мучительной общественной проблемой.

В фильме подспудно прорывается сомнение режиссера в том, что новые идеи способны органически утвердиться на японской почве.

Но было бы ошибкой видеть в Синоде консервативного приверженца традиционных идей. Ведь именно по этим идеям он нанес жестокий удар в своем следующем фильме, «Химики» (1974), действие которого снова отнесено в далекое историческое прошлое.

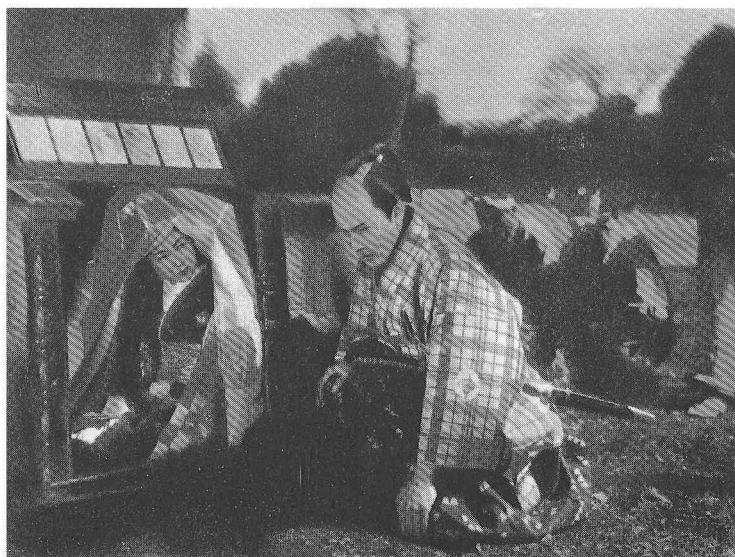
Страной правит прекрасная Химики — жрица, имеющая право общения с божествами солнца. Днем она пророчица, ночами ее, терзаемую желаниями, ласкают рабы. Установленный порядок меняется с возвращением из дальних странствий сводного брата Химики Такэхико, к которому она воспылала безумной страстью. Кровосмесительная любовь не позволяет ей больше общаться с божествами солнца. Приревновав брата к одной из жриц, она подвергает его страшной казни. Затем в борьбе за власть мучительной гибелью завершается и ее жизнь.

Синода пересматривает в этой картине принятый в японской мифологии взгляд на происхождение современной императорской семьи от богини солнца Аматэрасу. Ему важно показать, что до прихода людей, ей поклонявшихся, в стране обитали коренные племена, чьей верой были божества земли и гор. Отсюда он делает вывод, что нынешний император не является прямым потомком легендарного правнука богини солнца. Разрушая легенду о божественном происхождении императорской власти, Синода как бы освобождает своих соотечественников от поднятой до уровня религии националистической идеологии, которая во многом подготовила кровопролитие второй мировой войны.

Химики и ее окружение, то есть те, к кому восходит нынешняя императорская система, жестоки, и нет таких нравственных или естественных законов, через которые



«Луна в тумане».
Реж. Кэндзи Мидзогути



«Жизнь женщины Сайкаку».
Реж. Кэндзи Мидзогути



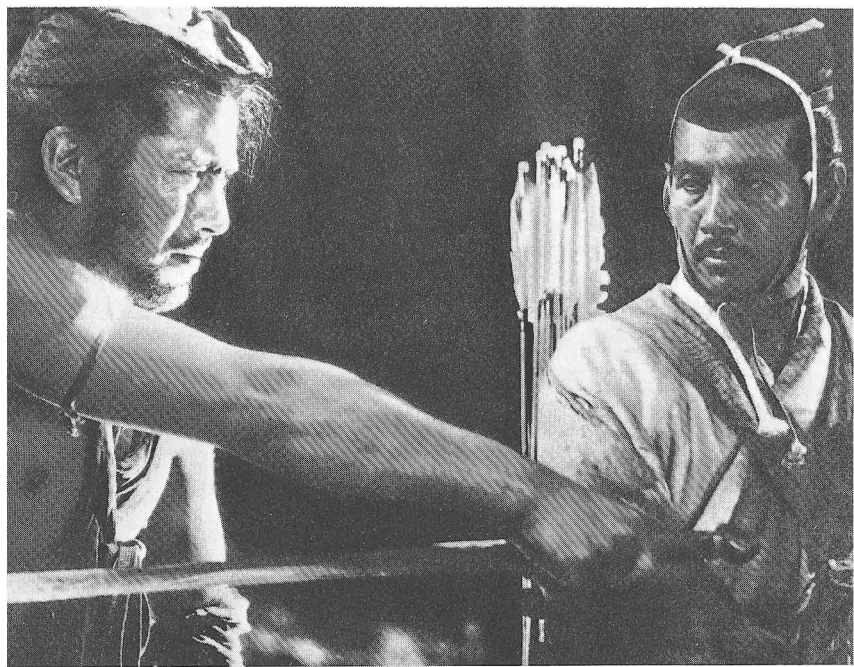
«Гионские музыканты».
Реж. Кэндзи Мидзогути



«Поздняя весна».
Реж. Ясудзиро Одзу



«Ранняя весна».
Реж. Ясудзиро Одзу



«Расёмон».
Реж. Акира Куросава

«Семь самураев».
Реж. Акира Куросава



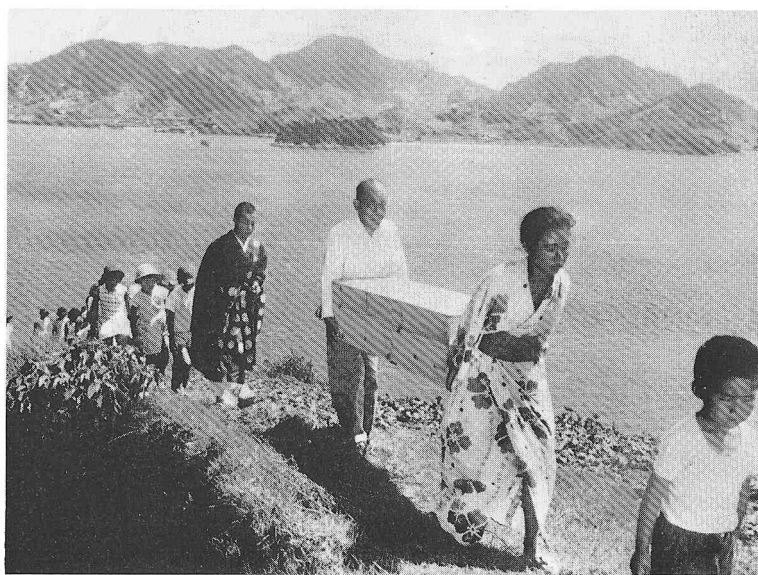
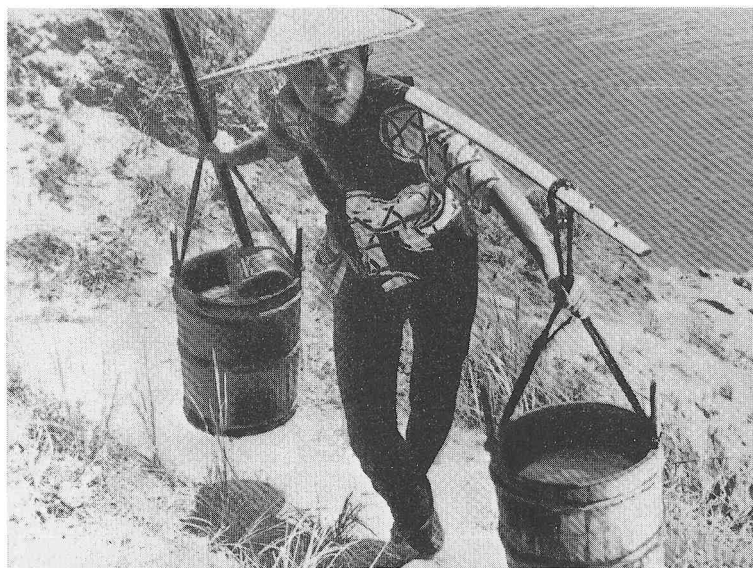
«Дети атомной бомбы».
Реж. Канэто Синдо



«Хиросима».
Реж. Хидэо Сэкигава



«Песнь тележки».
Реж. Сацуо Ямамото



«Голый остров».
Реж. Канэто Синдо



«Харакири».
Реж. Масаки Кобаяси



«Татуировка».
Реж. Ясудзо Масумура

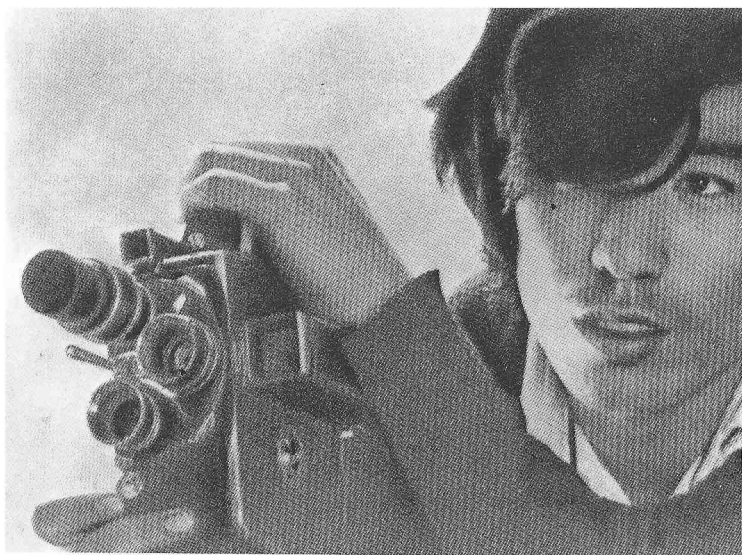


«Улица любви и надежды».
Реж. Нагиса Осима

«История жестокой юности».
Реж. Нагиса Осима



«Военное искусство ниндзя».
Реж. Нагиса Осима



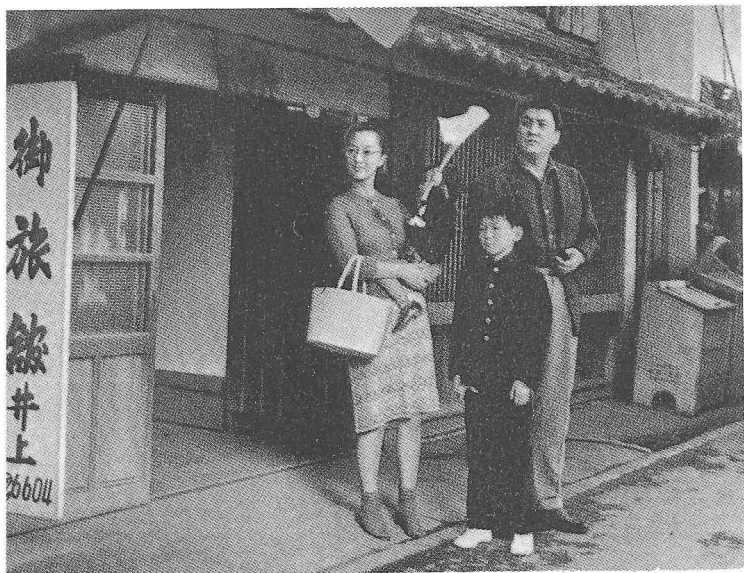
«История, рассказанная
после токийской войны».
Реж. Нагиса Осима



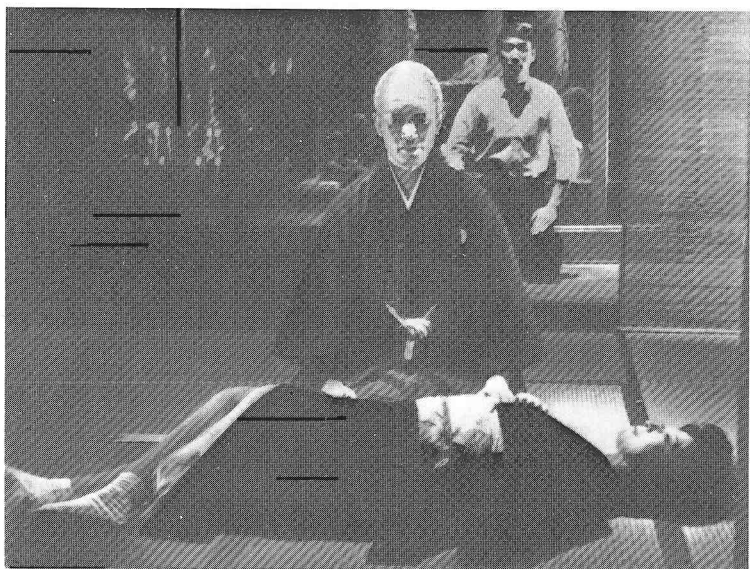
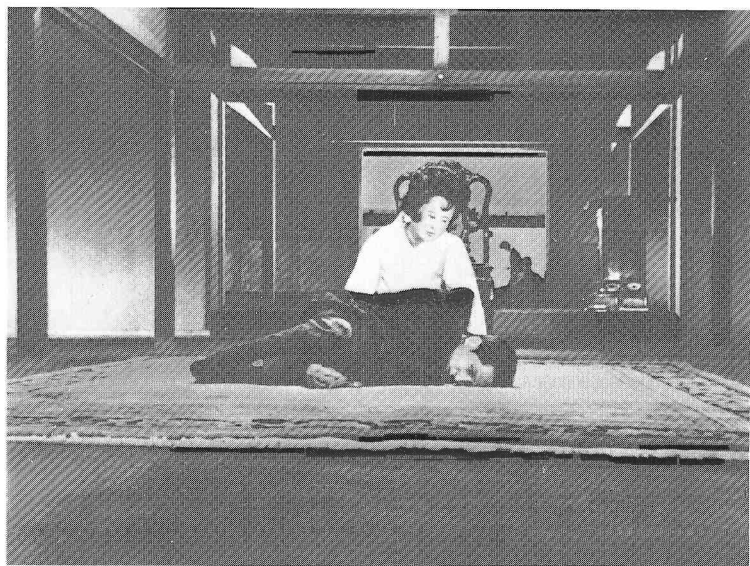
«Смертная казнь через повешенье».
Реж. Нагиса Осима



«Смертная казнь через повешенье».
Реж. Нагиса Осима



«Мальчик».
Реж. Нагиса Осима



«Церемония».
Реж. Нагиса Осима



«Коррида любви».
Реж. Нагиса Осима



«Призраки любви».
Реж. Нагиса Осима



«Бездельники».
Реж. Ёсисигэ Ёсида



«Горячие источники Акицу».
Реж. Ёсисигэ Ёсида



«Горячие источники Акицу».
Реж. Ёсисигэ Ёсида



«Пламя и женщина».
Реж. Ёсисигэ Ёсида



«Эрос + жестокое убийство».
Реж. Ёсисигэ Ёсида



«Эрос + жестокое убийство».
Реж. Ёсисигэ Ёсида



«Признание актрис».
Реж. Ёсисигэ Ёсида



«Поблекший цветок».
Реж. Масахиро Синода



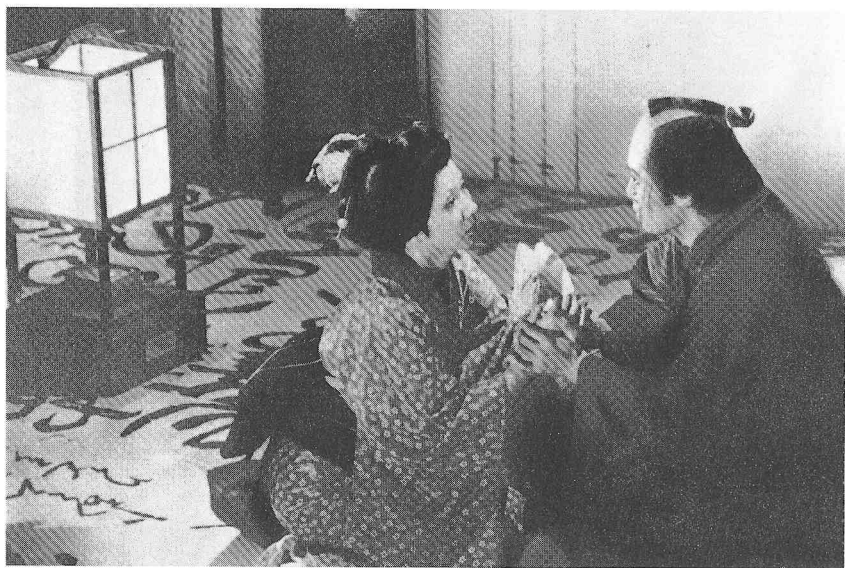
«Гимн горам. Горячая молодежь».
Реж. Масахиро Синода



«Гимн горам. Горячая молодежь».
Реж. Масахиро Синода



«Самоубийство влюбленных
на острове Небесных сетей».
Реж. Масахиро Синода



«Самоубийство влюбленных
на острове Небесных сетей».
Реж. Масахиро Сиода



«Молчание».
Реж. Масахиро Синода

«Химико».
Реж. Масахиро Синода



«Одинокая слепая певица Орин».
Реж. Масахиро Синода

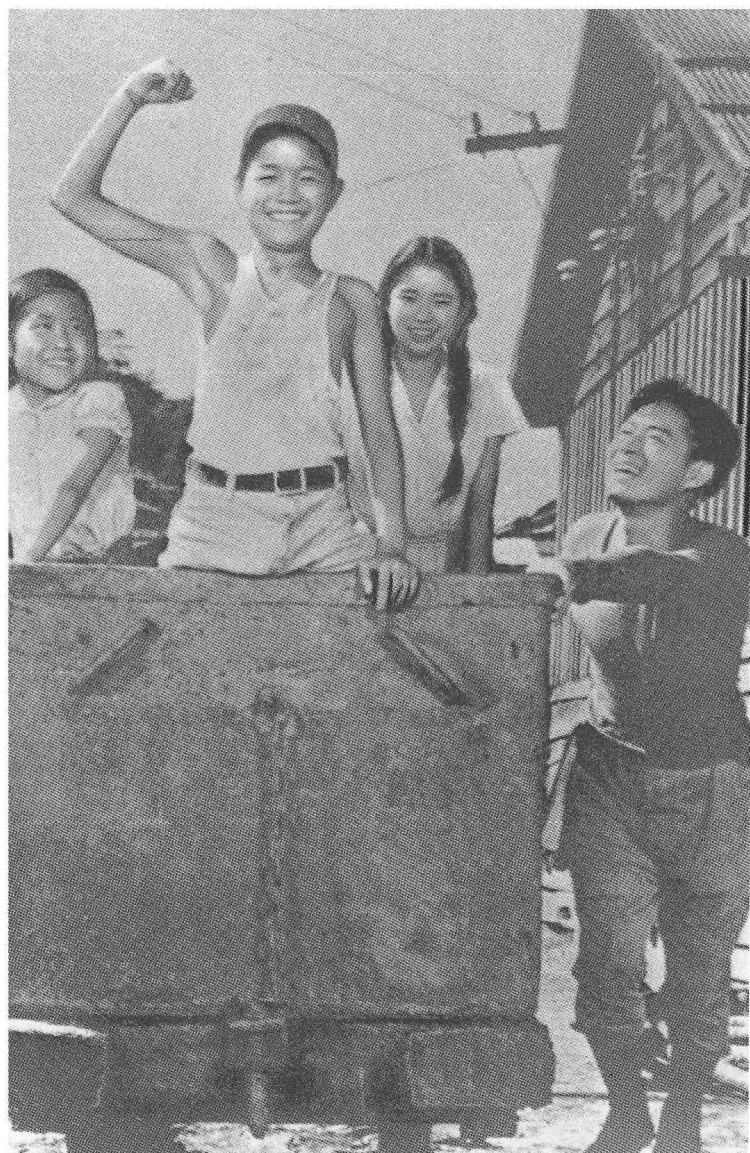
«Нескончаемое желание».
Реж. Сохэй Имамура



«Японское насекомое».
Реж. Сохэй Имамура



«Красная жажда убийства».
Реж. Сохэй Имамура



«Второй братец».
Реж. Сохэй Имамюра



«Послевоенная история Японии».
Реж. Сохэй Имамура

«Глубокая жажда богов».
Реж. Сохэй Имамура

они не решились бы переступить. Императорская власть возникает из потоков крови в судорогах насилия.

Материал доисторической эпохи давал простор полету режиссерской фантазии. Синода поселяет Химиико в странном дворце, окруженном рядами белоснежных колонн, явно чуждом японской архитектуре. В фильме преобладают два цвета — белый и красный. В белые, свободно ниспадающие ткани одета свита Химиико. В красных одеждах разметалась на белом песке сама героиня, извиваясь от эротических желаний. Красной кровью, хлещущей из ран Такэхико, обгагрется белая галка священного сада. В фильме алый цвет связан с темой крови, белый — с темой невинности.

В финале старый священник поднимает голову и всматривается в небо. И тут же на экране возникает сегодняшняя Япония, снятая с птичьего полета, испещренная современными автострадами. Затерянными и бессмысленными выглядят на этом фоне старые могилы властителей.

Этот колористически и пластически изысканный фильм, в котором рушится миф о божественном происхождении императора, связывает творчество Синоды с фильмами протестующего поколения теснее, чем его ранние фильмы, насыщенные прямыми приметами молодежного бунта.

После ряда проходных работ для кино и телевидения в 1977 году вышел на экраны фильм «Одинокая слепая певица Ории». Это были годы внезапного бума произведений о слепых певцах, у истоков которого стоял писатель Синъити Сайто. Синода в своем фильме рассказывает о любви слепой певицы Ории к скрывающемуся от властей дезертиру. Действие происходит в 1917 году. Картина построена как монолог Ории, рассказывающей о своем обездоленном детстве, когда ее, маленькую ослепшую девочку, отдали в учение к слепым певицам, и о годах, когда, полюбив, она скиталась, неприкаянная и унижаемая, вместе с возлюбленным по неприветливой земле.

В фильме вновь возникает тема театра, на этот раз он представлен игрой — слепыми певицами и музыкантами. Режиссер показывает бесправие, бездомность, отчаянную жизнь этих людей, их суровый, но трезвый взгляд на действительность. «Для меня Ории — олицетворение народной традиции моей страны, почвы, на которой всегда рождалось истинное искусство», — отметил Синода. И на-

родная стихия искусства в фильме действительно показана в сценах праздника в деревне, куда во время своих скитаний попадают герои фильма.

Снимал «Слепую певицу» один из ведущих операторов Японии, Кадзуо Миягава, оператор «Расёмона» и последних шедевров Мидзогути. В фильме поражает мастерское использование цвета, но палитра сравнительно с прежними фильмами Синоды изменилась. В цветовом решении доминируют сине-лиловая одежда людей, контрастирующая с белизной снега и тяжелым свинцово-серым небом. На экране предстает суровый северный мир с ощутимо холодным морем, мокрым снегом, низкими облаками и туманами над перелесками. Только несколько красочных эпизодов выпадают из этой общей тональности фильма — пестрый народный праздник со скоморохами, танцорами и музыкантами. Иногда цвет приобретает аллегорическое значение. Так, яркий красный платочек Орин, брошенный на землю в последних кадрах картины, символизирует песню, оставшуюся после исчезнувшей из жизни певицы.

Колористическая утонченность сочетается в фильме с пластической законченностью отдельных кадров. Трагически прекрасен эпизод расставания Орин со своим возлюбленным. На экране — пустынный берег сурового моря. В центре кадра стоит черное, искривленное временем, лишенное листьев дерево. И двое людей, прощаясь, уходят каждый в свою сторону — один налево, другой направо. Истоки этого строгого кадра можно найти в традиционной живописи тушью.

Критика писала об «исключительном вкусе» и «проницательном изобразительном ритме»¹⁷, сам Синода с печалью констатировал, что в попытке дезертира спрятаться от войны сказалось его собственное желание уйти от действительности, его страх перед политикой, понимаемый им как страх перед самой жизнью. Этому же стремлению отвечает и эстетическая изысканность фильма.

Видимо, Синода сам начал ощущать тупик, в который входило его творчество в последние годы. Режиссер стал явно злоупотреблять «живописностью». Цвет приобрел самодовлеющее значение. Сам человек стал превращаться в цветовой пятно, низводиться до роли пластического акцента.

Серьезные нравственные и философские проблемы, к которым тяготеет Масахиро Синода, тонут сегодня в изо-

бразительных изысках и пластических излишествах, мешающих режиссеру донести до зрителей идейно-художественную концепцию произведения. И все-таки путь, пройденный Синодой, отнюдь не бесплоден. Опираясь на традиционное искусство, ему удалось последовательно вскрыть корни жестокости в прошлом своей страны, развенчать миф об «особом предназначении» японской нации, увидеть ее исторический путь, залитый кровью и запятнанный насилием. То, что Нагисе Осиме удавалось выразить, обращаясь к современности, разрушая привычный язык японского фильма, Синода осуществил, привлекая материал прошлого и строя свои фильмы на фундаменте традиционного театра и национальной живописной школы.

¹ Bock A. Japanese film directors. N. Y., 1978, p. 341.

² Mellen Joan. Voices from the Japanese cinema. N. Y., 1975, p. 230.

³ Ibid., p. 252.

⁴ Синода Масахиро. Дзидэн-то дзисаку-о катару (О себе и своих фильмах). — В кн.: Сэкай-но эйга сакка (Мастера мирового кино). Вып. 10. Токио, 1971, с. 76.

⁵ Сато Тадао. Нихон эйга сисося (История идей в японском кино). Токио, 1970, с. 366.

⁶ Синода Масахиро. Цит. соч., с. 78.

⁷ Mellen Joan. Op. cit., p. 251.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 237.

¹⁰ Masahiro Shinoda's Double suicide. Tokyo, w. d.

¹¹ Гундзи Масакацу. Японский театр кабуки. М., 1969, с. 57.

¹² Кун Д. Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978, с. 333.

¹³ Mellen Joan. Op. cit., p. 242.

¹⁴ Ibid., p. 241.

¹⁵ Ibid., p. 231.

¹⁶ Ibid., p. 243.

¹⁷ Икэдзава Такасигэ. Синода Масахиро кантоку-но «Ханарэ годзе Орин» («Одинокая слепая певица Орин» режиссера Масахиро Синоды). — «Кинэма дзюмпо», 1977, № 724.



ГЛАВА 5 ЖЕНЩИНЫ-НАСЕКОМЫЕ

Как и другие представители «послевосинного поколения», Сохэй Имамуре пытался разобраться в вопросе: кто такие японцы, где истоки их национального мировоззрения и миропонимания? Режиссер искал ответ не в политической и социальной области, как это делал Осима, и не на примерах истории, что было свойственно Синоде. Имамуре считал, что индустриальное развитие страны отрывает японцев от вскормившей их «подлинной» культуры, опиравшейся на гармоничное единство человека и природы, апеллировавшей не к интеллекту, а, скорее, к первичным инстинктам. Символом такой культуры для режиссера были «небольшие храмы, суеверия и иррациональность, заполняющая японское сознание, под внешним лоском европейского костюма и развитой технологии»¹. Имамуре обращался в прошлое, пытаясь нащупать сущность людей в их врожденных инстинктах, в незамутненной культурой и современной цивилизацией сознании. Он был убежден, что «поражение в войне не изменило японцев, что они не менялись тысячи лет!»² В его искусстве проявилась тенденция, присущая многим деятелям искусства и литературы постиндустриального общества, — искать спасения от хаоса и безумия современной жизни в забытых уголках страны, где еще сохранилась «старая Япония». Выходец из среды буржуазной интеллигенции, получивший образование, доступное только элите, Имамуре черпал материал для своих фильмов из жизни самых забытых, бесправных, гонимых своих соотечественников.

Сохэй Имамуре родился в семье врача в 1926 году в Токио. Мальчик был отдан в привилегированную среднюю школу, откуда по устойчивой традиции дорога вела прямо в Императорский университет. В школе он увлекался футболом, и, хотя его отец был страстным театралом, а старший брат — активным участником театрального кружка, сам он не интересовался ни театром, ни кино.

После окончания школы в университет он не пошел. Время было суровое, шел 1944 год. Война тяжело сказывалась на жизни народа. Горе пришло и в семью Имамуры: старший брат погиб на фронте, средний был призван в штурмовой отряд особого назначения. Желая спасти от гибели хотя бы третьего сына, отец достал ему медицинскую справку, освобождающую от военной службы. Чтобы избежать трудовой повинности, Сохэй Имамуре поступил на механический факультет института Кириу. К моменту

окончания войны он был студентом второго курса. Вместе с окончанием войны отпала и трудовая повинность. Имамура тут же бросил постылый ему факультет и на следующий, 1946 год пришел на филологическое отделение университета Васэда.

Университетские годы прошли в обстановке послевоенной разрухи. Имамура жил один (к тому времени его семья покинула дом, разрушенный бомбой, и переселилась на Хоккайдо), нуждался и голодал. В те годы талоны на питание в студенческую столовую были своеобразной валютой.

В одном из интервью Имамура сказал, что мечтает когда-нибудь написать книгу о своих молодых годах под названием «Талоны на питание и история Японии». Эти годы выработали в характере будущего режиссера исключительную настойчивость и жизнеспособность. С помощью товарищей по университету он построил небольшой дом в Оцука, ставший для него пристанищем на многие годы.

Вскоре увлечение театром захватило его целиком. Ходить на занятия ему было некогда. Имамура активно участвовал в работе театрального кружка, писал вместе с товарищами пьесы. Друзья разыгрывали их в углу большой аудитории. Здесь, в кружке, началась дружба с будущим актером Сёити Одзава, которому предстояло сыграть много ролей в его фильмах. К этому же времени относится первое серьезное знакомство с мировым кинематографом. «Я полюбил комедии Рене Клера, начиная с фильма «Под крышами Парижа» и вплоть до «Сиреневых ворот»³.

Окончив университет в 1951 году, Имамура принял участие в конкурсе на вакантные места ассистентов режиссера на киностудии «Офуна», куда и был зачислен в июне. Осенью этого же года он попал в группу старейшего режиссера студии, Ясудзиро Одзу, отличавшегося редкой цельностью и уникальным постоянством в следовании жизненному материалу и собственным эстетическим принципам.

Тема крушения иллюзий, появившаяся в фильмах Одзу в годы великого экономического кризиса, пришла с ним и в послевоенное кино. И даже глубокие перемены, изменившие японское послевоенное общество, не заставили режиссера отказаться от нее. Большинство его фильмов было посвящено исследованию семейных отношений. Режиссер показывал, что «ядро японской семьи, как древней,

так и современной, составляют отношения между родителями и детьми, а не отношения между мужем и женой»⁴.

Произведения Одзу строятся на ограниченном числе фабульных ситуаций: безмерная и самоотверженная любовь родителей к детям, обычно уже взрослым, ответные чувства детей. Эти ситуации повторяют друг друга с незначительными изменениями. Таким образом, творчество Одзу — это своего рода «тема с вариациями». Его герои проходят извечный круг жизни: рождение, брак, забота о детях и смерть как естественный конец.

Он сознательно избегал всякой занимательности повествования. Быть может, потому так сходны его ленты не только по сюжету, но и по названиям: «Единственный сын», «Был отец», «Любимая дочь», «Ранняя весна», «Поздняя весна», «Раннее лето» и т. п. Внимательно и терпеливо следит Одзу за человеком. Главный его интерес — обыденная повседневность. Крайние жизненные ситуации, решительные повороты судьбы не привлекают его внимания.

Постоянство темы и материала создали гармоничный мир его фильмов. В них преобладают характерные для японского искусства простота, естественность, ясность. Одзу сравнивали с архитектором, строящим дом без единого гвоздя из одного только дерева.

Возникшие в послевоенные годы новые нормы поведения, перестройка нравов, изменившиеся моральные устои — все это оставалось за пределами его фильмов. Они по-прежнему основывались на собственных устойчивых понятиях режиссера.

Три года Имамура проработал под руководством Ясудзиро Одзу. Но если творчество старого мастера и оказало влияние на молодого ученика, то это было влияние посредством отталкивания. Так смотрел на это и сам Имамура.

«Я не стану утверждать, — говорил он, — что на меня никак не повлиял Одзу, но я не хотел попасть под его влияние».

После войны изменились не только отношения людей, но и традиционные представления о семье и нравственности. Проблема взаимоотношений поколений в умах молодежи приняла социально-взрывчатый, политически острый, конфликтный характер. Между тем спокойная, размеренная интонация режиссуры Одзу с ее тихой чело-

вечностью, защитой традиционных добродетелей была противопоставлена этим остреешим проблемам. И потому Имамуре редко вспоминает Одзу. Как-то вскользь он заметил, что ему «была неприятна театральная традиция, которую проповедовал Одзу», что он был занят тем, что «стучал хлопнушкой и не имел возможности болтать с Одзу о проблемах творчества»⁵. Позднее, уйдя на студию «Никкацу», сумев понять и оценить годы, проведенные рядом с великим мастером, он признался: «Только тогда я начал думать об Одзу и понял, какая это крупная и сильная личность. Я стал обобщать все то, что знал о нем раньше»⁶. Это не помешало ему много лет спустя, в 1967 году, не стесняясь, заявить: «Метод режиссуры Одзу-сан невыносим из-за насыщенности ужасающими стереотипами»⁷, а в статье «Новая логика киноязыка», излагая свои творческие принципы, заметить: «В моих фильмах вы не встретите кадров, в которых присутствовал бы ничего не делающий человек»⁸, явно полемически возвращаясь к творчеству Одзу.

На «Сётику» Имамуре работал не только с Одзу. Ряд других режиссеров приглашали его в свои съемочные группы, чаще других — Ёситаро Номура. Имамуре явно предпочитал Номуру, хотя и понимал, что по масштабу сопоставить того с Одзу нельзя: «Номура был молод, мы много беседовали с ним на самые разные темы. К тому же и он в студенческие годы увлекался футболом»⁹.

Это была не инфантильность в оценке своих учителей, а позиция человека, желающего во всем разобраться самому.

Отдел ассистентов на «Сётику» был настолько многочисленным, что не приходилось надеяться на получение самостоятельной постановки в ближайшие годы. Имамуре перешел работать в компанию «Никкацу», теряя на этом половину заработной платы¹⁰. Шел 1954 год. «Никкацу», вновь приступившая в этом году к производству фильмов, открыла широкое поле деятельности начинающим кинематографистам. Имамуре попал вторым ассистентом в группу режиссера Со Ямамуры на фильм «Черная река». В той же группе третьим ассистентом работал тогда Кириро Ураяма, и именно здесь зародилась и окрепла тесная дружба двух будущих режиссеров.

Встреча с продюсером Кано Оцукой и режиссером Юдзо Кавасимой оказалась решающей в становлении искусства Имамуре. Кано Оцука, энергичный и целеустрем-

ленный продюсер, тонко чувствующий новые требования времени, открыл дорогу в режиссуру многим молодым кинематографистам, направив их творческие поиски в русло актуальных и социально острых проблем. Что касается Юдзо Кавасимы (1918—1963), то его дарование раскрылось по-настоящему именно после 1954 года, когда он перешел на «Никкацу», взбунтовавшись против пресловутого «духа «Офуна» — духа умеренности и конформизма. Имамуре был его главным ассистентом по ленте «Ваш товар — любовь». А поставленный по сценарию молодого ассистента фильм Кавасимы «Солнечная история сёгуната» (1957) заслужил особое одобрение критики.

Комедии Кавасимы, их черный юмор и несколько бурлескный дух произвели сильное впечатление на молодого Имамуре и отразились на его первых самостоятельных работах.

Имамуре дебютировал в 1958 году фильмом «Украденная страсть», в том же году поставил две среднетражные комедии — «Перед станцией Западная Гиндза» и «Нескончаемое желание». Его ленты сразу обратили на себя внимание, и за лучший кинодебют он был награжден одной из высших наград японского кино — «голубой лентой».

В этих фильмах, населенных нестройной толпой, толкающейся на черном рынке, заполненных послевоенным зыбким и неустроенным бытом, радовались и страдали люди, изломанные войной. Здесь прозвучали и некоторые автобиографические мотивы. Так, «Украденная страсть» вводит нас в мир бродячих актеров; их возглавляет режиссер, бросивший университет ради театра.

Проничные, насыщенные мрачным юмором и гротеском, эти первые работы сразу определили некоторые тенденции в режиссуре Имамуре. Он стремится всюду подчеркнуть местный колорит, характерные черты своих героев в поведении, речи (разговаривают они на грубом диалекте жителей некоторых районов города Осака). Монтаж Имамуре динамичен, камера подвижна, ракурсы разнообразны. Композитор-авангардист Тосиро Маюдзуми (впоследствии постоянный соавтор режиссера) написал интересную музыку, подчеркивающую проничную, резкую манеру Имамуре.

Как и многие режиссеры, начавшие свою деятельность на «Сётику» и реализовавшие свой талант на других студиях, Имамуре явился типичным бунтарем против «ду-

ха «Офуна». Он считал, что узкий профессионализм приводит к искусственности, отдаляет художника от реальной действительности. Имамуре протестовал против системы обучения кинематографистов, принятой на «Сётику», категорически отвергал искусно написанный сценарий. «Я ощущаю неправду в так называемых «крепко сколоченных сценариях». Сам я просто нанизываю факты, смачные, как хорошие клецки, потому что именно так я ощущаю правду. Я не пользуюсь навильонами, не признаю тщательно поставленного света, постсинхронизации. Я не желаю отходить от подлинной действительности...». Зато замыслу Имамуре придавал огромное значение. «Придумать тему — это уже больше, чем половина сценария», — писал он в статье «Новая логика киноязыка»¹¹.

Но к реализации своих идей он пришел не сразу.

Важный рубеж в творчестве режиссера — фильм «Свиньи и броненосцы» (1961). В нем ярко отразились воспоминания режиссера о времени, последовавшем за поражением Японии в войне, о духовном смятении, тогда пережитом, о поисках куска хлеба, черном рынке, о печальной судьбе панпан-мусумэ — японских проституток, обслуживавших солдат и офицеров оккупационных войск. В «Свиньях и броненосцах» эти юношеские, а потому и особенно резкие и устойчивые впечатления скрестились с настроениями японской передовой интеллигенции, сплотившейся в борьбе против продления «договора безопасности», против зависимости от политики США, против присутствия в Японии американских войск и военных баз.

В этом фильме строгая документальность причудливо сочеталась со сложной символикой.

Герой фильма, Кинта, — искренний, честный, но несколько инфантильный юноша, чьи добрые порывы разбиваются, сталкиваясь с эгоизмом и равнодушием тех, кого общество считает полноценными своими представителями. Кинта — дитя портовых трущоб. Эта среда хорошо известна режиссеру по собственному опыту в годы неустроенности и нищеты.

Действие фильма протекает в небольшом портовом городке, где расположена американская военно-морская часть. Имамуре рисует мрачный мир. Здесь властвуют гангстеры, ловят клиентов проститутки. В маленьких барах и кабачках грохочут звуки джаза. Вся обстановка развращает, гонит на путь обмана, преступления,

Мысль фильма обозначена здесь открыто: присутствие военных кораблей в порту далеко не так страшно, как то нравственное растление, которое они несут с собой. Имамуре специально ввел в фильм эпизодическую роль мальчика, читающего вслух фразу из учебника: «Япония — прекрасная страна со своей древней традицией», чтобы в проническом контрапункте показать реальную Японию, чей облик искажен американизированным образом жизни.

Положительное начало в фильме связано с образом Харуко, возлюбленной Кинты. Именно через этот образ раскрывает Имамуре свои идеалы, свою веру в человека, в его способность противостоять злу.

Харуко долго сопротивляется обстоятельствам, толкающим ее на панель. Она пытается защитить свою любовь, хочет увести Кинту из города, начать с ним вместе новую жизнь. Но обстоятельства сильнее ее. Жизнь толкает Харуко на тот же путь, по которому в свое время прошла ее сестра, давно освоившаяся с положением портовой проститутки. Харуко также попадает в притон. Ее насилуют три американских матроса с военного корабля. Сцена поставлена с жестокой откровенностью, порой режиссер даже щеголяет своим хладнокровием, необычными ракурсами, стремительным монтажом. Как далеко отошел режиссер от размеренной красоты картин Одзу! Грязь, кровь, насилие, жестокость — таковы эмоциональные лейтмотивы фильма. Однако грязь не пристает к Харуко, сходит с нее также, как губная помада, которую она усталым жестом стирает тыльной стороной ладони. Активная натура и внутренняя чистота героини не дают ей примириться со случившимся. Она ищет выход. Финал фильма разительно отличается от мрачной и давящей атмосферы всей картины. Залитый солнцем порт. К рейду приближаются новые военные корабли. Встречать их спешит толпа проституток, а наперерез им, с котомкой в руках, не оглядываясь, шагает Харуко. Она покидает городок, чтобы начать новую жизнь.

Политические метафоры фильма откровенны: бронеосцы — американское начало, свиньи — обманутый народ под властью гангстеров — японской правящей верхушки. Эта символика придает фильму при всей его внешней реальности характер политической притчи.

В том же ключе решен эпизод гибели героя. Гангстеры собираются нажиться на свиньях, которых везут на убой. Желая им отомстить, Кинта хватает автомат, пы-

тается выстрелить — осечка. В отчаянии бросает он оружие на землю, от удара автомат начинает строчить, пули со свистом врезаются в шины грузовиков. Тяжелые машины оседают, и свиньи со страшным визгом бегут по городу, заполняя узкие улочки портового района, сметая на своем пути людей. Страшное стадо топчет и самих не успевших спастись гангстеров. Но погибает и Кинга: его настигает пуля гангстера. Смертельно раненный, он доползает до общественной уборной. В унитазах пытается промыть рану — хлещет кровь. Так он и умирает, с головой, опущенной в унитаз.

Японская критика признала картину «Свиньи и броненосцы» лучшим фильмом года. Однако, несмотря на этот успех, молодой режиссер в своих последующих работах совершил крутой поворот от исследования актуальных социальных и политических проблем и обратился к разработке собственной концепции истоков жизненной силы личности, которую он видел в сфере врожденных человеческих инстинктов. Объяснить это можно тем разочарованием, которое охватило Имамуру, когда воистину всенародная борьба против «договора безопасности» закончилась поражением.

Новые идейно-художественные установки режиссера ярче всего проявились в трактовке женских образов. Если в основе жизнестойкости Харуко лежала сила характера и твердость духа, то в последующих лентах Имамуры настойчиво проводится мысль, будто способность эта имеет чисто биологическую подоплеку. В таких фильмах, как «Японское насекомое» (1963), «Красная жажда убийства» (1964), «Послевоенная история Японии. Жизнь мадам Онборо» (1970), Имамура вывел необычный и новый для японского кино тип женщины.

Чтобы понять его новизну, необходимо остановиться на традиционном для Японии понимании женской природы. Конфуцианство, религиозные верования испокон веков воспитывали в японской женщине послушание, смирение, фаталистическую покорность судьбе. Именно такой женщина прочно вошла в искусство и литературу. Достаточно напомнить о творчестве художника XVIII века Утамаро и его «сериях красавиц», о хрупкой грации и изяществе женщин на гравюрах Харунобу, о повестях прозаика XVII века Ихара Сайкаку «История любовных приключений одинокой женщины» и «Пять женщин, предавшихся любви»,

о пьесах великого драматурга Мондзаэмона Тикамацу. На таких же позициях стояло и киноискусство, породившее целые циклы фильмов, классифицированные критикой как «фильмы о матерях» (*хаха-моно*), «фильмы о женах» (*цума-моно*), о несчастливых женщинах, о красавицах и т. п. Все они выражали традиционные взгляды на положение женщин в семье и обществе. Пропитанные печалью и грустью *хаха-моно* всячески подчеркивали страдания и самопожертвование матери, *цума-моно* указывали на трагический исход любовных отношений, часто кончались самоубийством. По остроумному определению английского автора Р. Тьюкера, фильмы о женщинах, грустные и исторгающие слезы, можно классифицировать как фильмы «одного, двух или трех носовых платков»¹².

Кэндзи Мидзогути, посвятив все свое творчество женщине, рисовал ее покорной, боящейся мужчин, признающей их власть. Сдвиги в обрисовке женского характера наметились у режиссера Канэто Синдо. Хотя женщина у него и боится мужчин, она нередко решается на бунт. Не случайно Синдо в 1968 году назвал свой фильм «Сильная женщина, трусливый мужчина» («Цуёмуси онна то ёвамуси отоко»). И все же изображение женских характеров у Синдо, не говоря уже о Мидзогути, глубоко связано с традицией японского искусства.

Имамура резко, даже вызывающе переосмыслил традицию изображения женщины в японском кино. От идеализированных образов он обратился к жестокой реальности современной действительности, где женщина, чтобы выжить, должна вести ожесточенную борьбу за существование. Уже в его первых работах женщина соблазняет мужчин, берет верх над ними. Преодолевая упижение и горе, силовь и рядом отбрасывая моральные принципы и запреты, они оказываются в конечном счете победительницами в жизненной битве. Режиссер выявлял удивительную жизнеспособность женщины, ее умение приспособливаться к самым трудным обстоятельствам. По концепции режиссера, жизнеспособность женщины заложена в ней самой природой, она в ее чувственных рефлексах, самых простых и непосредственных жизненных импульсах. Имамура трактует жизнеспособность женщины как инстинкт, тот, что помогает всему живому выжить. Этот биологический и социальный феномен привлекает его внимание сам по себе, вне нравственных оценок.

Далеко не случайно Имамуре назвал одну из своих картин «Японское насекомое». В науке существует гипотеза (американский режиссер Грив в 1972 году дал свою любопытную интерпретацию этой гипотезы в фильме «Хроника Хеллстрома»), согласно которой наступит такое время, когда наша планета лишится необходимых человеку условий жизни. И тогда единственными существами, способными выжить в мертвой пронизанной радиацией среде, будут насекомые.

Таким насекомым, падеваемым неистребимым инстинктом жизни, и уподобляет Имамуре женщин. Чтобы найти таких героинь, он исследует среду примитивную, лишенную образования, культуры, свободную от груза современной цивилизации. Возможно, поэтому женщины в его фильмах чаще всего родом из деревни, ибо там, вдали от шума современного города, они, по его мнению, еще сохранили волю к борьбе и силу характера.

Критик Коити Ямада высказался от имени тех зрителей, у которых женские образы Имамуре вызвали ужас и отвращение: «Речь идет об антигероине, глупой, вульгарной, некрасивой и даже гротескной, у которой имеет значение лишь сила и энергия...» И дальше: «Героини Имамуре необычайно эгоистичны, скупы, чувственны, жестоки, глупы, агрессивны, отрицательны и разрушительны... Сентиментальная любовь, интеллектуальное начало, этическая оценка — все это изгнано с экрана»¹³.

Томэ из «Японского насекомого», Садако — героиня фильма «Красная жажда убийства», Эцуко Акадза из «Послевоенной истории Японии. Жизнь мадам Онборо» — женщины именно такого склада. Режиссер их не оправдывает и не осуждает. Но он показывает породившие их социальные условия. И именно поэтому женская тема в творчестве Имамуре приобретает столь большое художественное значение. В неустойчивой послевоенной действительности такие характеры могли сложиться в тусклых, смрадных притонах, на черном рынке, где все обращалось в товар — продавалось и покупалось. Здесь не было ни морали, ни этики, только животный инстинкт помогал людям выжить.

В «Японском насекомом» Имамуре рассказал о женщине, на долю которой выпали такие испытания, что, казалось, выжить нельзя. Но Томэ выживает. Она, как жизнеспособное насекомое, учится извлекать прямую выгоду из

самых немислимых обстоятельств, заставляя служить себе самые гибельные законы действительности.

Жизнь открыла неграмотной крестьянке Томэ «великую» истину: в борьбе за существование у нее есть только одно оружие — ее тело. Она была еще молодой девушкой, когда отчим сумел склонить ее к сожителству. От сына соседней она родила дочь. Работая на заводе во время войны, ей приходится делить «любовь» с бригадиром. Позже, поступив прислужкой в дом содержанки богача, она впервые понимает, что «любовь» может приносить доход. Попав в публичный дом, она усваивает это окончательно. Так, переходя от мужчины к мужчине, опускаясь все ниже, она наконец овладевает ситуацией. После официального запрета проституции Томэ становится хозяйкой широкой сети «call girl»*, обзаводится богатым покровителем. Она не знает жалости — борьба за существование сделала ее такой. За нарушение закона о проституции Томэ отбывает очередной срок в тюрьме. В это время из деревни приезжает ее подросшая дочь Нобуко. В отсутствие Томэ она сходится с любовником матери, обворовывает его и возвращается к себе в деревню. А Томэ по выходе из тюрьмы едет за ней следом, чтобы вернуть ее богатому покровителю. Во всех обстоятельствах Томэ проявляет невероятную энергию, цепкость и полную свободу от моральных запретов.

«Я хотел уйти от шаблона, построенного на страданиях и пафосе обычного «женского фильма», — говорил Имамура¹⁴. Однако композиция фильма следует национальной традиции. Ее художественная структура основана не на формально-логической обусловленности одного эпизода другим. Режиссер использовал форму свободной связи. Отдельные эпизоды из жизни Томэ начинаются титрами, где указано время и место события; в конце каждого эпизода героиня исполняет своеобразный песенный речитатив, комментирующий происходящие события. Этот драматургический прием создает образ трагической судьбы человека, не знающего понятия «добро и зло», живущего одними инстинктами.

Жизнеспособность Садако, героини фильма «Красная жажда убийства», иного рода. Если Томэ стала хозяйкой гнилого мира, мира безнравственности и беззакония,

* Английский термин, обозначающий проститутку, работающую по телефонному вызову.

то Садако озабочена простейшим желанием — только выжить. Ее насилует грабитель. Ее тусклая, но привычная и упорядоченная жизнь рухнула. Первая мысль — покончить с собой, броситься под поезд. Но естественное чувство голода берет верх, и она принимается жадно есть. Став послушной любовницей насильника, она упорно делает вид, будто в ее жизни все осталось прежним. Но долго так продолжаться не может.

А любовник болен туберкулезом. Он и в дом вошел с целью добыть деньги на лекарство. В нем неожиданно вспыхивает любовь к Садако. Но она отвергает это ей совершенно чуждое чувство. Она даже пытается его убить, лишь бы вернуть утраченный ею покой. Она духовно мертва, ей безразличны чувства любовника, а важно лишь одно: заставить другого мужчину, с которым она прижила ребенка, признать над ним отцовство.

«Масуми Харукава в этой роли была совершенна. В ней было заложено то, что на студии «Офуна» никогда не позволили выразить актрисе», — считал Имамура¹⁵. Грубая, крепко сколоченная, с простонародной внешностью, она хорошо вписывалась в тусклый, серый мир этого фильма. Актриса позволила своей героине выразить одну только животную тупость, отступающую на задний план лишь тогда, когда приходилось заигнорировать свое устоявшееся, но безрадостное существование.

Имамура создал на экране мрачный, смутный, беспросветный мир. Изображение, снятое ручной камерой, дергалось, света не хватало, диалог, записанный синхронно, звучал хоть и естественно, но невнятно. Эта манера в сочетании с выбором подобных героев и жизненных обстоятельств привела режиссера к показу насилия и жестокости в таких натуралистических образах, что отборочное жюри Венецианского фестиваля не допустило участие картины в конкурсном показе.

Правду жизни Имамура пытался выразить, черпая факты из самой действительности. Один из его ранних фильмов, «Второй братец» (1959), поставлен по подлинному дневнику десятилетней девочки Суэко Ясумото. Рассказывая о жизни братьев и сестер Ясумото из маленького горняцкого поселка острова Кюсю, Имамура всячески подчеркивал подробности быта, характерные именно для этой части Японии, заставляя актеров говорить на местном диалекте.

И в основу фильма «Японское насекомое», о котором шла речь выше, был также положен документ. «Я написал сценарий этой картины лишь после того, как собрал и изучил всевозможные документы о деревнях северо-западных провинций, из которых родом «женщины-насекомые», — говорил Имамура. — Вставленные в фильм фрагменты кинохроники должны эти факты связать. Во время съемок я отказался от декораций, дубляжа и световых эффектов. Я ни за что не хотел отдалиться от конкретной реальности»¹⁶.

Однако документализм «Японского насекомого» сочетался с самыми разными художественными приемами. Одним из них были своеобразные брехтовские «зонги», подытоживающие каждый завершаемый стоп-кадром эпизод фильма. Они давали возможность оценить действие с определенной дистанции — возникал контрапункт между показанным событием и субъективной его оценкой героиней фильма, столкновение реальности и иллюзии.

Иначе был использован документ в ленте «Испарившийся человек» (1967), созданной режиссером, в числе других картин, в основанной им в 1966 году собственной кинофирме «Имамура-про». Этот любопытный фильм породил оживленную полемику в печати о границах дозволенного на экране.

В этой работе Имамура пытался разрешить острую социальную проблему середины 60-х годов — проблему исчезновения людей. Человек исчезает бесследно, нет свидетельств его смерти, близкие, друзья, сослуживцы — никто не знает, что с ним стало. Человек «испарился». О масштабах этого явления свидетельствует художественная литература, в том числе и переведенные на русский язык романы Кобо Абэ. Газеты отмечали очередное исчезновение несколькими жирно напечатанными заголовками и забывали о нем. Однако статистика свидетельствует, что число таких «испарившихся» людей исчислялось тысячами. Прочтя как-то заметку в газете о случае пропажи некоего коммивояжера, о чем заявила газетчикам его невеста, Имамура разыскал молодую женщину и предложил ей субсидировать поиски пропавшего. При этом он поставил условие: молодая женщина разрешит снимать ход расследования на киноплёнку, записать на магнитофон все разговоры и из этого материала смонтировать фильм. Женщина была небогата, нанять частного детектива для поисков жениха не

могла, и предложение Имамуры оказалось единственным откликом на ее отчаянный призыв о помощи. Она согласилась на его условия. На роль журналиста, сопровождающего молодую женщину в ее поисках, был приглашен актер, и работа началась. По следу пропавшего человека двинулась киногруппа. Имамура снимал и записывал все встречи с родными и друзьями пропавшего, разговоры с женщинами, с которыми он был в близких отношениях, беседы с людьми, связанными с ним деловыми контактами. Материал, снятый на узкую пленку, был перенесен на нормальную кинопленку, фильм смонтирован и выпущен на экран.

Первая половина картины, документально отражающая ход поиска, смотрится как фрагмент реальной действительности. Во второй части фильма Имамура начал искусственно конструировать встречи. Из бесед с сестрой невесты пропавшего человека создалось впечатление, что она с ним была в интимных отношениях; встреча с одной из знакомых пропавшего наводила на мысль о том, что последняя его убила. А в целом возник облик человека неприятного и аморального.

Когда «Испарившегося человека» выпустили на экраны, разразился скандал. В печати возникла полемика об этике кинорежиссуры. Коль скоро в картине изображена жизнь реального лица, имеет ли режиссер право приписывать ему те или иные качества? Имамуру обвиняли в том, что он переступил границы искусства. Сам режиссер яростно отрицал документальный характер фильма, утверждая, что любой кусок пленки, смонтированный в фильме, обретает тот смысл, который нужен постановщику, и не соотносится прямо с действительностью. Имамура подчеркивал, что исследование семейных отношений, по сей день сохраняющих многое из феодального прошлого, интересовало его значительно больше, чем поиск пропавшего человека.

Нельзя сказать, что Имамура пытался обмануть зрителей. Используя факты реальной жизни, он всячески давал понять, что это отнюдь не случайно подсмотренное скрытой камерой, а откровенно и открыто снятое расследование, которым руководил он, режиссер, время от времени появляясь в кадре среди микрофонов и осветительных приборов. Один из финальных эпизодов должен был окончательно убедить зрителей в игровой природе картины. В не-

большом ресторане за столиком участники поиска обсуждали проделанное ими. Внезапно декорации взвились ввысь — и оказалось, что ресторан размещен в обычном павильоне студии. Так режиссер подчеркивал относительность различия между вымыслом и реальностью.

И все же нельзя забывать о том, что постановщик воспользовался фактами жизни реальных людей, снимал знакомых и родных пропавшего человека, придавая их высказываниям и поступкам свою, сугубо субъективную оценку. В этом отношении Имамура нарушил этику кинорежиссуры.

Двойственный успех фильма и разыгравшийся скандал не прервали устремленности режиссера к сочетанию игрового и документального начала. Фильм «Послевоенная история Японии. Жизнеописание мадам Онборо» (1970) — продолжение этого поиска. В центре картины — снова судьба реального лица. Если в «Испарившемся человеке» режиссер работал, не опираясь на сценарий, а шел вслед за логикой расследования, то на этот раз в основе фильма лежал тщательно отработанный сценарий. Имамура назвал картину «драмой-монологом»¹⁷, ибо она строится вокруг длинного интервью сорокалетней Эцуко Акадза. История ее жизни охватывает временной отрезок с момента поражения Японии до наших дней. Эцуко рассказывает о своей матери, происходившей из самых низов общества, не гнушавшейся зарабатывать на жизнь проституцией, а позже содержавшей бар для солдат американских оккупационных войск. По стопам матери пошли и дочери. Двадцать пять лет спустя — у них уже прекрасный особняк в фешенебельном районе Токио, Эцуко только что вернулась из путешествия в Америку. Подрастают три очаровательные внучки. В доме царит довольство, жизнерадостность, оптимизм. Но какой путь привел к этому обнадеживающему результату?

Выходцы из деревни (постоянный мотив у Имамуры), мать и дочь после поражения Японии в войне ринулись в Токио, решительно пытаясь утвердиться в тамошней послевоенной жизни. Энергичные, лишённые предрассудков, жизнелюбивые женщины все обращают себе на пользу — разруху, черный рынок, проституцию и, наконец, едкий запах пороха корейской войны. Рассказ женщины о своей судьбе режиссер сопровождает документальными съемками послевоенных лет. Эти хроникальные кадры от-

ражают не только ключевые моменты японской политической и социальной истории. Телеобъектив камеры следует за толпой, заполняющей улицы; всматриваясь в лица прохожих, следит за их поведением, создавая картину повседневности, схваченную с редкой достоверностью. Находясь в кадре, Имамура показывает эти исторические материалы Эцуко. Он задает ей вопросы по поводу увиденного, наводит на размышления о прошлом. Разговор перед камерой получился естественным и откровенным. Эцуко держалась раскованно и непринужденно. На экране возник типичный для творчества Имамуры характер женщины — жизнеспособной, в меру примитивной, отчасти чем-то даже первобытной. Эцуко Акадза, лишенная предрассудков, сумела в самых сложных жизненных обстоятельствах устроиться удобно и ловко. Ее речь, пересыпанная сочными простонародными выражениями и острыми словечками, не скрывала отношения героини к событиям недавней истории Японии. В них выражалась и насмешка над уродливыми явлениями послевоенной действительности и полное равнодушие к социальным и политическим проблемам.

Сталкивая неустово антиамериканские хроникальные кадры, соответствующие личным пристрастиям постановщика, с вполне дружелюбным рассказом этой бывшей проститутки, ставшей содержательницей бара с сомнительной репутацией, Имамура отчетливо выразил свое собственное отношение к периоду оккупации и к вопросу о влиянии американского образа жизни на Японию. Перекликаясь с фильмом «Свиньи и броненосцы», «Послевоенная история Японии» вновь подтверждает взгляд режиссера на американскую оккупацию как на явление, которое было и остается не менее разрушительным фактом для истории его страны, чем сама последняя война.

Откровенный рассказ Эцуко Акадза о злоключениях и победах трех поколений членов ее семьи на протяжении двух с половиной десятилетий в сочетании с документальными кадрами этих лет создает емкий и всесторонний образ японского послевоенного общества. Имамура показал необратимую гибель традиционных ценностей, ушедшую навсегда цельность национального облика японцев.

Но нельзя ли найти в современной Японии такие уголки, где подобная целостность сохранилась? Такую попытку режиссер предпринял в своем прославленном фильме «Глубокая жажда богов» (1968).

«Занятия культурной антропологией,— писал об этой работе Иمامуры Тадао Сато,— объяснение общественной структуры, изучение основ происхождения человеческой этики — все это стало в последние годы интересовать не только специалистов. В данном случае режиссер переносит научный метод в область киноискусства»¹⁸.

Убежденный, что японцам не свойствен «импортированный рационализм»¹⁹, Иمامура пытается найти среди своих соотечественников людей, еще не охваченных прагматизмом современной жизни. На маленьких островах юго-западной Японии режиссер нашел общины, изолированные от современной цивилизации, сохранившие примитивные нравы в самом чистом виде. Здесь живы старые религиозные верования, культ природы, предрассудки, суеверия. Здесь считаются естественными кровосмесительные связи. На этих маленьких островках, отдаленных от оживленных морских путей, люди живут еще по законам предков.

Другой режиссер, Канэто Синдо, поселил в свое время на такой клочок земли героев фильма «Голый остров» (1960). С бесконечным сочувствием и горечью рисовал Синдо жизнь маленькой крестьянской семьи, не только лишенной всех благ цивилизации, но даже пресной воды. Иمامура же в азарте полемической крайности идеализирует богом забытый уголок действительности, считая его альтернативой безумию современного сверхиндустриального общества.

Иمامура и раньше проявлял склонность к подобному жизненному материалу. Еще в начале 60-х годов, оказавшись без работы, он уехал в глухую провинцию, где собрал материал для двух сценариев — «Японского насекомого» и «Красной жажды убийства». Эти размышления продолжались и в «Глубокой жажде богов».

На маленьком острове живет семья Футори. Ее глава — старейшина острова. Он убежден в своем праве на близость с любой женщиной, в том числе и с членами своей семьи. Его дети — сын Нэкити и дочь Ума — любовники.

После сильного урагана на рисовом поле Нэкити чудесным образом возникла огромная багровая скала. Островитяне воспринимают ее появление все же как кару за грех кровосмешения. Они приковывают Нэкити к скале — он должен вырыть глубокую яму и толкнуть в нее этот гигантский камень. Так, прикованный, проводит он, ко-

пая, долгие годы, пока в один прекрасный день после сильного урагана скала сама проваливается в землю.

На грани реального и фантастического, яви и сна проходит жизнь на маленьком острове. Но внешний мир все сильнее дает о себе знать. С материка прибывает инженер Карийя, он изучает возможность постройки завода по обработке сахарного тростника. Постепенно новый, чуждый горожанину образ жизни — примитивность нравов, слитность с природой — подчиняет его себе. Дочь Нэкиги, Торико, простая и естественная настолько, что кажется не в себе, становится его любовницей. Но Карийя отзывают в Токио, и он покидает остров.

«Глубокая жажда богов» — первый фильм, снятый Имамурой в цвете, на натуре, и можно было ожидать, что режиссер отойдет от мрачной атмосферы своих прежних работ. Однако этого не случилось. Темные, непроходимые заросли джунглей, устрашающая яма, на дне которой цветет зеленая вода, тростниковые лачуги, куда не проникают лучи солнца, — вот фон, на котором живут и действуют герои картины. Ящерицы, змеи, черви ползают по экрану как назойливый образ, знак первобытных времен. Лишь несколько эпизодов, связанных со старыми ритуальными и мистериальными действиями, выделяются в этой мрачной действительности. В них воздух прозрачен, серебрится гладь моря, в дымке пролетают стаи птиц. Длинной вереницей выходят на берег люди, чтобы принести в жертву морю домашних животных. Таким же светом пронизан ритуальный хоровод женщин на небольшой, залитой солнцем поляне, окружающей святилище острова. Так происходит «заклятие» темных сил природы, которые в результате становятся милостивыми к человеку и среди суровых, первобытных условий жизни дают ему внутреннюю цельность и душевный покой. Малым и ничтожным выглядит современный человек из цивилизованного мира рядом с перевозданной и грозной в своей загадочности природой.

Символ гармонии и естественности в этом фильме — Торико. Она дитя природы. Легко и просто живет она в окружающем ее суровом мире. Она не боится мрака джунглей, ползучих тварей. Море — ее родная стихия. Чувственность Торико так же естественна и безотчетна, как и окружающая ее природа. Встреча с молодым токийским инженером оказывается губительной для нее. Новые, неизведанные чувства просыпаются в ней. Когда Карийя покидает

остров, Торико взбирается на высокую скалу — здесь будет она ждать возвращения любимого. Но он не возвращается. И Торико умирает на скале от голода и жажды, а птицы выклевают ее мертвые глаза. Народ складывает легенду о девушке, не дождавшейся любимого и превратившейся в скалу.

Между тем глыба, которую должен был зарыть Нэкиги, сама обвалилась в возникшую в результате тайфуна яму. Наконец Нэкиги свободен. Вместе со своей возлюбленной — сестрой Ума — он жаждет покинуть остров, чтобы, подобно божествам из древнего мифа, начать новую жизнь на другом островке. Ранним утром на лодке они уходят в море. Но староста острова Рюгэн найден мертвым. Подозрение в убийстве падает на беглецов. Островитяне, догнав их, творят самосуд. Нэкиги убит, и его тело брошено акулам. Ума привязана к парусу маленькой лодки, уносящей ее в открытое море.

Эпизоды погони и расправы самые сильные в фильме. Маленькая лодка на фоне вечернего неба. Ветер надувает красный парус. «Будем с тобой вдвоем, как боги», — говорит Нэкиги, вспоминая миф о возникновении родного острова. Но уйти им не удается. Под громкие удары барабанов к беглецам приближаются две лодки. Лица преследователей скрыты под черными масками, выражающими жестокость. Угроза звучит в музыке, в барабанной дробин, в ровных, ритмичных ударах весел, рассекающих воду. Подчеркнуто безжалостным выглядит убийство Нэкиги, снятое на фоне теплых красок вечернего неба, окаймленного багровыми облаками, на спокойной глади предзакатного моря. Когда убийство позади, небо окрашивается в лилово-серые тона, маски на лицах новые — выражение жестокости на них сменилось печалью. Люди в масках и конкретный образ — островитяне, скрывая свое лицо, пытаются избежать таким образом ответственности за убийство; и символ — они воплощение общества, начавшего приобщаться к моральным нормам современной цивилизации и жертвующего своими исконными божествами ради новой жизни.

И — неожиданный финал. Титр: «Прошло пять лет». Остров захватили туристические фирмы. Появился современный аэродром, на котором с ревом взлетают и садятся самолеты, слышен говор туристов, сверкает крикливая реклама. В этот изменившийся мир уже как турист возвращается Карийя. Он садится в вагон небольшого состава,

везущего туристов в глубь острова. Водитель паровоза — брат Торико, Камэтаро. Ему видится веселая, раскованная Торико, бегущая перед самым паровозом, как бы заманивая его в джунгли. Камэтаро резко тормозит. Призрак Торико исчезает. Остается только маленький красный парус на горизонте, как память о недавних событиях. И песня старого калеки, поющего для туристов балладу о брате и сестре: как они любили друг друга, как были богами этого острова.

Между «Глубокой жаждой богов» и фильмом «Свиньи и броненосцы» легли десять лет поисков. Открытый, политически заостренный антиамериканизм давнего фильма Имамуры претворился в жизненную концепцию иного рода, в отрицание благ цивилизации. Внутренний протест режиссера против сегодняшней действительности вылился в причудливые и мрачные произведения, исследующие и идеализирующие примитивные инстинкты, примитивный образ жизни. Позиция Имамуры неоднозначна, мучительно противоречива. Он и тоскует по элементарной цельности, неистребимой жизнеспособности примитивных натур и показывает, к каким чудовищным результатам приводят эти качества, извращенные современными социальными условиями. Он хотел бы уйти в полуиллюзорный-полуфантастический мир архаики, но в то же время понимает его обреченность перед лицом современной цивилизации. В фильмах Имамуры древний хаос примитивных инстинктов грозно клокочет под хрупким покровом современных форм жизни. Так, трагически и мрачно, смотрит на окружающую его действительность еще один представитель «послевоенного поколения» режиссеров японского кино.

¹ *Vock A. Japanese film directors. N. Y., 1978, p. 287.*

² *Ibid.*

³ *Таяма Рикиа. Имамура Сохэй дэн (Биография Сохэй Имамуры). — В кн.: Сэкай-но эйга сакка (Мастера мирового кино). Вып. 8. Токио, 1971, с. 57.*

⁴ *Nakane Chie. Japanese society. Berkeley — Los-Angeles, 1970, p. 128.*

⁵ *Таяма Рикиа. Цит. соч., с. 58.*

⁶ Там же.

⁷ *Имамура Сохэй. Боку-га нан-*

дэ арука-о сиритай (Я хочу понять самого себя). — «Эйга гэйдзюцу», 1967, № 6, с. 24.

⁸ *Катаяма Хэйити. Имамура Сохэй рон (Исследование творчества Сохэй Имамуры). — В кн.: Сэкай-но эйга сакка (Мастера мирового кино). Вып. 8. Токио, 1971, с. 25.*

⁹ *Таяма Рикиа. Цит. соч., с. 24.*

¹⁰ Там же, с. 62.

¹¹ *Катаяма Хэйити. Цит. соч., с. 24.*

- ¹² *Tucker R.* Japan: film image. London, 1973, p. 68.
- ¹³ *Yamada Koichi.* Bilan économique du cinéma japonaise.— «Cahiers du cinéma», 1965, N 166/177, mai—juin, p. 26.
- ¹⁴ *Bock A.* Op. cit., p. 293.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 294.
- ¹⁶ *Yamada Koichi.* Op. cit., p. 31.
- ¹⁷ Нихон эйга си (История японского кино).— В кн.: Сэкай-но эйга сакка (Мастера мирового кино). Вып. 31. Токио, 1976, с. 86.
- ¹⁸ *Сато Тадао.* Гэндай нихон эйга (Современное кино Японии). Токио, 1969, с. 136.
- ¹⁹ *Mellen Joan.* The Waves at Genji's door. Japan through its cinema. N. Y., 1976, p. 13.



ГЛАВА 6 ПРИКОСНОВЕНИЕ К ДЕТСТВУ

Режиссер Сусуму Хани решительно отрицает какую-либо связь со своим поколением. Следует заметить, что одной чертой он действительно отличается от остальных молодых кинорежиссеров: для него поражение в войне не было потрясенным. Прислушаемся к его собственным словам: «В отличие от других я никогда не считал эту войну священной. Видимо, в связи с событиями в моей семье: мой отец был арестован. Я жил надеждой на конец войны. Вдобавок я ненавижу, когда мною командуют, а меня заставляли работать на военном заводе»¹. Тем не менее Хани так же, как и остальные представители новой режиссуры, отбрасывает опыт старшего поколения и ищет свой собственный ответ на вопрос: что же представляют собой его сегодняшние соотечественники? Хани претит все изведенное, ему интересно лишь то, что он постигает посредством личного опыта. Возможно, именно здесь истоки той увлеченности, с которой он изображает человека в момент самопознания. Именно отсюда идет и его страстное увлечение миром детства.

Внутренний мир ребенка — главная тема раннего творчества режиссера. С редкой последовательностью пытался Хани разобраться в чувствах и мыслях, радостях и горестях, надеждах и разочарованиях ребенка.

И в дальнейшем, обратившись к миру взрослых, он, в сущности, сохранил верность той же теме. Ибо в своих взрослых героях режиссер также ищет детское, наивное либо пытается понять, каким образом происходит формирование личности. Его интересует человек, будь то взрослый или ребенок, в момент становления, осознания самого себя.

Сусуму Хани родился в 1928 году. Его отец, известный историк-марксист Горо Хани, и мать, педагог Сэцую Хани, относились к передовой японской интеллигенции. Под влиянием семьи складывалось мировоззрение молодого человека. Окончив школу, восемнадцатилетний юноша решил заняться журналистикой. Он поступил в телеграфное агентство Кёдо Цусин метранпажем, но, проработав там год, перешел в только что основанный при крупнейшем издательстве «Иванами» киноотдел «Иванами эйга». Здесь в ту пору выпускались серии иллюстрированных изданий и фотоальбомов. Обязанностью Хани и было составление книг из фотографий, сделанных другими. Среди его коллег, работавших в киноотделе, было несколько

профессиональных операторов. Под их влиянием Хани стал проявлять интерес к документальному кино. Но снять самостоятельную картину ему удалось лишь через пять лет, в 1952 году.

Это была небольшая заказная картина «Жизнь и вода», скромный кинодокумент о санитарных работах, проводимых в маленьком провинциальном городе. В поставленном год спустя «Празднике снега» молодой режиссер показал деревенское торжество, ряд старинных обычаев и обрядов, цель которых — умиловать кормилицу-природу. Это уже была не просто фиксация событий. Хани, временами замедляя, временами сгущая действие, успевал многое рассказать о любви к земле, о наивной вере народа в щедрость и доброжелательность природы, расцветающей ежегодно как бы в благодарность за труд, вложенный в нее человеком.

После нескольких заказных картин Хани поставил в 1955 году трехчастный черно-белый документальный фильм «Дети в классе», где впервые прикоснулся к теме детства. В этой ленте уже можно заметить те новшества, которые Хани пытался внедрить в документальное кино. В японском документальном фильме всегда преобладали инсценировки: событие восстанавливалось и организовывалось по замыслу режиссера. Хани предпочитает метод прямого наблюдения. Он пристально следил за действительностью, фиксировал сюжеты, творимые самой жизнью. В 20—30-х годах так работал американский режиссер-документалист Роберт Флаэрти. Огромное впечатление, оказанное фильмами Флаэрти на начинающего документалиста, сыграло свою роль в формировании его взглядов на киноискусство. И не случайно за Хани закрепилось прозвище «японского Флаэрти».

Работая над лентой «Дети в классе», Хани и его съемочная группа в течение года наблюдали за учениками. Понемногу дети привыкли к присутствию посторонних, перестали обращать на них внимание. Хани и его оператор работали с помощью телеоптики, что по тем временам было большой редкостью. Режиссер пристально следил за выражением детских лиц, за мгновенной сменой эмоций. Вот его внимание привлек один из учеников. Крупно снятое телеобъективом лицо мальчика поражает своей эмоциональной сосредоточенностью и вдохновением: это лицо человека, решающего сложную творческую задачу. И лишь

из последующих кадров выяснилось, что, пока сверстники мальчика старательно учили родной язык, сам он с увлечением клеил из бумаги дом. За что и получил нагоняй от учителя. Из таких простых и обаятельных сюжетов, срежиссированных самой жизнью, и состоял весь фильм.

Режиссер стремился подмечать внутренние психологические состояния, связывать их с манерой поведения ребенка. Считая изображение главным, стремясь к подробному отражению жизни, он придавал особое значение деталям. Ему было интересно не только фиксировать настоящий момент, но и заглядывать вперед: ему было важно схватить мгновения перемен, становление характера, показать, о чем мечтают дети, чего они ждут от будущего.

В последующих фильмах — «Рисующие дети», «Групповое обучение» и «Класс близнецов» (все 1956) — Хани развивал и усовершенствовал свои принципы съемки детей.

В «Рисующих детях» Хани вместе с учителем отобрал несколько учеников, плохо адаптирующихся в классе, живущих трудно, в неблагополучных семьях. Режиссер пытался раскрыть их индивидуальность, помочь им выбраться из тупика; его всегда привлекало исследование человека, с трудом налаживающего контакт с другими.

Хани подсматривает рождение творческого вдохновения у ребенка. В «Рисующих детях» множество подробностей, подсмотренных проникательным доброжелательным взглядом. «Я хотел снимать то, что происходит в их сознании и душе», — говорил он².

«Рисующие дети» — первый фильм режиссера, получивший международное признание. На VII Международном кинофестивале в Венеции он был премирован на конкурсе короткометражных фильмов и награжден премией имени Роберта Флаэрти.

Почти два года длилось кинонаблюдение, которое Хани вел, работая над фильмом «Класс близнецов». В данном случае Хани следил за двумя близнецами, обучающимися в специальном классе одной из школ Токио. Похожие друг на друга как две капли воды, они совершенно по-разному реагировали на одни и те же события. Когда работа была завершена, заказчик, Министерство просвещения, заставил вырезать из нее несколько наиболее ярких и эмоциональных эпизодов, якобы противоречащих принятым педагогическим принципам. В таком урезанном виде

«Класс близнецов» прошел по экранам незамеченным. Для Хани это было горькое разочарование, так как сам он очень любил эту ленту в ее оригинальном варианте.

Видимо, этот случай оставил определенный след в сознании режиссера. Работа в «Иванами эйга», которая главным образом опиралась на заказные картины, перестала его удовлетворять. Он начал искать иные пути для реализации своих замыслов. В конечном счете круг его интересов не ограничивался изучением новых методов обучения. Режиссер шел глубже, его волновали социальные проблемы, связанные с детьми, — ребенок в сложном мире послевоенной Японии, лицом к лицу с трудностями бытия, жестокостью буржуазного общества. И не только это. Углубляясь в изучение детской психологии, следя за этапами познания ребенком внешнего мира, Хани замечал, как при этом проявляется импульс протеста против общепринятого. Этот момент был очень важен для режиссера, стремившегося выступить против с детства довлеющего над человеком груза феодальных представлений и традиций, согласно которым младший должен безоговорочно подчиняться старшему.

Эти свои идеи Хани сумел реализовать в 1961 году, в своем первом игровом фильме «Скверные мальчишки». «Мне хотелось не только затронуть социальную проблему, но и понять индивидуальные проблемы каждого из детей», — вспоминал он.

«Скверные мальчишки» — фильм о юношеской преступности. В нем рассказана история подростка, укравшего три перстня в ювелирном магазине, чтобы доказать друзьям свою способность на истинно «мужской поступок». Фильм отражает путь мальчика с той минуты, когда он был схвачен полицией, до того мгновения, когда, отбыв положенный срок в колонии, он возвращается на свободу. В картине два временных пласта: в одном воссоздана жизнь самого исправительного заведения, методы его работы, его быт и нравы; в другом, обращенном в прошлое, раскрывается голодное и бесприютное детство героя, исследуется путь, приведший его к преступлению. Больше всего режиссера интересовало смакование экзотики преступного мира, построение острой приключенческой фавулы — всего, на чем обычно строились такого типа фильмы. Его увлекала задача психологического и социального исследования истоков молодежной преступности.

Опыт кинодокументалистики сказался в том, как внимательно воссоздавал режиссер обстоятельства жизни своего героя. Взглядом хроникера показано прибытие автобуса с арестантами, процедура приема заключенных, тесты на ложь, долгие допросы. Хани внимательно исследует иерархию тюремной власти, сохранившуюся от феодального прошлого, перешедшую сюда из японской императорской армии. Он рисует жестокость надсмотрщиков, их издевательства над мальчишками, в первую очередь над слабыми. Показывает, как при помощи физического насилия достигается абсолютное подчинение. Отношение режиссера к методам государственных исправительных заведений однозначно: он показывает, что исправительное заведение не перевоспитывает детей, а, наоборот, калечит их окончательно.

В «Скверных мальчишках» Хани предстает и как тонкий исследователь-психолог. На примере судьбы своего героя он раскрывает жизнь бедной рабочей семьи, показывает, какими неподготовленными отпускают взрослые своих детей в суровый мир буржуазного общества. Как отсутствие любви, незнание позитивных ценностей лишают этих детей способности сопротивляться растлевающему воздействию капиталистической действительности. Анализируя прошлое маленького Асаи, режиссер настаивает на том, что в любом ребенке изначально заложено добро, но суровая жизнь, конфликты в семье, влияние среды часто сводит его на нет. Он показывает Асаи в его вольной жизни. Фиксирует веселую, открытую улыбку мальчика, с которой он следит за представлением уличного фокусника, его встречу с заклинателем змей, которого мальчик просит бережно обращаться со змеей. «Ведь здесь нужна любовь», — говорит он. Тем самым Хани как бы подчеркивает, что дети, лишенные любви, могут, подобно змее, стать опасными. В возвратах в прошлое показана семья Асаи, где он всегда встречал непонимание и равнодушие. Предоставленный самому себе, мальчик не находит дела, бездельничает, ищет способа выделиться, обратить на себя внимание. Так, он надрезает себе руку и размазывает кровь по лицу, чтобы испугать окружающих. Затем кража перстней приводит его в детскую колонию. Преступление было для него способом самоутверждения. Протестуя своим асоциальным поведением против веками сложившейся системы послушания, Асаи и подобные ему пасынки общества оста-

вались его пленниками. В отношениях между собой они воспроизводили все ту же «модель», основанную на власти сильного и подчинении слабого. В колонии среди них царит кулачное право, несправедливость, отсутствие чувства дружеской поддержки.

Что же ждет молодого Асаи, отсидевшего свой срок в колонии? Финальные кадры фильма пронизаны сарказмом. Асаи отпускают на свободу. За время пребывания в колонии он заработал мизерную сумму. В большом зале исправительного заведения, зажав в кулаке жалкие гроши, он кланяется голым стенам и во весь голос кричит: «Премного благодарен! Большое спасибо!» Последний кадр фильма символичен: лицо Асаи, перечерченное прутьями грубой решетки, — образ того царства несвободы, откуда нет выхода.

Лента Хани интересна своей стилистикой. В ней стерта грань между документальным и игровым кинематографом. Хани включает в картину фрагменты событийно снятых уличных сценок, интервью о проблеме юношеской преступности, взятые у случайных прохожих. Не без влияния французской «новой волны», фильмов Трюффо и Годара он разрабатывает свои собственные приемы кинописьма, пользуется невыстроенной драматургией, снимает непрофессиональных актеров, пользуется ручной узкоплочной камерой (с последующим переводом изображения на нормальную пленку), применяет асинхронный, контрапунктом введенный звук.

Все эти приемы органично сочетаются с хроникальными, документальными съемками.

«Я предпочитаю непрофессиональных актеров, — утверждает Хани, — и на этом строится моя работа: я не жду от них профессионального лицедейства, я просто надеюсь на их жизненный опыт. Ведь у каждого из них есть свое прошлое, прожитая жизнь, и первая встреча с режиссером, возможно, способствует тому, что они обнаруживают в себе что-то новое, связанное с тем, что в них еще не родилось, но о чем они в действительности мечтают»³.

Фильм «Скверные мальчишки» снимался в подлинном исправительном заведении с участием непрофессиональных актеров. Так как режиссеру не разрешили показать настоящих малолетних преступников, он привлек к съемкам рядовых подростков и дал им неограниченную возможность импровизации.

«Тот, кто в кино или на сцене работал с детьми, знает, что их не следует заставлять играть, нужно играть с ними. Не то чтобы их игра была естественной, игра — в самой их природе», — писал теоретик киноискусства Бела Балаш⁴. Роберт Флаэрти постоянно повторял, что «лучше всего снимать детей и животных, потому что они ведут себя непосредственно»⁵. Хани усвоил эти принципы, снимая свои ранние документальные ленты. Он прекрасно умел находить общий язык с детьми, во время съемок его фильмов царил дух игры. На экране все юные герои вели себя совершенно естественно, ни одна фальшивая нота не портила впечатления. В дальнейшем Хани привлекал непрофессиональных актеров и тогда, когда речь шла о ролях «взрослых». Правда, не всегда это приносило плоды. В «Скверных мальчишках» Хани снимал сотрудников колонии. Но рядом с абсолютной свободой поведения ребят, их раскованностью зажатость взрослых бросалась в глаза.

Хани поставил этот фильм без подробного сценария, была лишь намечена последовательность эпизодов. Внутри же эпизодов режиссер предоставлял исполнителям возможность широкой импровизации, тем более что свет и камера не ограничивали свободу перемещения в кадре. Большая часть картины шла в сопровождении закадрового монолога Асаи, также имевшего импровизационный характер. Исповедь героя чередовалась с нравоучительными сентенциями взрослых, в нее были включены реально подслушанные споры сверстников Асаи о самых различных жизненных проблемах, местами ее перекрывали естественный уличный шум и говор толпы. Все эти новые для игрового кино приемы преследовали одну цель — добиться предельной правды в исследовании душевного мира детей.

Мир детей вновь предстал в одном из следующих фильмов Хани. Прочтя книгу Итидзи Тамуры, руководителя интерната больных и неполноценных детей, Хани, по собственным словам, «был потрясен». И хотя по книге Тамуры еще в годы войны талантливый режиссер Мансаку Итами написал сценарий, а в 1948 году другой режиссер, Хироси Инагаки, поставил фильм, Хани не побоялся повторения и в 1964 году создал по ней же ленту «Дети, взявшись за руки».

В этом фильме Хани обращается к детям младшего школьного возраста. Показывая их в школе, в игре, он, как всегда, выделяет в поведении те черты, которые опре-

делят их существование в будущем. В детской среде царят те же законы, которые руководят жизнью взрослых, — жестокое соперничество и постоянное стремление сильных господствовать над слабыми. И тем не менее режиссер концентрирует внимание на таких чертах детского характера, которые показывают возможность построить жизнь на началах дружбы и взаимопонимания. В фильме обнаруживаются две тенденции: раскрываются лучшие качества ребенка и одновременно — заложенное в них злое, разрушительное начало. Но верх берет добро. Фильм лиричен и пронизан оптимизмом, что нашло отражение уже в самом его названии. Линия добра связана с обаятельным героем картины, медлительным и толстым Кинтой.

Он очень страдает оттого, что не в состоянии реагировать и соображать так же быстро, как другие мальчишки его класса. «Ты должен зарыться по подбородок в землю близ вышек высоковольтной сети, тогда сквозь тебя пойдет ток и ты сразу поумнееешь», — с издевкой советует ему одноклассник. Полный горячего желания стать умным и сильным, простодушный мальчик бежит к пустырю, залезает в яму и просит засыпать себя землей по подбородок. Весь день проторчал на солнцепеке в земле маленький Кинта, и только к вечеру проходящая мимо молодая женщина освобождает его из земляного плена. Не обозленным, не обиженным выходит Кинта из своего убежища — он полон веры, что теперь-то он ни в чем не уступит своим сверстникам.

Хани, однако, трезво смотрит на мир детей, являющийся сколком с мира взрослых. Он не чурается показывать детский эгоизм: Кинту не берут в игру, так как «с ним обязательно проиграешь». А истину, которую изрекает один из мальчиков: «Жизнь как гонки, если ты не победил, то все — ты остался в проигрыше», они уже усвоили.

На первый взгляд фильм сделан как бы сторонним наблюдателем, нанизывающим мелкие события из жизни детей на одну цепочку. Но в конечном счете точка зрения Хани выступает со всей определенностью. Режиссер утверждает в своем фильме, что в детях заложено все необходимое для жизненной гармонии, но семья и общество не выполняют по отношению к ним своих моральных обязательств.

«Дети, взявшись за руки», как и «Скверные мальчишки», — большое достижение Хани. Показанный на

IV Международном кинофестивале в Москве в 1965 году, фильм получил специальную премию жюри.

К теме детства, юношеского становления личности Хани вновь обратился уже в иную эпоху, когда начались студенческие волнения, лозунг сексуальных свобод наложил свою печать на литературу и искусство и на экране прочно утвердились секс и насилие. «Ад первой любви» (1968) является отражением этих новых тенденций. Хани остается верным своей главной теме — исследованию молодого человека в процессе его становления как личности, но разрабатывает ее на примере молодежи, выросшей в обстановке сексуальных свобод.

Герой фильма Сюн — мальчик с тяжелой судьбой. Приемный отец — гомосексуалист преследует его своими домогательствами. Согревает его постылую жизнь встреча с Нанами — девочкой из Синдзюку, крупнейшего района развлечений в Токио. Нанами служит моделью для порнографических открыток, иногда снимается в порнографических фильмах. Ее любовь к Сюну не реализуется: сначала мешает неопытность юноши, а в финале, спеша на свидание с Нанами, он погибает на ее глазах под колесами автомобиля.

«Мы живем сегодня в мире между двумя моральями — традиционной, которая рушится, и новой, только начинающейся создаваться, — говорил Хани. — В этом фильме я хотел прямо, без страха заглянуть в те глубины, которые составляют наиболее интимную сторону существования человека»⁶.

Режиссер сталкивает в фильме опыт и незнание, чистоту и испорченность. Самые откровенные любовные эпизоды — свидетельство чистоты молодых людей. Такова сцена первого любовного свидания молодых героев. Нанами быстро и деловито раздевается (в этом сказывается профессиональная привычка фотомодели), но в глазах Сюна, на котором камера концентрирует свое внимание, одно лишь детское любопытство. В постели молодые люди рассказывают друг другу о своем детстве, о перенесенных обидах и разочарованиях. Эротическая ситуация начисто снимается. Режиссер показывает, что снятие сексуальных «табу» не только не облегчает, но делает еще более мучительным опыт первой любовной близости. При этом на своих юных героев он смотрит добрыми, сочувственными глазами.

Совсем иначе выглядят в фильме эпизоды, происходящие в фотоателье. Его завсегдатаи — это те, кому выгодно растлевать молодежь, чтобы дать выход своим разнузданным и извращенным инстинктам. Так реализуется в фильме постоянная тема режиссера: мир взрослых калечит и отравляет то лучшее, что заложено в душах детей.

Фильмы Хани о детстве и отрочестве находятся в разительном контрасте с привычной для японского кино интерпретацией молодежной темы в слащавом, сентиментальном духе. Столь же решительно разрушает он сентиментальные штампы и в трактовке другой популярной темы японского кино — темы угнетения женщины в современном японском обществе. В центре этих картин — женщины сегодняшнего дня, для которых конфуцианское повиновение перестало быть идеалом. Строго придерживаясь правды жизни, Хани показывает, как труден путь к новому, как далеки еще современницы режиссера от полного внутреннего раскрепощения.

Первая работа, посвященная этой теме, «Наполненная жизнь» (1962), рассматривает ход осознания женщиной своего места в жизни, ее поиски независимости. Бывшая актриса Дзюнко Асакура (ее играет известная актриса Инэко Арима) томится и страдает от своей несложившейся семейной жизни. Она порывает с мужем и начинает в трудах и бедности свой новый путь, на котором надеется обрести полноту жизни.

Время формирует судьбу героини. Ее бунт совпадает с периодом напряженной борьбы против «договора безопасности». Дзюнко становится активной участницей этого движения. В эти самые дни она знакомится с журналистом, работающим на телевидении, возникает любовь и новое замужество. Но, внесенная в черные списки и потому лишенная любимой работы, Дзюнко вновь оказывается в тесном мирке хозяйственных дел. И тем не менее проделанный опыт борьбы за свободу помог ей осознать себя независимой личностью. В финале она показана хлопотущей по дому, но впервые ее лицо озарено улыбкой. «Наполненная жизнь» — монолог женщины, совершившей первые шаги по пути освобождения.

Еще более значительной оказалась другая работа Хани на ту же тему, «Она и он» (1963). Избрав героиней обыкновенную женщину, рисуя ее семейную жизнь, ее полную зависимость от мужа, Хани показывает, сколь

глубоко заложены в женской психике традиционные предписания поведения.

Большой, населенный служащими дом. В одной из квартир томится без сна молодая женщина. За окном — зарево пожара, обеспокоенная женщина будит мужа. Оказывается, это горят хибарки на большом пустыре возле их дома, и муж вновь спокойно засыпает. Его это не касается, его волнуют только служба, дом и отчасти жена. Все остальное ему безразлично. А для Наоко эта ночь — начало духовного пробуждения, перелома в существовании. Наутро она отправляется к убогим домишкам, на пожарище. Здесь в нищей лачуге обитает бывший одноклассник ее мужа ветошник Икона. Бросив работу, он обрел смысл жизни здесь, заботясь о слепой девочке и бездомном псе. И мир героини, ранее ограниченный квартирой, кухней, хозяйством, покупками, вдруг раздвигается. Женщина пытается помочь Иконе и его девочке. Но Икона рассматривает любое вмешательство в свою жизнь как ущемление приобретенной им свободы. Для него важно жить вне общества, не зависеть от него. Икона отвергает ее помощь. Он не знает, что, заботясь о нем, женщина сама пытается найти опору в жизни.

Пустырь отводится под площадку для игры в гольф. Куда-то исчезают жители бедных домишек. Нет ни Иконы, ни девочки.

В финальном эпизоде — вновь знакомая квартира. Супружеская постель. Безмятежно спящий муж. А рядом, широко раскрыв глаза, лежит она. В глазах — мучительный вопрос: как жить? Ответа она пока не нашла. Актриса Сатико Хидари (жена Хани) получила за исполнение главной роли в этом фильме премию на Западно-Берлинском кинофестивале 1964 года. Образ героини фильма в ее исполнении получился психологически глубоким, жизненно убедительным. Толчок к нравственному перерождению Наоко дан. Она пережила момент истины, испытала чувство сострадания, сумела понять чужое горе. Знакомство с Иконой, жизнь которого воспринимается как молчаливый укор сосредоточенному на себе эгоистическому существованию, наталкивает Наоко на переоценку ценностей.

Хани реалист. Он не пытается утверждать, что путь к новому скор и легок. Перемены в героине едва ощутимы и по-детски наивны, как, например, ее новая прическа. Но даже эти мелочи тревожат мужа. На его раздраженное

замечание, что она сама не знает, чего хочет, Наоко искренне отвечает: «Я пытаюсь понять, я хочу понять».

В образе Эйити, мужа Наоко, Хани вскрывает конформизм среднего класса. Эйити испытывает ненависть к тем, кто не желает жить по сложившимся в обществе законам. Казалось бы, он должен испытывать чувство превосходства перед Иконой. Но Хани показывает за самодовольством Эйити страх: пример Иконы, отбросившего общепринятый, а для Эйити единственно возможный способ существования, грозит разрушить его привычные представления о жизни.

В фильме «Она и он» Хани пытается понять, почему люди, достигшие определенного уровня благополучия, погружаются в равнодушие, становятся безразличными к страданиям других. Режиссер вскрывает корни этого эгоизма, поскольку преуспевающий мещанин не желает видеть ничего, что может подорвать его духовный комфорт.

Еще один вариант женской судьбы раскрывается в фильме Хани «Невеста из Анд» (1966). Здесь рассказывается история молодой вдовы, приехавшей вместе с маленьким сыном в далекое Перу, чтобы выйти замуж за японского археолога, с которым она познакомилась по переписке. Хани отбрасывает всю предысторию, полагая, что сложности, которые встречаются на пути овдовевшей малоимущей женщины, и так хорошо известны зрителям. Фильм рассказывает о том, как сложилась ее жизнь.

Выразительно и ярко показаны в фильме нравы и обычаи далекой страны, ее народа. Малоизвестный край поражает величественной красотой природы, богатством животного мира, а главным образом, — красочным бытом местных жителей — индейцев, которых как бы и не коснулась современная цивилизация.

Сталкивая молодую женщину с чужой для нее жизнью и не понятными для нее людьми, наблюдая, как она понемногу свыкается с новым образом жизни, как более дружелюбными становятся ее контакты с местными жителями, Хани утверждает, что существует еще один способ отбросить старые, отжившие феодальные представления: не замыкаться в себе, а сближаться с другой культурой.

С огромным уважением показывает Хани такой вариант преодоления национальной ограниченности. В филь-

ме не заметно превосходства, довольно часто испытываемого японцами при встречах с «отсталыми» народами. Героиня фильма все более внимательно вникает в жизнь аборигенов, стремясь не только понять, но и полюбить их.

Подобную же попытку вживания в чужую культуру Хани уже предпринимал в фильме «Песнь Бвана Тоси» (1965), снятом раньше в Танзании. Эта лента повествует о трудной для японца ассимиляции в чужой для него стране. Тоси, японский строитель, приезжает в Танзанию, куда вслед за ним должна прибыть большая экспедиция из Японии. Помощник — одновременно и переводчик и проводник — исчез. Тоси вынужден жить и работать с людьми, языка которых не знает. Кажется, в фильме будет развита тема одиночества, некоммуникабельности людей, обычная для буржуазного кинематографа тех лет. Однако Хани решает эту проблему иначе: в фильме возникает тема преодоления национальных барьеров, единения людей, связанных общим делом. В контактах Тоси, представляющего высокоразвитую индустриальную державу, какой является нынешняя Япония, с местными жителями, живущими по законам своих предков, Хани никоим образом не пытается подчеркивать национальное превосходство японца. Напротив, именно скромность, непосредственность и добродушное обаяние, которыми наделил своего героя актер Киёси Адуми, обеспечили ему любовь местных жителей.

Все действующие лица фильма, за исключением Тоси, аборигены. Хани, которого всегда привлекала работа с непрофессионалами, на этот раз снимал людей, даже не знающих, что такое кино. Люди эти принимали условия игры и играли, не обращая внимания на камеру. Они были правдивы и непосредственны как дети.

В одном из интервью Хани выразил опасение, что западная культура, так энергично вторгающаяся на Японские острова, задавит национальную культуру⁷. Может возникнуть опасение, не подхватил ли режиссер бациллу национализма?! Его фильмы же свидетельствуют об ином: о естественном желании сохранить нетронутыми богатейшие культурные ценности страны.

Эти две картины были сняты за пределами Японии не только потому, что режиссер поставил перед собой определенную творческую задачу. Ситуация в кинопромышленности страны обострилась, ее поджимали финансовые

неурядицы, вызванные в первую очередь конкуренцией телевидения. Работать становилось все труднее. Хани, работавший всегда для небольших независимых компаний, в 1966 году решил основать свою собственную компанию «Хани-про». Силами этой фирмы и была поставлена «Невеста из Анд». Когда режиссер вернулся после завершения съемок на родину, то оказалось, что независимость принесла мало облегчения. Напротив, планируя свои следующие работы, Хани должен был иметь в виду и финансовый расчет. Пришлось отступать от своих принципов и приспособливаться к насквозь пронизанному коммерцией кинопроизводству. Однако преуспеть на этом пути Хани не удалось. Поставленные в «Хани-про» «Раб любви» (1969), экранизация традиционного фольклорного сюжета о женщине-оборотне, и мюзикл «Великое приключение любви» (1970) привели его к коммерческому краху. Фильмы, поставленные по рецепту коммерческого кино, но в компании, не обладавшей большими постановочными возможностями, были обречены на провал.

Все это вновь погнало его за пределы Японии. Хани снял на острове Сардиния фильм «Миё». Эта лента была возвратом режиссера к теме детства.

«Миё» — поиск подлинного облика детства, — говорил по поводу своей работы Хани. — Мне хотелось воспользоваться опытом Жана Виго *. Как и он, я пытаюсь подготовить определенные элементы фильма, чтобы стимулировать фантазию детей. Игра их провоцирует — это единственный способ выявить внутреннюю жизнь ребенка»⁸.

Этот фильм, в котором заглавную роль играет маленькая дочь Хани, носит нарочито любительский характер. В нем вновь исследуется уже изученный в картине «Песнь Бвана Тоси» вариант встречи людей, разделенных языковым барьером. Маленькая сиротка из Вьетнама, Миё, понемногу налаживает контакт с говорящими по-французски детьми.

Любопытно, что Хани — профессионал высокого класса — внезапно заинтересовался стилистикой кинолюбительства.

* Хани упоминает имя Жана Виго не случайно. Режиссера часто сравнивали с этим безвременно ушедшим французским мастером кино. Фильм Виго «Ноль за поведение» (1932) посвящен детям. Полулюбительский по своей манере, этот фильм вошел в мировую киноклассику.

Печать кинолюбительства лежит и на следующей ленте, поставленной после возвращения Хани на родину. «Дневное расписание» (1972) рассказывает о двух подругах, отправившихся путешествовать. В эту работу Хани включил подлинные любительские съемки.

Какие бы эксперименты ни предпринимал Хани, в них всегда ощущалась рука документалиста. Может быть, тяготением к документально запечатленному факту объясняется и этот внезапно вспыхнувший интерес к стилистике любительского кинематографа. С другой стороны, здесь сказалось и разочарование в возможностях «большого» кинематографа. «Миё» и «Дневное расписание» оказались последними работами Хани в кино. Он перешел на телевидение. Если многих его товарищей туда привело отсутствие работы в кинематографе, то для Хани этот переход оказался естественным и органичным. Все его эксперименты в области киноязыка приближали его к телевизионной стилистике.

Сусуму Хани пытался отделять себя от других режиссеров своего поколения. Но путь их был един. Как и все они, он искал в своих фильмах ответы на вопросы, поставленные временем. Как и все они, он по-новому рассмотрел некоторые привычные для японского киноискусства характеры и ситуации. Он внес свой вклад в развитие киноискусства 60—70-х годов, обращаясь главным образом к двум темам: несчастливому детству и судьбе женщины, борющейся за свое человеческое достоинство и независимость.

¹ *Sadoul G.* Autour d'une indépendance. Conversations avec quatre jeunes cinéastes japonaise. — «Cahiers du cinéma», 1965, N 166/167, mai—juin, p. 40.

² *Hani Susumu.* A propos de mes film. — «Cahiers du cinéma», 1970, N 224, oct., p. 37.

³ *Hani Susumu.* Entretiens avec... — «Cahiers du cinéma», 1970, N 224, oct., p. 27.

⁴ *Балаш Белл.* Кино. М., 1968, с. 95.

⁵ *Кракауер З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, с. 141.

⁶ *Richie D.* The Inferno of First love. — «Japan Times» (Tokyo), 1968, 19/V.

⁷ *Baroncell, Jean de.* Un honorable malade. Le cinéma japonais. — «Le Monde», 1967, 19 aout, p. 10.

⁸ *Tessier M.* Mio. — «Ecran», 1972, N 7, p. 54.



**ГЛАВА 7 «РЕАЛЬНОСТЬ»
ФАНТАСМАГОРИИ**

Когда после второй мировой войны перед искусством капиталистических стран встал вопрос о перспективах социального прогресса, о значении и роли человека в общественной жизни, особую остроту приобрела проблема личности, ее свободы, ее творческих возможностей. Представители режиссуры «послевоенного поколения», естественно, не прошли мимо этой темы. Очень своеобразную и яркую интерпретацию дал ей в своих фильмах режиссер Хироси Тэсигахара. Как и многие его современники, он проявлял большой интерес к философии экзистенциализма, в которой остро и тревожно ставился вопрос о судьбе отдельной личности в современном мире. Исходя из того, что идеалы демократии, гуманизма, свободы, равенства и братства разрушены самой действительностью капиталистического общества, экзистенциализм приходил к ощущению, что мир обесмыслен, а человеческое существование лишилось духовных ориентиров. Перед одинокой, выпавшей из исторических связей личностью экзистенциализм ставил задачу: путем героических индивидуальных усилий преодолеть «чувство абсурда», вновь обрести утраченный смысл жизни. При этом «ситуация абсурда» выступает для философов-экзистенциалистов как несомненная данность, выход же из нее проблематичен.

В Японии получил широкое распространение французский вариант экзистенциализма в той форме, какую ему придали Сартр и Камю. «Произведения Сартра, — пишет Ю. Б. Козловский, — оказывали сильное воздействие на умонастроения японской интеллигенции. Увлечение Сартром было особенно сильным, когда стало известным обозначившееся у него стремление к сближению с марксизмом». Внедрение в умонастроения прогрессивной японской интеллигенции именно французского экзистенциализма объясняется его антифашистской направленностью, равно как и критикой современного буржуазного общества, «экзистенциальным протестом» против его антигуманистического характера. И яркость формы произведений Сартра, их очищенность от христианской догматики также сделали их более совместимыми с традиционной культурой стран Востока.

Во многом принимая экзистенциализм, Тэсигахара все же внутренне сопротивлялся чувству безнадежности, к которому вело это философское течение; режиссер испытывал настоятельную потребность победить одиночество и

отчаяние, обрести для человека цель и смысл жизни. Безысходности и отчаянию человека, затерянного в громаде современного капиталистического города, он противопоставлял постоянные поиски выхода из этой ситуации, тягу к социальному протесту, последовательный антивоенный пафос.

Являясь способом философского осмысления действительности, фильмы Тэсигахары представляли собой своеобразные притчи, в которых подлинность отдельных жизненных наблюдений обретала глубокий метафорический смысл. Никогда не теряя конкретно-жизненную основу действительности, выводя ее в наиболее всеобщих, универсальных образах, режиссер сумел удивительнейшим образом сочетать реалистическую жизненность с философским обобщением.

Хироси Тэсигахара родился в 1927 году в семье Софу Тэсигахары, знаменитого реформатора традиционного искусства аранжировки цветов — икэбаны. Художественные образы, окружавшие мальчика с юных лет, помогли формировать круг его интересов, что и привело молодого человека в 1944 году в Токийскую школу изящных искусств (ныне — Токийский университет искусств) на отделение японской живописи «нихонга». Через три года он перешел на факультет западной живописи, который и закончил в 1950 году.

Годы пребывания в школе совпали с окончанием войны и первыми послевоенными годами. Молодые люди, вступившие в жизнь в то время, когда рушился мир привычных представлений и ценностей, остро переживали окружающие их смятение и неустойчивость. «Жизнь в послевоенные годы была нелегкой, — вспоминал Тэсигахара. — Я и мои сверстники ходили подавленные. Было трудно говорить о том, что больше всего тревожило и волновало»

Именно в это время Тэсигахара прошел через сильное увлечение сюрреализмом. Это легко объяснимо: в сторону сюрреализма молодежь толкала потребность в бунтующем искусстве, которое воспринималось бы как восстание против буржуазного общества. Тэсигахара досконально изучил опыт сюрреалистов в живописи и кино. Впоследствии он говорил: «Меня больше всего интересовала живопись сюрреализма, творчество Дали, Миро. И я ставил перед собой задачу воспроизвести японскую

действительность в образах сюрреализма»². Особый интерес вызывало у него творчество Бунюэля — первого сюрреалиста в кинематографе («Я считаю Бунюэля крупнейшим художником. Он оказал огромное влияние на мои фильмы») — повторял он неоднократно³. О художественных вкусах молодого Тэсигахары свидетельствует и его пристрастие к творчеству одного из виднейших живописцев-авангардистов страны Таро Окамото. Однако несмотря на определенность подобных симпатий, в собственном творчестве будущего режиссера берет поначалу верх установка на реалистические формы отражения действительности.

Еще в годы обучения в Школе искусств Тэсигахара находился в группе студентов, основавших ассоциацию авангардистского искусства «Сэйки», в которую входил и будущий писатель Кобо Абэ. В ее рамках шли горячие дискуссии по самым разным проблемам искусства, споры о том, что из творчества художников прошлого живо сегодня. Тэсигахара был в ту пору полностью поглощен живописью и о кино и не помышлял.

Как-то один из его приятелей предложил молодому живописцу снять короткометражный фильм о художнике Хокусай (1760—1849). Идея показалась любопытной, и Тэсигахара реализовал ее в 1953 году. Сняв после этого еще несколько документальных лент на темы искусства, в том числе об искусстве икэбана, он все еще не помышлял о том, чтобы оставить живопись ради кино.

Для многих его сверстников кинематограф, раскрывший в 50-е годы гостеприимные объятия для желавших испытать себя в творчестве молодых людей, был в тот период своеобразной гарантией, обеспечивающей им более или менее нормальное существование. Такой проблемы перед Тэсигахарой не было: богатство отца обеспечивало ему полную свободу действия в любой области жизни, в том числе и в искусстве.

Однако со временем кино стало привлекать его все сильнее. Он решил бросить живопись и серьезно изучить основы кинематографической профессии.

Тэсигахара пошел в ассистенты к маститому кинодокументалисту Фумио Камэи. То, что именно его выбрал своим мэтром стоявший на перепутье молодой человек, свидетельствует о многом. Фумио Камэи — убежденный марксист, человек твердых взглядов, стоявший в авангар-

де прогрессивного киноискусства страны. Тэсигахара был его ассистентом на фильмах «Сунагава», «Жить хорошо» (оба 1956) и «Мир под знаком страха» (1957). Это была не только превосходная школа кинематографического ремесла, но и школа гражданственности, высоконравственного отношения к задачам своего искусства. Пронизанные яростным неприятием войны, документальные ленты Камэи стояли в первых рядах антивоенного киноискусства страны. Без сомнения, влияние идейных позиций Камэи имело большое значение для формирования Тэсигахары как художника. Кинематограф был для него не фабрикой сновидений, а способом выразить свое отношение к главным социальным и нравственным проблемам современности. Не случаен ответ Тэсигахары на вопрос Садуля об его отношении к американскому кино: «Я им не очень интересуюсь, поскольку оно не показывает реальную жизнь и не поднимает актуальные проблемы своей страны»⁴. Социальные и политические задачи он назвал «скрытой тенденцией всех моих картин»⁵.

Совместная работа с Камэи длилась несколько лет. Когда компании Камэи «Документо фильм» пришлось из-за финансовых затруднений перестроиться на производство рекламных лент, Тэсигахара ее покинул. Вместе с будущими режиссерами Дзэндзо Мацуяма, Сусуму Хани, Ёсиро Кавадзу, критиками Кюсиро Кусакабэ и Масахиро Оги он основал группу «Синэма-57». Не имея экономической базы для производства фильмов, члены этого объединения ограничивались диспутами по общим вопросам киноискусства и художественным достоинствам отдельных произведений. Вскоре они переформировались в содружество «Токио 1958», поставившее себе задачей создать фильм для предстоявшего в Брюсселе Кинофестиваля экспериментального кино. Не дождавшись осуществления этого плана, Тэсигахара внезапно покинул своих товарищей и, вооружившись ручной камерой, отправился в США. Ему удалось снять там короткометражную документальную ленту о знаменитом профессиональном боксере Хосе Торресе. Вскоре он был снова на родине, захваченный идеей поставить игровую картину.

Увиденная по телевидению теледрама Ёобо Абэ «Обожженная тюрьма» показалась ему интересной и отвечающей его собственным поискам. Он обратился к писателю с предложением сотрудничества. Так начался их

многолетний творческий союз, опирающийся на общую мировоззренческую платформу и давнюю юношескую дружбу. И писатель и кинематографист одинаково трагически воспринимали окружающую реальность, видели в одиночестве человека универсальный феномен послевоенного мира.

Произведения Абэ строятся на острых, граничащих с фантастикой ситуациях, за которыми стоит вполне реальная социальная и нравственная проблематика: ощущение вины и ответственности за то, что произошло и происходит в современном мире. Задача писателя состоит в том, чтобы зачастую ценой мучительных усилий возобновить разорванные связи между людьми. Это можно проследить в его знаменитой трилогии «Женщина в песках», «Чужое лицо», «Сожженная карта». Именно эти романы и были перенесены на экран Хироси Тэсигахарой.

Кобо Абэ написал сценарий о событиях в шахтерском поселке в каменноугольном бассейне острова Кюсю. Тэсигахара-старший субсидировал необходимым капиталом, сын основал собственную независимую кинокомпанию «Тэсигахара-про» и летом 1961 года начал съемки своей первой игровой ленты, «Ловушка». В 1962 году картина вышла на экраны.

Снималась «Ловушка» на природе на острове Кюсю. В картине исследуется на первый взгляд вполне реальная ситуация, связанная с забастовочной борьбой в каменноугольных шахтах. Показано острое столкновение между двумя профсоюзами, гибель шахтера, которого наемный убийца ошибочно принимает за профсоюзного лидера. Фильм заканчивается жестоким финалом: натравленные друг на друга руководители двух профсоюзов сходятся в смертельной схватке и оба погибают. Все эти события подаются в фильме в обрамлении сложной символической образности, создавая причудливый, ирреальный мир.

«Ловушка» открывается кадрами безлюдного шахтерского поселка. Ветер гонит по пустынным улочкам пыль, обрывки бумаги, сухие листья. В гулкой тишине громко стучат неплотно прикрытые двери заброшенных домов. Мертвый поселок производит впечатление наваждения, кошмарного сновидения, порождает чувство иррационального ужаса.

В небольшой лачуге на полу в странной и неудобной позе сидит женщина. Сонными, неправдоподобно мед-

ленными ритмичными движениями она что-то вылавливает из большой плетеной корзины при помощи палочек для еды — хаси — и опускает это «что-то» в таз с водой.

В серых от пыли зарослях, окружающих пустынный поселок, прячется мужчина в белоснежном костюме и перчатках. Он, как чужеродный элемент, выпадает из серого, нищего мирка шахтерского поселка.

Таково завораживающе странное и поначалу загадочно-нереальное начало фильма.

А потом все это объясняется просто: угольная жила иссякла, не стало работы, шахтеры с семьями покинули свои жилища, чтобы найти работу в другом месте. Женщина из лачуги — хозяйка лавчонки сластей. Она ждет важное почтовое извещение и потому не может, подобно другим, покинуть этот умирающий поселок. На оставшиеся непроданными сласти нажились муравьи. Вот она и пытается очистить от них свой товар.

А странный человек в белом оказывается наемным убийцей, выслеживающим женщину, чтобы устранить ее как опасного свидетеля.

Так с начальных кадров первого игрового фильма Тэсигахары проступает характерная для всего творчества режиссера особенность: любой эпизод, кадр, деталь выступают у него как реальная действительность, как жизнь, схваченная с документальной точностью, и одновременно эта реальность воспринимается как причудливая фантазмагория, рождая сложные, многозначные метафоры.

Уже первый фильм Тэсигахары стал свидетельством того, какое значение режиссер придавал изобразительному решению картины. Не через слово, не через диалог, а посредством сложно организованного зрительного ряда стремится молодой режиссер раскрыть суть происходящего на экране.

Чего только не предпринимает Тэсигахара для обогащения изобразительного ряда. Используются замедленная и ускоренная съемка, двойная экспозиция, оптическая деформация. Видно, как режиссер пока еще ощупью, наугад пытается уяснить для себя возможности современного киноязыка. Заметны и единичные попытки реализовать свою раннюю привязанность к сюрреализму. Ведь способность кинематографа выделять любые детали, обеспечивать крайнюю точность их изображения и вместе с тем давать при помощи монтажа странные, алогичные сочетания



«Скверные мальчишки».
Реж. Сусуму Хани

«Ад первой любви».
Реж. Сусуму Хани



«Наполненная жизнь».
Реж. Сусуму Хани

«Песнь Бвана Тóси».
Реж. Сусуму Хани



«Она и он».
Реж. Сусуму Хани



«Невеста из Анд».
Реж. Сусуму Хани

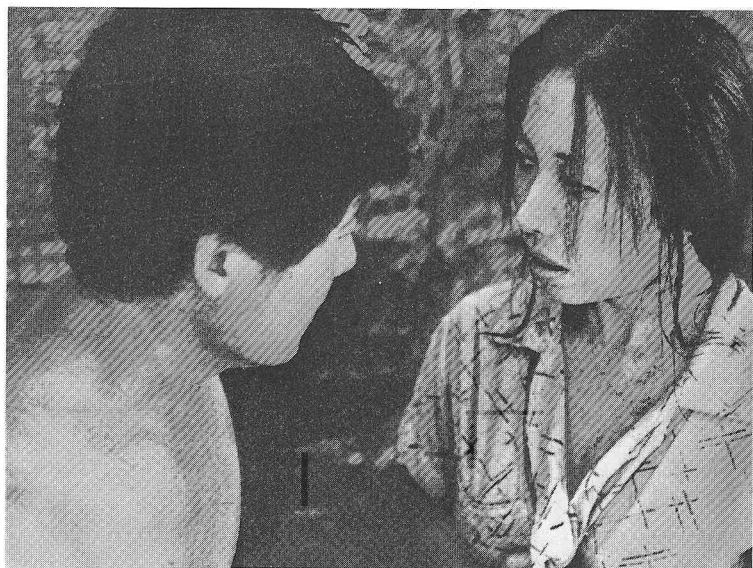


«Ловушка».
Реж. Хирosi Тэсигахара

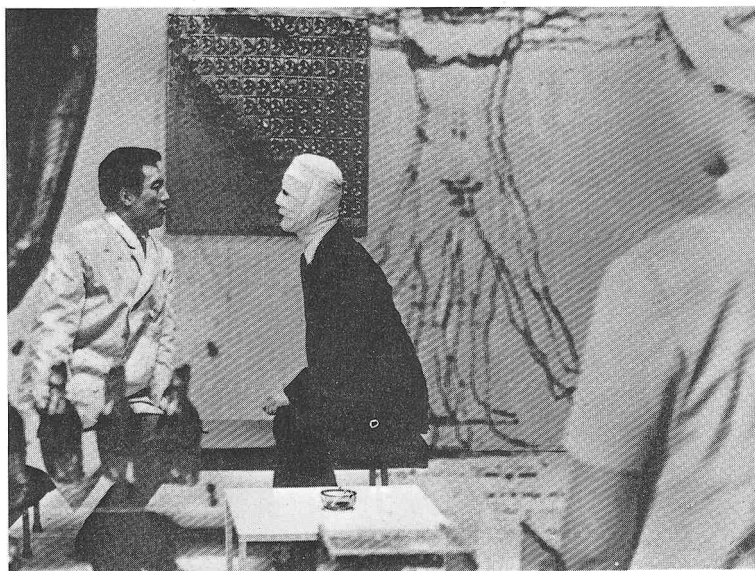
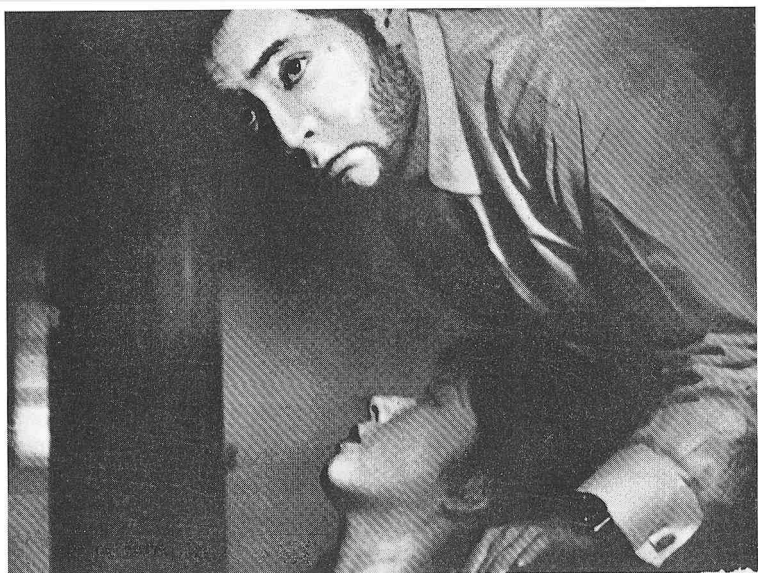


«Женщина в песках».
Реж. Хироси Тэсигахара

«Сгоревшая карта».
Реж. Хироси Тэсигахара



«Женщина в песках».
Реж. Хироси Тэсигахара



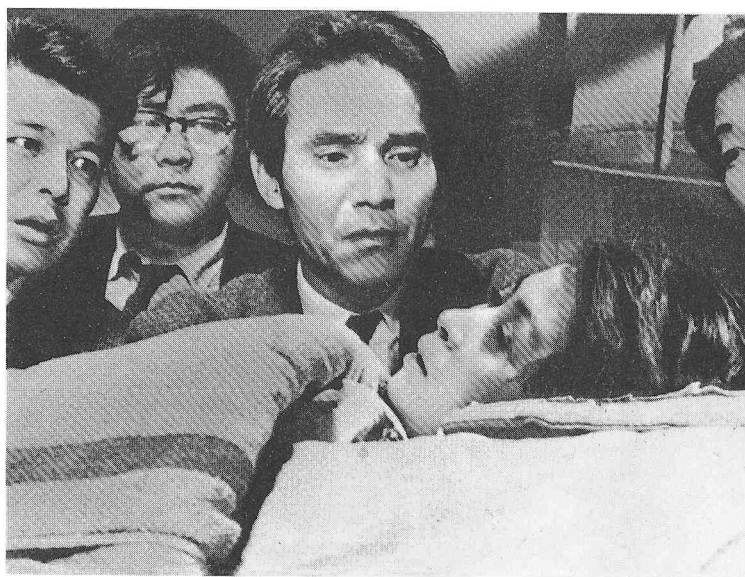
«Чужое лицо».
Реж. Хироси Тэсигахара



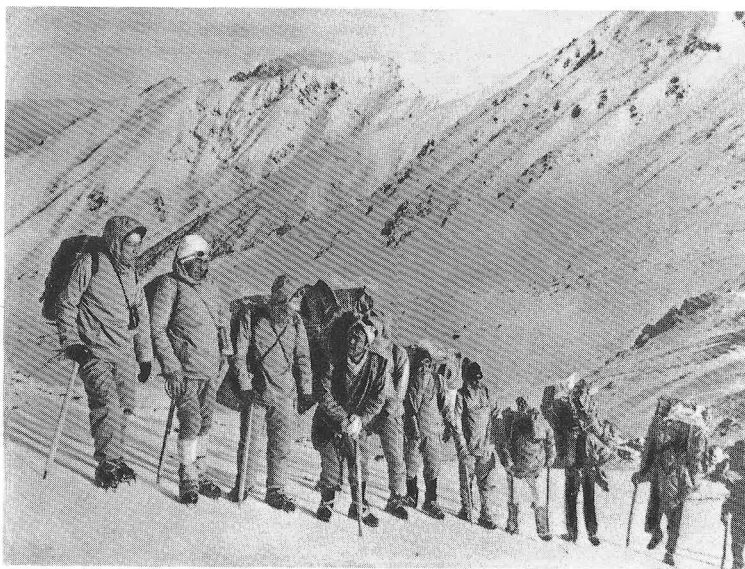
«Инцидент в банке Тэйгин».
Реж. Кэй Кумаи



«Японский архипелаг».
Реж. Кэй Кумай



«Японский архипелаг».
Реж. Кэй Кумаи



«Солнце над Куробэ».
Реж. Кэй Кумаи



«Комья земли».
Реж. Кэй Кумаи

«Синобугава».
Реж. Кэй Кумаи



«Синобугава».
Реж. Кэй Кумаи



«Синобугава».
Реж. Кэй Кумаи



«Синобугава».
Реж. Кэй Кумаи



«Сандакан».
Реж. Кэй Кумаи



«Госпожа О-Гин».
Реж. Кэй Кумаи

открывает широкие возможности для достижения на экране сюрреалистических эффектов. Но Тэсигахара ими не злоупотреблял. Напротив, он широко пользовался вкраплением в ткань игровой ленты документальных съемок, что было вообще характерно для режиссуры его поколения. Так, в картину были включены хроникальные съемки недавней трагической катастрофы на шахтах острова Кюсю. Двойственность в способах отражения реальности, наметившаяся в его первой картине, дала самому режиссеру основание назвать ее «документальной фантазией».

А рядом с документальными кадрами в фильме множество сцен, резко нарушающих жизненное правдоподобие. Например, убитые — шахтер, хозяйка лавки — действуют как живые персонажи, пытаются вмешиваться в действие. Но они видят и слышат лишь друг друга, в мир живых им доступа нет.

Когда в завершающих кадрах фильма действие вновь переносится в заброшенный шахтерский поселок, он оказывается густо заселенным. Но населяют его призраки — те, кто раньше здесь жил, а теперь мертв. Мужчина рубит дрова, но в руках у него нет топора, женщина подметает порог своего нищего домика — веника у нее нет. Они не могут указать полицейским, ведущим расследование, на своих убийц. Мир живых не может их услышать и понять.

В финале, как мы уже говорили, показана смертельная схватка руководителей двух профсоюзов, двух абсолютно идентичных людей. (Обе роли играет один и тот же актер, выступающий без грима.) Среди болотистой топи они дерутся не на жизнь, а на смерть, и оба падают замертво. Но режиссер их воскрешает обратной съемкой, и они продолжают двигаться как невидимые и неслышимые тени среди живых персонажей фильма.

Законченную форму стилистика Тэсигахары обрела в его прославленном фильме «Женщина в песках» (1964). Как и «Ловушка», это экранизация романа Абэ. На Каннском кинофестивале 1964 года фильм был награжден специальной премией жюри. Зарубежная критика тут же заинтересовалась личностью молодого японского режиссера — этому способствовали как необычность показанной в фильме ситуации, облеченной в притчевую форму, так и высокая награда фестиваля. Замелькали эпитеты «кафкианский», «экзистенциалистский». В фильме увидели сход-

ство с поэтикой Беккета. Некоторые критики воспринимали эту картину как гимн возврату к первобытным временам, проводя параллели между ней и работой Имамуре «Глубокая жажда богов». Любители сенсаций поторопились объявить фильм «порнографическим». Сегодня, спустя два десятка лет, когда обращаешься к его удивительным по красоте и целомудрию любовным сценам, подобная характеристика кажется просто невероятной.

В «Женщине в песках» Абэ и Тэсигахара затронули такие острейшие проблемы современности, как человек и общество, свобода личности, общество и прогресс. При всей многослойности и аллегоричности фильма в нем четко вырисовывается его главная тема — становление личности, осознавшей себя, свою цель, свое место в жизни. О чем же рассказывается в этой картине?

Небольшая деревушка среди песчаных дюн на берегу океана. Сюда в поисках редких насекомых из ближнего города попадает школьный учитель, энтомолог-любитель. Честолюбивый маленький человек, обезличенный жизнью в большом городе, он мечтает открыть новый вид насекомых и тем прославиться.

Вечер застигает его на берегу океана. Возвращаться в город поздно. Жители деревушки направляют его на ночлег в ветхую лачугу, находящуюся на дне глубокой песчаной ямы.

Живет там недавно овдовевшая женщина. Наутро учитель собирается покинуть случайный ночлег, но оказывается, что это невозможно. Он в плену, в западне. Он должен остаться здесь, чтобы помочь женщине ежедневно откапывать песок, грозивший занести деревню.

В «Женщине в песках» три действующих лица — мужчина, женщина и песок.

Песок в фильме — реальный сюжетный мотив и вместе с тем аллегория всего сущего, частый в экзистенциалистской литературе символ бессмысленного существования людей. В романе Абэ образу песка отведена большая роль. «...Разве мир в конечном счете не похож на песок?» — вопрошает автор устами своего героя⁶. И дальше: «Эта картина вечно движущегося песка невыразимо волновала и как-то подхлестывала его. Бесплодность песка, какой она представляется обычно, объясняется не просто его сухостью, а непрерывным движением, которого не может перенести ничто живое. Как это похоже на унылую

жизнь людей, изо дня в день цепляющихся друг за друга»⁷.

Песок становится зрительным лейтмотивом фильма. В романе основную смысловую нагрузку несет внутренний монолог. Режиссер отказался от этого приема, заменив его бесконечным многообразием кадров, варьирующих тему песка, передающих философскую мысль романа.

Песок заполняет собой весь экран с первых же кадров, когда возникают неправдоподобно крутые склоны дюн. По ним, охотясь за насекомыми, взбирается мужчина. Простираясь далеко за горизонт, дюны образуют бескрайнюю песчаную пустыню. Песок в фильме обладает необычайной живописной силой, звучит своеобразной симфонией в богатом разнообразии зрительного ряда. На экране — крутые скалы. Камера отъезжает, и скалы оказываются обломками камней, еще немного назад — и они уже бесформенные зерна, чтобы в конечном счете обрести свой подлинный облик мельчайшего песка. Из этого искаженного в масштабе изображения, из его протivoестественного преувеличения, нарушающего жизненное правдоподобие, возникает метафора вечно движущейся, вязкой, губельной для человека субстанции — метафора абсурдности человеческого бытия. Песок в фильме многолик. Это и тонкие струйки, подчеркивающие беспокойное его движение, и могучие, сметающие все на своем пути лавины и водопады, и, наконец, фантастический кадр, в котором песок сыплется подобно снегу, грозя засыпать, похоронить все живое.

Поражающий своим смысловым богатством оптический лейтмотив фильма создан необычайно скромными средствами. Высвеченный солнцем песок превращается в бесконечность «белой пустыни». На этом фоне с контрастной графичностью выступает ветхая хижина, чернеющая на дне ямы, примитивные предметы быта, черная ворона, пролетающая над ней.

Одновременно с философской интерпретацией образ песка выступает в фильме и в своей обыденной, бытовой конкретности. Мужчина и женщина копают песок ногами — сырой, он легче поддается лопате. Он скрипит в зубах, когда мужчина, доведенный жаждой до крайности, пытается извлечь капли влаги из оставшегося на дне бочонка песка. Он заменяет воду: женщина чистит песком посуду.

Так разнообразно передал режиссер этот «самый масштабный и зримый образ романа»⁸.

Наглядно-зрительное воплощение получил и мотив «человек-насекомое», так определенно заявленный в романе.

Когда мужчина, лежа на песке, вспоминал свою прежнюю жизнь, то множество удостоверений личности, справок, чеков, извлеченных им из бумажника, вызывали представление о нем как о тщательно изученном насекомом.

А сам Дзюмпэй Ники, герой фильма, кто он такой? Маленький человек. Он копошится в муравейнике большого города. Он жаждет обнаружить новый вид насекомого не ради служения науке, а чтобы выделиться из толпы, вырваться из образа жизни, стирающего личность. В образе Ники фильм подступает к проблеме идентичности человека, поисков подлинности, индивидуальности в противовес деперсонализации.

Яма, в которую попал герой фильма, как бы преврала установленное его бытие. Первый порыв — к свободе, вон из ямы с ее изнурительным и поначалу бессмысленным ритмом жизни. Его прежнее существование кажется ему отсюда глубоко осмысленным, наполненным духовными и материальными ценностями. Когда ему не удастся бежать, он пытается найти утешение в сексе. Физическое влечение, общие заботы сближают его с женщиной.

Ее играет Кёко Кисида, актриса редчайшей выразительности. Судьба героини трагична: песчаная буря отняла у нее мужа и ребенка. В начале фильма женщина — субстанция того же песка. Она безропотно принимает свою судьбу, покорно еженощно добывая песок. За что получает воду и пищу. Поначалу ее сизифов труд рождает метафору бессмысленности человеческой жизни. На оказавшегося рядом с ней в яме мужчину она смотрит жадными глазами, примитивно заигрывает, пытаясь соблазнить его.

Однако женщина знает себе цену, понимает, что нужна, она одно из необходимых звеньев в самом существовании деревни, ибо помогает ее сохранить. В сложной метафорической системе фильма она воплощает также естественное природное начало, она часть плодоносящей матери-природы. Беременность женщины — своеобразный апофеоз любви. Она величественна, нравственно она силь-

нее мужчины. Эти ее качества проявляются с особой силой в одном из самых драматических эпизодов фильма.

У верхнего края песчаного провала собрались жители деревни. Они готовы выпустить мужчину из ямы, но цена этой свободы — любовный акт с женщиной здесь, сейчас, на глазах у всей деревни. Звучит дробь барабанов, лица людей закрыты традиционными масками — символом энергии, силы. Эти маски — привычный атрибут деревенского праздника. Но здесь они являются способом обезличивания, скрывая лица людей, они как бы облегчают мужчине и женщине выполнить требование односельчан. Мужчина в этом эпизоде суетлив и ничтожен. Он пытается силой вытащить из лачуги женщину. Он умоляет ее хоть для виду согласиться на его любовь. Но женщина здесь уже не субстанция песка. Она полна решимости защищать свое человеческое достоинство.

Когда начинаются роды и женщину увозят в больницу, веревочная лестница, которая всегда так тщательно убиралась, остается висеть на краю ямы. Дорога к свободе оказывается открытой. Мужчина выбирается наверх. Спотыкаясь — за время плена он разучился ходить, — бредет он в сторону океана. Наконец он свободен. Но уже в следующем кадре он снова на дне песчаной ямы. Возникли новые связи — женщина, готовая родить ему ребенка, сконструированная им бочка, при помощи которой он благодаря случайности научился добывать из песка пресную воду.

Вначале мужчина (его играет Эйдзи Окада, герой фильма Алена Реце «Хиросима, моя любовь») — личность с характером стертым, вежливое ничтожество, обуреваемое мелким тщеславием. Он копает песок жизни там, куда его забрасывает случайность. И в яме он начинает привыкать к новой жизни. Как и в городе, он получает вознаграждение за труд — воду и пищу, чтобы утолить жажду и голод, обладание женщиной, тень в полуденный зной, глоток саке и сигарету, когда дует холодный ветер с океана. Случайность помогает ему открыть способ добывания пресной воды, и это делает его хозяином ситуации. Тэсигахара показывает, что человек становится человеком в тот момент, когда он перестает подчиняться обстоятельствам, когда вырывается из-под их власти и сам решает свою судьбу. «Теперь в его руках билет в оба конца — чистый бланк, и он сможет сам, по своему усмотрению заполнить в нем и

время отправления и често назначения. К тому же его непреодолимо тянет рассказать кому-нибудь о своем сооружении для сбора воды. И если он решит это сделать, благодарнее слушателей, чем жители деревни, ему не найти». Этими словами завершается роман. Эта мысль ясно выражена в фильме. Мужчина в последних кадрах изменился: черты его лица стали жестче и определеннее, мужественнее и одухотвореннее. С женщиной его связывает уже не только чувственность, но и любовь. Теперь это уже не насекомое, классифицированное множеством удостоверений и справок. Здесь действует уверенная и сильная личность, готовая выполнить свой долг перед женщиной, перед жителями деревни.

Так решается в фильме проблема свободного выбора. Человек свободен, если он сам правит своей жизнью. Не подчинение силе и обстоятельствам на дне песчаной ямы, а существование, тесно связанное с судьбой других людей, не отчуждение от общества, а слитность с ним — к этим выводам приводит философская притча Тэсигахары.

Если Альбер Камю использовал миф о Сизифе для утверждения гордого стоицизма человека, познавшего абсурдность своего существования, то Абэ и Тэсигахара делают решительную попытку разорвать этот порочный круг. Ведь с точки зрения экзистенциалистов подлинная свобода человека есть свобода от общества. А герой «Женщины в песках» обретает чувство свободы тогда, когда связывает свою судьбу с судьбой других людей, с жителями деревушки, для которых он станет необходимым.

На первый взгляд в «Женщине в песках» почти нет примет социальной конкретности. Лишь в начальных кадрах, на фоне титров, слышны звуки современной жизни — шум электрички, говор толпы. Деревня, которую сизифовым трудом спасает женщина, представлена лишь несколькими людьми, появляющимися на краю ямы, и той толпой в масках, о которой у нас уже шла речь. Но рассыпанные по всему фильму бытовые реалии и отдельные реплики дают почувствовать время, что придает определенную социальную конкретность притчевому иносказанию.

«Это только кажется, что мой фильм стоит в стороне от проблем современности, — считает режиссер. — В действительности, хотя в нем и нет современных улиц, контор, толп людей, мчащихся в поездах подземки, он ставит

(и, пожалуй, даже более остро) те же вопросы, которые волнуют современного человека, — тяготы бытия, борьба за жизнь, маленькие, но прочные идеалы, в которые надо верить, чтобы сопротивляться»⁹.

«Женщина в песках» отличается исключительной красотой планов, музыкальностью монтажного ритма, безупречностью найденных деталей и тщательно продуманным движением камеры. Не только песок, но и все предметы сняты с точным ощущением их фактуры. Это касается и всего живого. Не потому ли эпизод, в котором женщина, осторожно касаясь мужчины, смывает с него налипший песок, стал одним из наиболее пронзительных любовных эпизодов, показанных кинематографом.

Этот фильм — реальная история двух людей и яркая метафора жизни человека. «Идея фильма — в универсальности сюжета: такое могло случиться везде, — считает Тэсигахара. — Герой фильма находит смысл существования в обычной борьбе за хлеб насущный. Философия жизни опирается на простые человеческие истины; вот почему я отвергаю все, что говорят о моем пристрастии к экзистенциализму». В подтверждение этому в последнем кадре режиссер показывает мышленное лицо мальчишки, заглядывающего вниз, в яму. В этом образе заложена мысль о преемственности судеб, о будущем, это выражение гуманистического идеала Тэсигахары.

Через два года, в 1966 году, на экраны вышла новая экранизация романа Абэ, «Чужое лицо», в которой социальная действительность обозначена более конкретно, политические взгляды режиссера — его открытая антифашистская платформа — заявлены прямо и открыто.

Этот фильм — новый вариант притчи о свободе личности. Герой — преуспевающий инженер. Во время опытов в своей лаборатории он получает серьезные ожоги лица. Страшные рубцы он пытается скрыть при помощи плотной повязки. Окружающие — жена, секретарша, сослуживцы — пытаются приспособиться к его новому облику, сохранить с ним человеческие контакты. Но он, замкнувшись, отвергает эти попытки. Встреча с врачом-психиатром оказывается поворотной в его жизни. Врач изобрел пластический состав, имитирующий лицо. Таким способом он рассчитывает не только изменить внешность человека, но и решительным образом переменить его характер, личность и судьбу. Психиатр одержим идеей надеть на людей

одинаковые лица-маски и уничтожить этим любые связи — родителей и детей, друзей, любящих. Человек будет избавлен от чувств, привязанностей, от «рабской» психологической необходимости соблюдать требования морали. Так в фильм вступает тема фашизма.

В этой работе Абэ и Тэсигахара отошли от буквы романа. Если роман представляет собой исповедь инженера, от лица которого ведется повествование и который сам является изобретателем маски, то в фильме эти функции разделены между врачом и инженером. Возникает своеобразный дуэт Фауста-инженера и врача-Мефистофеля.

«Это фильм о полном распаде связей между людьми, универсальном для всего современного мира», — считает Тэсигахара¹⁰. Тем не менее режиссер подводит к точке зрения, что свобода личности не существует вне общества, вне человеческих контактов, личных привязанностей. Фильм направлен против фашизма и тоталитаризма, убивающих индивидуальность человека. Тэсигахара прямо указывает на то, о чем идет речь в его ленте, включая в фильм приметы, адресующие к германскому фашизму. Цивная, в которую приходят врач и инженер, называется «Мюнхен». Певичка на эстраде поет по-немецки. Тут все напоминает об атмосфере, в которой сторонники Гитлера готовили свой первый фашистский путч. Именно здесь врач посвящает инженера в свои планы — уничтожить человеческую индивидуальность. Его мечта обретает реальные очертания в финальных кадрах фильма. Врач и инженер оказываются в странной, фантазмагорической толпе с одинаковыми стертыми лицами. Эта толпа готова их поглотить. И только здесь инженер осознает, куда его завел опасный эксперимент. Врач лишил его индивидуальности, украл у него прошлое. А в обмен предоставил только одно: свободу убивать. И с криком: «Так я свободен!» — герой бросается на врача, чтобы вонзить ему в сердце нож. И последний кадр фильма: над трупом врача измученный человек сдирает с лица ненавистную маску... Лучше свое собственное, пусть изуродованное лицо, чем маска, означающая рабское подчинение тоталитарной идее. Отвращение и ненависть к уничтожающему человеческую индивидуальность фашизму выражена здесь открыто.

Антивоенная тема, поднятая в «Чужом лице», также имеет большое значение. Герой вспоминает виденный им когда-то фильм о девушке из Хиросимы, с изуродован-

ным атомным взрывом лицом. Ежедневно приходит она в дом для бывших военных, потерявших рассудок. Здесь никому нет дела до страшных шрамов на ее лице, заставляющих отворачиваться прохожих. Но помощь тем, чьи души изуродовала война, не может заполнить все существование девушки. Ей хочется любить и быть любимой. Отчаявшись, она едет со своим братом в маленький прибрежный городок. Там, в гостинице, она соблазняет его. Наутро, надев свое лучшее белое платье, она вступает в воды океана и спокойно шагает вглубь, пока волны не смыкаются над ее головой.

Для режиссерской концепции антивоенная тема оказалась важной и нужной. Небольшой, вскользь упомянутый в романе эпизод разрастается на всю вторую половину картины. Это некая смысловая параллель между страданиями героя, попытавшегося спрятаться за искусственной маской, и девушкой, изуродованной войной, лишенной личного счастья и человеческого тепла. В этом эмоционально сильном эпизоде Тэсигахара выразил ожесточенный и гневный протест против войны.

Несмотря на то, что съемки городской толпы, эпизоды в доме инженера, в пивной «Мюнхен», в многоквартирном доме (где изуродованный герой снял для себя вторую квартиру) почти с хроникальной точностью передают реалии современной действительности, мир философской притчи Тэсигахары, как всегда, условен. Характерная для его произведений атмосфера фантазмагории в данном случае складывается из эпизодов, связанных с линией врач — инженер. Кабинет врача, заполненный фантастической аппаратурой, со схемами и таблицами, напоминающими чертежи средневековых алхимиков, производит странное, ирреальное впечатление. В данном случае язык фильма Тэсигахары не просто сложен, а прямо обращается к сюрреалистической поэтике алогичностей. Таков витающий в кабинете муляж огромного человеческого уха, на котором сидит Хидэо Кандзэ — знаменитый актер театра Но. Образ уха является типичным примером сюрреалистической образности, не поддающейся логической расшифровке.

Особый оттенок в этот мир фантазмагорических видений вносит молчаливая медсестра, ассистентка врача. Многозначительная медлительность, с которой она передвигается по кабинету, снимает повязку с лица инженера, производит все необходимые манипуляции с маской, со-

здает настрой особой гипертрофированной сексуальности. Медсестра в фильме воплощает подавленные эротические желания героя.

В «Чужом лице» нет безусловной слитности изображения и мысли, присущей «Женщине в песках». Нарочито усложненный изобразительный ряд второй половины фильма, ее искусственно замедленный ритм, приверженность сюрреалистическим мотивам сопротивляются актуальному и остросовременному жизненному материалу. Соединение всей этой призрачности с предельной достоверностью деталей и сюжетных положений начала фильма создает странную, тягостную атмосферу, напоминающую дурной сон.

А. Караганов в своем разборе фильма «Чужое лицо» писал: «Тэсигахара использует не только резкую контрастность черно-белого кадра, но и многие языковые открытия современного кино (он и сам очень активен в поиске киноязыка), чтобы придать напряженный драматизм и многозначительность изображаемому...», но «в мрачной трактовке свободы выражается экзальтация разочарованный, трагизм запутавшейся мысли...»¹¹.

В «Чужом лице» нет активного поиска истины, путей выхода из трагических противоречий. Манерность и усложненность фильма привели к определенной расплывчатости в художественной трактовке значительных и сложных проблем современного общества.

Некоторые японские критики выражали мнение, что содружество с Кобо Абэ мешает Тэсигахаре ставить важные социальные и нравственные проблемы в достаточно ясной и доступной форме. Они надеялись, что, отказавшись от сотрудничества с Абэ, режиссер сможет выразить себя полнее, занять отчетливую социальную позицию.

Однако содружество писателя и кинематографиста продолжалось. Правда, наступил такой момент, когда стилистика их фильмов, казалось, могла круто измениться: приступив к экранизации романа Абэ «Сожженная карта» (1968), режиссер впервые обратился к цвету, впервые снимал не чтимых интеллектуальной элитой актеров, а популярных в народе Синтаро Кацу и Кнэси Ацуми. Однако и эти новшества не внесли заметных перемен в его режиссерский стиль, начинавший уже в «Чужом лице» терять цельность «Женщины в песках».

«Сожженная карта» — история поисков исчезнувшего человека, которые ведут его жена и нанятый ею ча-

стный детектив. Расследование сложно и запутанно, оно полно мистических совпадений, нераскрытых тайн. Свидетели загадочным образом исчезают, как пропадают и возможные улики. Фильм в чем-то повторяет картину Иمامуры «Испарившийся человек». И в том и другом случае авторы заняты не столько поисками пропавшего человека, сколько попыткой анализировать процессы, происходящие в обществе. Фильм Тэсигахары отличается и от схожего по фабуле фильма Микеланджело Антониони «Приключение». Там поиск исчезнувшего приводит к полной перетасовке во взаимоотношениях персонажей. Картина Тэсигахары не приводит ни к чему. Человек так и не найден. В сущности, как и предыдущие фильмы режиссера, это очередная вариация на тему отчуждения и одиночества человека в современном мире. Не случайно, наталкиваясь в финале на раздавленную на проезжей части улицы кошку, детектив печально вопрошает: «А ты кто?» — и сам себе отвечает: «Никто не знает, кто он такой».

«Подобно другим фильмам Тэсигахары, это аллегория, но, в отличие от «Женщины в песках» или «Ловушки», она не обладает ни ясной темой, ни тем, что связывало бы ее с современностью. Показывая нам ряд тайн (из которых не на последнем месте стоит заголовок — никакой карты в сюжете нет), нам не предлагают иного вывода, кроме того, что жизнь сама по себе вещь таинственная», — справедливо заметил Дональд Ричи¹².

В самом деле, детективная интрига, низведя фильм к популярному жанру, должна была упростить манеру изложения. Казалось, так и случилось. В изобразительной манере этой ленты меньше загадок и не поддающихся расшифровке иероглифов. Единственная оптическая условность, которую себе позволяют авторы, — это взгляд на мир через стекла витрин, мир, отраженный в зеркалах, бокалах. Иногда камера рассматривает людей в странных ракурсах, часто сверху, и тогда люди превращаются в цветные пятна. В колорите «Сожженной карты» преобладает красный цвет — он и в одежде людей, и в окраске автомобилей, бензоколонок, и в цвете облаков. В целом фильм снят очень красиво. Город, показанный при помощи длиннофокусной оптики, улицы, потоки машин — все это создает фантастическое, ирреальное впечатление, порой рождает чувство ужаса. После ночи, проведенной с женой пропавшего человека, детектив, выйдя из дома, попадает

в вымерший город: нет ни привычного потока машин, ни людей. И только красиво выложенная витрина овощной лавки напоминает о недавно бурлившей здесь жизни. Снова возникает тема обезличенности человека в пустыне большого города. Лишь мгновения страсти вырывают людей из состояния духовной пассивности.

После «Сожженной карты» сотрудничество Абэ и Тэсигахары прекратилось. Но это не оказалось благом для режиссера, несмотря на предпринятую им попытку резко изменить направление своего творчества.

В (1972) году по сценарию своего друга, американского исследователя японской литературы Джона Натана, Тэсигахара поставил фильм «Летние солдаты». Это было произведение на политическую тему — о судьбе дезертиров американской армии, воюющей во Вьетнаме. В интерпретации этой темы уже нет и следов притчи. По своей стилистике это явный возврат к документальным истокам деятельности Тэсигахары.

В этой картине Тэсигахара пытается проследить судьбу дезертиров, которых прячет от преследований целая сеть японских семей. Большинство ролей в фильме и сыгнали сами эти люди. На роль героев, американских дезертиров, Тэсигахара пригласил известного исполнителя песен в стиле рок Кейс Сайкса и режиссера нью-йоркского авангардистского театра «Ла мама» Грега Антониаци.

«Я на этот раз затрагиваю проблемы людей в обстановке реальности», — заявил режиссер¹³.

Но успешно реализовать свой замысел режиссеру не удалось. Фильм оказался затянутым, сценарная основа беспомощной, актеры ведут себя неестественно, и, главное, трактовка острейшей темы лишена определенности.

Тэсигахара понимает, что дезертирство само по себе еще не есть активное сопротивление войне¹⁴, не есть борьба за создание лучшего общества. Социальные и политические мотивы, мысли о психологическом контакте двух чуждых друг другу культур, о взаимопонимании между японцами и американцами — все эти значительные и интересные сами по себе моменты тонут в непомерно разросшихся сексуальных проблемах. В сущности, к ним и сведена вся философия фильма. Где найти женщину в сложной обстановке подполья — таков вопрос, вроде бы больше всего волнующий дезертиров. И прячущие их японцы вполне с ними согласны. «Найти девушку — в этом часть вашей

борьбы», — говорит один из них. В результате вместо протеста против агрессивной войны американской военщины во Вьетнаме, вместо показа солидарности простых людей разных стран и культур на первый план выходят бытовые эпизоды из жизни дезертиров, озабоченных одним — удовлетворением своих чувственных желаний. Все это не заинтересовало ни зрителей, ни критику, и фильм прошел по экранам совершенно незамеченным. Может быть, это обстоятельство и привело к уходу Тэсигахары из кинематографии.

Вот уже более десяти лет этот интересный и своеобразный режиссер работает в основанной его отцом школе искусств «Согэцу», где занимается керамикой и мелкой пластикой. В печатных изданиях вслед за именем Хироси Тэсигахары стала появляться новая дефиниция — режиссер и керамист¹⁵. Непохоже, чтобы он намеревался вновь вернуться в лоно кинематографа. Тем более что ситуация в японском кино 80-х годов становится для этого все менее и менее благоприятной.

Вклад, который режиссер внес в японское киноискусство, нельзя переоценить. Тяготая к метафорическому, поэтическому переосмыслению действительности, Тэсигахара значительно обогатил стилистическую палитру отечественного фильма. Он поднял его на высокий уровень философского осмысления современной действительности.

¹ Козловский Ю. Б. Философия экзистенциализма в современной Японии. М., 1975, с. 16.

² *Sadoul G. Autour d'une indépendance. Conversations avec quatre jeunes cinéastes japonaise.* — «Cahiers du cinéma», 1965, N 166/167, mai—juin, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Mellen Joan. Voices from the Japanese cinema.* N. Y., 1975, p. 169.

⁶ *Абэ Кобо. Женщина в песках. Чужое лицо.* М., 1969, с. 84.

⁷ Там же, с. 30.

⁸ *Анастасьев А. Билет в оба конца.* — «Лит. газ.», 1966, 16 авг.

⁹ *Ронди Дж.-Л. Самурай уходит с экрана.* — «За рубежом», 1964, № 29, с. 30.

¹⁰ *Mellen Joan. Op. cit.*, p. 175.

¹¹ *Караганов А. Встречи в Японии.* — «Сов. культура», 1966, 22 ноября.

¹² *Richie D. New Teshigahara Film based on Novel by Kobo Abe vague and inconclusive.* — «The Japan Times» (Tokyo), 1968, 2/VI.

¹³ *Mellen Joan. Op. cit.*, p. 174.

¹⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵ *Bock A. Japanese film directors.* N. Y., 1978, p. 370.



**ГЛАВА 8 ОТ ПОЛИТИКИ
К МЕЛОДРАМЕ**

Углубляясь в творческие биографии режиссеров «послевоенного поколения», мы сталкиваемся с самыми разными политическими, мировоззренческими, этическими взглядами, так или иначе противостоявшими буржуазному кинематографу. Тут можно было встретить и идеи, заимствованные у французских экзистенциалистов, и «истины» «левого фрейдизма», и идеологию «новых левых», поглотившую и переварившую различные философские доктрины. Все это оказалось созвучным нигилизму молодых японских интеллигентов, их стремлению говорить «нет» там, где традиционная культура и искусство говорили «да». В этом отчаянном бунте первоначально не содержалось и намека на какое-то утверждение, на позитивное начало. Был только яростный протест против пронизанной конформизмом буржуазной культуры. И понадобились годы поисков, ошибок, провалов, чтобы отдельные представители бунтующего поколения смогли отойти от беспросветности исповедуемой ими религии «нигилизма». В процессе поисков позитивных социальных ценностей они, безусловно, могли опереться на опыт режиссеров предыдущего поколения — тех, кто еще в начале 50-х годов возглавил движение «независимых», кому удалось пробить брешь в могущественном, десятилетиями отлаженном механизме капиталистического производства фильмов. Те создавали свои картины в небольших, бедных возможностях кинокомпаниях, деинструировали их с большим успехом в собственной прокатной сети, свободной от контроля кинокапитала. Это они провозгласили и с успехом реализовали лозунги: «Создадим фильмы с помощью зрителей!», «Кино для рабочих, о рабочих, руками рабочих!»

«Независимые» возникли на гребне общественного подъема, родившегося в стране, вставшей после поражения на путь обновления культурной жизни. В своих начинаниях они встретили поддержку в широко развернувшемся демократическом движении, охватившем и кинематограф. Трудные годы господства милитаризма лишь закаляли дух этих людей, укрепили их веру в истины, провозглашенные марксизмом, от которого они не отвернулись и в самые тяжкие годы войны, когда все прогрессивное, демократическое подвергалось остракизму и преследованию.

В результате деятельности «независимых» в отечественной кинематографии возникли такие образы и кон-

фликты, которые ранее не встречались на японском экране. Центральным моментом в драматургии их фильмов стал социальный конфликт. Появились новые герои — представители трудового народа. Шел интенсивный поиск подлинных нравственных ценностей, идейных позиций в утверждении нового. Это было искусство, проникнутое критическим отношением к действительности, чувством социальной ответственности, острым вниманием к общественной среде, к изображению народной жизни.

Но к концу 50-х годов пламя движения начало угасать, созданные «независимыми» мелкие компании — распадаться, а самим творцам этого яркого антивоенного, антифашистского, демократического кинематографа пришлось вернуться в лоно крупных компаний.

Причины, приведшие к распаду уникального для кинематографа капиталистической страны явления, крылись как в самом движении, в его ошибках и просчетах, так и в силе и изворотливости противника в лице «Большой шестерки», а в конечном счете — в изменении социально-политической обстановки в Японии второй половины 50-х годов.

Как мы сумеем убедиться, опыт «независимых» не прошел даром для кинематографистов нового поколения. Он отчетливо проявился в творчестве Кэй Кумаи, выступавшего как прямой продолжатель их дел. Именно от «независимых» Кумаи воспринял ставшее для него характерным чувство личной ответственности человека, и в первую очередь художника, за судьбу народа. Кэй Кумаи вступил в киноискусство, стремясь выразить свое отношение к миру, отразить в творчестве главные идеи и проблемы времени.

Он родился в 1930 году в семье учителя в префектуре Нагано. Еще в школьные годы, протекавшие в провинциальном городе Мацумото, увлекся кино. По его словам, просмотр фильма-дебюта Акиры Куросавы «Сугата Сансиро» произвел на него огромное впечатление¹. В Высшей школе, где с 1948 года учился Кумаи, энтузиасты — любители кино основали «Киноассоциацию Мацумото» («Мацумото эйга-но кай» — МЭК). Кумаи принимал активное участие в работе ассоциации, редактировал выпускаемый ею печатный орган. Когда Высшая школа Мацумото была преобразована в университет Синсю, Кумаи перешел на факультет общественных наук и стал бессменным предсе-

дателем МЭКа. Ее деятельность заключалась в основном в организации просмотров отечественных и зарубежных фильмов с их последующим обсуждением.

Работа Кумаи в МЭКе по времени совпала со значительными событиями в стране. Отгремела война в Корее, оказавшая огромное влияние на возрождение промышленности страны. Только что был подписан сепаратный мирный договор с США, Англией и другими капиталистическими странами, ратифицирован американо-японский «договор безопасности» и, несколько позже, принят закон о создании «сил самообороны».

Одновременно с этим все больший размах и остроту приобретало забастовочное движение за лучшие условия труда, началось массовое движение за ликвидацию американских военных баз на территории Японии, борьба против реквизиции крестьянских земель под военные сооружения и полигоны и, наконец, широкое движение в защиту мира.

Это были всё горячие точки современного бытия. И потому, собираясь на свои дискуссии в МЭКе, споря об искусстве, молодые люди, естественно, не оставались в стороне от политических проблем. Тем более что в их работе активно участвовали те, кто в эти годы закладывал фундамент «независимого кинопроизводства». Сюда, в МЭК, часто приезжали ведущие деятели «независимых»: режиссеры Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото, Хидэо Сэкигава, критики левого направления Акира Симидзу и Сёми Хапда. На заседаниях Ассоциации они выступали с докладами. Здесь в острых дискуссиях, шумных спорах и складывалось мировоззрение молодого Кумаи.

«Моей синемаатекой стал кинотеатр «Тюо гэкидзё», — вспоминает режиссер. — Здесь я снова и снова пересматривал кинокартины, ставшие классикой. Именно здесь я увидел послевоенные итальянские, французские и американские фильмы»².

Молодой Кумаи увлекался не только кино, но и театром. Он принимал участие в спектаклях, которые ставил Хосэй Цудзи в театральном отделе Высшей школы. Несколько молодых любителей, сделавших здесь свои первые шаги, позднее стали профессиональными актерами знаменитого театра «Мингэй». Кумаи сыграл в пьесе Дзюндзи Киноситы «Горная цепь», в пьесе Горького «На дне», в спектакле «О вреде табака», поставленном по Чехову.

На его окончательный выбор повлиял случай. Незадолго до окончания университета Кумаи написал письмо Хидэо Сэкигава, с которым он сошелся в годы деятельности МЭКа, прося совета. Сэкигава снимал в это время фильм «Дети смешанной крови» (одно из самых интересных и социально острых произведений японского экрана тех лет). Режиссер пригласил Кумаи к себе в ассистенты, тем самым открыв ему путь в кинематограф.

К 1953 году движение «независимых» насчитывало в своем арсенале ряд превосходных художественных фильмов, занявших прочное место в истории японской кинематографии. К этому времени по экранам страны уже прошли такие выдающиеся произведения, как «А все-таки мы живем» Тадаси Имаи, «Дети атомной бомбы» Канэто Синдо, «Зона пустоты» Сацуо Ямамото, «Женщина идет по земле» Фумио Камэи.

Работа в «независимом» кинопроизводстве окончательно сформировала взгляды Кумаи на мир и общество. Еще в годы пребывания в Высшей школе Кумаи склонялся к политической платформе Коммунистической партии, хотя и не состоял в ее рядах. Теперь работа с Хидэо Сэкигавой еще более укрепила марксистское мировоззрение молодого кинематографиста.

Кэй Кумаи работал у Сэкигавы на двух фильмах — «Детях смешанной крови» и «Хиросиме» (последний был поставлен по заказу Всеяпонского профсоюза учителей). Оба они были полны яростного антиамериканизма — явления, характерного для тех лет: после снятия оккупационного режима ненависть к американцам, подобно долголгевшему огню, охватила искусство и литературу.

Когда работа над «Хиросимой» была завершена, компания «Никкацу» после двадцатилетнего перерыва объявила о возобновлении производства фильмов. Надеясь на работу, многие начинающие кинематографисты подались туда. Посоветовавшись со своим мэтром Сэкигавой (вскоре перешедшим на работу в «Тозэй»), Кумаи в 1954 году тоже пришел на «Никкацу». Несмотря на заявления руководства студии о широком размахе, который должно принять производство фильмов, получить возможность самостоятельной постановки неоперившимся кинематографистам оказалось не так-то просто. Сказалась давняя традиция японской кинопромышленности: прежде чем получить право на дебют, надо проработать лет десять у кого-

нибудь из мастеров. В результате большинство молодых кинематографистов, пришедших на «Никкацу», пополнили собой ряды ассистентов. Путь к самостоятельной постановке был труден. Кумаи, чтобы проделать его, понадобилось именно десять лет. Лишь в 1964 году он выступил со своим первым фильмом, «Инцидент в банке Тэйгин. Смертник».

Годы работы в отделе ассистентов «Никкацу» были основательной школой для освоения профессии. Молодой кинематографист побывал ассистентом и у маститого Томотака Тадзаки, и у плодовитого Сэйдзи Хисамацу, и у многих других режиссеров. Кумаи не ограничивался тем, что перенимал опыт именитых мастеров. Начиная с 1959 года он энергично писал сценарии. Вплоть до 1964 года по его сценариям было поставлено пятнадцать картин.

В выборе темы первого авторского фильма Кумаи сказались уроки гражданственности, полученные им у «независимых», чувство причастности к своему времени. Острая политическая борьба первых послевоенных лет взрывалась время от времени сенсационными судебными процессами, спровоцированными реакционными кругами с целью опорочить демократическое движение («дело Мацукава», «дело Симояма», «дело Митака» и многие другие). Все эти «дела» были фактически сфабрикованы американскими оккупационными властями при активной поддержке японской полиции. Цель процессов была очевидна: найти повод для репрессий против Коммунистической партии и левых профсоюзов. К разоблачению этих замыслов реакции подключились многие прогрессивно настроенные деятели искусства. Так, «дело Мацукава» легло в основу одноименного фильма, поставленного в 1961 году режиссером-коммунистом Сацуо Ямамото. Эти же события стали предметом исследования в пьесе драматурга Кийти Охаси «Исчез человек», поставленной в 1963 году на сцене театра «Мингэй» знаменитым актером и режиссером Дзюкити Уно. Материал такого же спровоцированного реакцией судебного разбирательства использовал в своем фильме-дебюте и Кэй Кумаи. В основе «Смертника» — реальное преступление, совершенное в 1948 году в провинциальном филиале банка Тэйгин. События его складывались следующим образом: некий мужчина, предъявив удостоверение работника токийской санинспекции, сообщил служащим банка, что он уполномочен оккупационными властями про-

водить на местах борьбу с эпидемией дезинтерии. Он роздал всем пилюли, которые они на его глазах должны были проглотить. Все тотчас же потеряли сознание, а несколько человек впоследствии скончались. Тем временем преступник, захватив имевшиеся в банке наличные деньги, скрылся.

Впоследствии власти обвинили в этом преступлении невинного человека, не сумевшего предъявить твердое алиби. Возник громкий судебный процесс, в ходе которого становилось ясно, что органы правосудия не столь заинтересованы в раскрытии преступления и наказании преступника, сколь пытаются любыми средствами набросить тень на деятельность левых партий, и в первую очередь коммунистической. Как и другие схожие судебные разбирательства тех лет, дело о грабеже филиала банка Тэйгин привлекло к себе внимание прогрессивной общественности, вставшей на защиту несправедливо обвиненного человека. В дальнейшем события процесса стали предметом исследования в документальной повести Такэо Янагавы «Алиби», по которой и поставил свой фильм начинающий постановщик.

Молодой режиссер тщательно готовился к своей первой самостоятельной работе. Все, что можно было прочесть в газетах и журналах о ходе судебного разбирательства, он прочел. Он разыскал множество людей, причастных к этому делу, чтобы выяснить дополнительные подробности. Тщательно ознакомился с деталями преступления, побывал на месте происшествия. Собранные факты, документальные свидетельства и собственные впечатления он и попытался отразить в своей ленте.

В начале фильма, отобрав выразительные кадры кинохроники, Кумаи правдиво и эмоционально ярко воссоздал атмосферу голодных и неустроенных послевоенных лет. Он умело использовал разработанные искусством «независимых» приемы выразительности: включение в ткань игровой ленты хроникальных кадров; титров, точно указывающих имена впервые появляющихся в кадре персонажей, время и место события; стоп-кадров, фиксирующих внимание на главных моментах повествования. Так, например, целиком на стоп-кадрах был построен эпизод самого преступления. В этой серии фотографий воссозданы мельчайшие детали случившегося, не дано лишь рассмотреть лицо самого преступника. Напряженно и увлекатель-

но излагались поначалу и обстоятельства самого судебного процесса. Но дальше режиссер, к сожалению, сбился и с взятого ритма и с уже начавшейся складываться стилистики фильма. Картина стала теряться в мелких и ненужных подробностях. Кумаи оказался в плену столь ценимой им фактографичности.

Внимание к незначительным деталям и событиям сделало аморфным не только сам детективный сюжет, на который опирался фильм. Оно нанесло ущерб и эмоциональной атмосфере картины, лишило человеческого тепла центрального героя — человека, отчаянно борющегося за восстановление истины. И главное, в этих мелочах растворилась основная тема картины, ради которой Кумаи ставил свой фильм-дебют: разоблачение деятельности суда, по указке реакционных кругов и оккупационных властей пытавшегося дискредитировать деятельность левых партий и таким образом расправиться со своими идейными противниками.

Несмотря на это, профессиональный экзамен молодой режиссер выдержал, и ему почти сразу же удалось получить новую постановку.

Эта новая работа — «Японский архипелаг», — выдвинувшая Кумаи в первую шеренгу новой режиссуры, представляла собой уже откровенно политический фильм, но сделанный, как и предыдущий, в жанре детективного расследования.

В его основе — одноименный документальный роман Кодзабуро Ёсибары, вобравший в себя многие перипетии и факты острой политической борьбы в послевоенной Японии, и объединенные воедино главным образом по их антиамериканской направленности.

В фильме рассказана история американского сержанта оккупационных войск, таинственно исчезнувшего в Канагаве. Тело его вскоре было найдено в Токийском заливе. Расследование, начатое японской полицией, внезапно было прекращено по настоянию американских военных властей. Однако постепенно обнаруживается связь между этим преступлением и смертью президента железнодорожной компании, а также гибелью молоденькой стюардессы. Акияма, руководитель отдела переводчиков одной из военных баз, берется распутать этот клубок убийств. Открывается существование преступной организации, наводнявшей страну фальшивыми деньгами, но свидетели один за

другим таинственно исчезают. Гибнет и сам Акияма, выследивший наконец преступников на острове Окинава.

Не только достоверность конкретных фактов волновала Кумаи. Показывая на экране реалии современной жизни, режиссер воссоздал точную атмосферу времени. В Японии начала 60-х годов все еще были ощутимы и болезненны следы оккупационного периода. В фильме расследуются преступления, в которых замешаны американские военнослужащие, что придает работе Кумаи открытый антиамериканский характер. Если Сохэй Имамура в «Свиньях и броненосцах» исследовал моральные последствия чужеземного присутствия, то Кэй Кумаи показал прямое вмешательство американцев во внутренние дела страны, их соучастие в преступных действиях японской реакционной верхушки. В продукции крупных компаний до этого времени не было картины, которая обладала бы такой взрывчатой силой. Расследование преступления, само по себе притягательное для зрителей, опирающееся на напряженный сюжет, дало возможность режиссеру довести до широкой аудитории политическое содержание картины. Что касается его стилистики, то она восходит к документализму ранних «независимых» лент. Кумаи снимал в основном на натуре. Стремился к тому, чтобы не было никакого налета искусственности ни в драматургии, ни в актерском исполнении. В этом отношении удачным был выбор главного героя фильма — Акиямы. Его сыграл знаменитый актер театра «Мингэй» Дзюкити Уно. Сдержанная, психологически насыщенная манера Уно способствовала подлинности атмосферы картины.

Успех фильма был исключительный, и Кумаи получил специальную награду Ассоциации кинорежиссеров Японии, присуждаемую начинающему режиссеру. Однако, несмотря на огромный доход, который работа Кумаи принесла «Никкацу», напуганная яростным антиамериканизмом ленты, шедшим вразрез с официальным правительственным курсом, компания не спешила давать новую постановку молодому режиссеру. Кумаи вновь писал сценарии и, отчаявшись, стал подумывать о том, чтобы покинуть фирму, где ему явно не собирались давать хода.

И как раз тут ему было сделано заманчивое предложение. Исходило оно от двух звезд японского экрана — Юдзиро Исихары и Тосиро Мифунэ, — создавших собственные небольшие кинокомпании. Подобные мелкие фирмы,

возникавшие по инициативе актеров в 60-х годах, назывались «стар-про»; они не были полностью независимыми, так как прокат их продукции принадлежал крупным монополистическим объединениям.

Исихара и Мифунэ, популярность которых к середине 60-х годов пошла на убыль, надеялись вновь привлечь к себе интерес зрителей, появившись одновременно в одном и том же фильме. Они предложили Кумаи экранизировать роман Масадзи Кимото, посвященный строительству большой дамбы в японских Альпах, в районе реки Куробэ. Субсидировать съемки фильма «Солнце над Куробэ» (1965) были готовы руководители нескольких энергетических и строительных фирм, стремившихся таким путем рекламировать свои предприятия. Исихара и Мифунэ искали выигрышный материал для себя. А Кэй Кумаи, принявший предложение двух актеров, рассчитывал использовать финансирующие фирмы и популярных актеров для реализации собственных художественных планов: масштабно показать человека в труде, рассказать о нещадной эксплуатации рабочих (в первую очередь корейцев). В романе Кимото он увидел широкие возможности для социальных обобщений. Кроме того, ему, уроженцу тех мест, была близка обстановка, в которой должно было развернуться действие, он с детства помнил многие события, связанные со строительством дамбы в годы войны. Таким образом, рассказывая о новой, современной стройке, режиссер рассчитывал использовать свои давние впечатления и выразить давно созревшие идеи.

Однако среди создателей фильма не было единства: они преследовали слишком разные цели.

В итоге картина распалась как бы на две совершенно самостоятельные и отличные друг от друга ленты. В одной из них рассказывалось о событиях в семье управляющего строительной компании Китагавы, роль которого исполнял Тосиро Мифунэ. Его старшая дочь в разгаре строительства умирает от болезни крови, младшая выходит замуж за инженера-строителя Такэси, сыгранного Исихарой. Эта часть, созданная по устойчивому канону семейного фильма, приправленная сильным мелодраматическим накалом, не поднималась над обычным для подобных лент уровнем.

Но внутри этого сюжета существовал как бы другой фильм — о трудностях подземной проходки, о буднях стро-

ительства, о тяжелой жизни работающих здесь проходчиков. В этой части — иные интонации, иной размах. На фоне величавой природы японских Альп, масштабно и живописно снятых оператором Масакадзу Канау, разворачиваются эпизоды строительства тоннеля, многолюдные массовые сцены. По широте охвата, по размаху, с которым была показана жизнь трудового люда, это был исключительный случай в истории японского кино.

Тема труда, забот и радостей трудового человека была до сих пор привилегией «независимых» режиссеров. Это в их фильмах образ труженика выдвинулся на первый план. Вспомним знаменитый фильм Тадаси Имаи о жизни безработных в первые послевоенные годы «А все-таки мы живем» (1951), судьбу горнячки в картине Фумио Камэи «Женщина идет по земле» (1953), «Бурю в горах Хаконэ» (1952) Сацуо Ямамото о коллективном сооружении большой ирригационной системы в эпоху японского средневековья. Но те фильмы были сняты в начале 50-х годов в маленьких, плохо оснащенных «независимых» компаниях. Как ни была велика идейная устремленность, талант их создателей, им был недоступен размах постановки, которого добился Кумаи в «Солнце над Куробэ». Массовые сцены фильма отличались эпической силой. Однако, если художественный уровень многих производственных эпизодов вызывает восхищение, их идейная амбивалентность настораживает. Это относится главным образом к центральному, кульминационному эпизоду фильма. В ходе стройки тоннеля проходчики наткнулись на непробиваемые твердые породы. Рабочие пали духом, решили покинуть стройку. Тогда сам управляющий компанией Китагава спускается под землю, чтобы воодушевить рабочих.

Мифунэ создал образ человека с сильным, волевым характером. Личным примером Китагава ободрил рабочих. Работа продолжалась. И вот под землей навстречу друг другу движутся два строительных отряда. Раздаются последние подземные взрывы, последние удары киркой. Улеглась пыль, развеялся дым. Измученные, но счастливые строители во главе с Китагавой и инженером Такэси бросаются навстречу друг другу. Эпизод снят так темпераментно, ярко, оптимистично, что зрители готовы были забыть, в каких нечеловеческих условиях, ценой каких изнурительных усилий был достигнут этот результат.

Именно в этом эпизоде наиболее отчетливо выразилась идейная двусмысленность фильма. С одной стороны, показан рабочий человек в момент самоотверженного созидательного труда, отражена как бы реальная действительность, как бы реальные настроения трудящихся масс. С другой стороны, фильм энергично проталкивает идею общей цели и у рабочего и у капиталиста.

Видимо, не такую задачу ставил перед собой Кумаи. Рисуя будни строительства, он искренне хотел показать беспощадную эксплуатацию рабочего человека. Но результат оказался иным: эмоциональная вершина фильма оказалась там, где возглавляемые начальником строительства рабочие проявляют чудеса трудового энтузиазма.

Пойдя на компромисс, режиссер сам оказался его жертвой. Соглашаясь на альянс с крупными промышленными фирмами, Кумаи должен был бы понять, что заранее ставит себя в зависимые условия. Вряд ли Тосиро Мифунэ и Юдзиро Исихара настаивали на реализации в картине темы единства рабочих и капиталистов. Им важно было показать себя наилучшим образом. Но получилось так, что центральный в фильме эпизод подземной проходки, единственный на протяжении всего фильма, где актерам было что играть, где Мифунэ мог во всю мощь проявить свой незаурядный темперамент, а Исихара мог реализовать присущее ему человеческое обаяние, сдвинул все идейные и эмоциональные акценты картины.

«Солнце над Куробэ» имел необычайный кассовый успех. Трудно сказать, что к этому привело: то ли действительно на воображение зрителей подействовало появление в одном фильме двух прославленных актеров, то ли эстетическое восприятие было обострено красотой природы, то ли сыграл свою роль мелодраматический сюжет. Во всяком случае, все двадцать кинокритиков, опрошенных редакцией журнала «Кинэма дзюмпо», назвали грандиозный зрительский успех фильма наиболее поразительным событием истекшего 1968 года. Этот успех нельзя было предвидеть. В дальнейшем он послужил стимулом для создания ряда лент независимыми фирмами по заказу промышленных корпораций. Об идейной направленности таких лент критик Кадзуо Ямада писал: «Монополистический капитал одним выстрелом убивает двух зайцев: наряду с широкой рекламой своих предприятий капиталисты внушают трудящимся мысль, будто промышленность и:

экономика Японии стоят того, чтобы работать ради них, не жалея сил»³.

После этой работы акции Кумаи в глазах кинопредпринимателей значительно выросли. В его адрес раздавались похвалы и комплименты. Однако левая критика неодобрительно отнеслась к картине, считая, что режиссер поставил себя в двусмысленное положение.

Предпринимая в 1970 году постановку социально острой повести Мицухару Иноуэ «Комья земли», Кумаи явно стремился реабилитировать себя перед лицом прогрессивной общественности Японии.

Повесть Иноуэ показывала изнанку японского процветания. В ней были безжалостно обнажены не только физические страдания людей, переживших атомную трагедию, но и их моральные муки, их социальная отверженность, нежелание сограждан, живущих в атмосфере «общества благоденствия», проявить сочувствие к их трудной судьбе.

Именно ко второй половине 60-х годов изменилось общественное положение людей, ставших жертвами атомной бомбардировки. Фактически они превратились в социальных отщепенцев: для них не находилось работы, они не годились из-за сомнительности будущего потомства для семейной жизни. И постепенно «атомные парии» стали селиться вместе, со «своими». Возникли поселения, чем-то напоминавшие издавна существовавшие в Японии «токусю бураку» («особые поселения»), в которых жила каста отверженных японского средневекового общества — *буракумин*. *Буракумин*, или, как их еще называли, — *эта*, были людьми, выполнявшими только определенные работы: убой скота, выделку кожи. И хотя со второй половины XIX века дискриминация этой прослойки общества была официально ликвидирована, кастовые предрассудки продолжали фактически жить и в XX веке.

«Комья земли» был попыткой социально-философского осмысления трагедии Хиросимы и Нагасаки и одновременно раскрытием глубочайших язв японского общества. Фильм, поднимавший такую разоблачающую современное японское общество социальную проблематику, не мог быть поставлен внутри студий «Большой пятерки». Кумаи встретил поддержку со стороны фирмы «Эруфу-про» и «Гильдии художественных театров» («АТГ»), начавшей во второй половине 60-х годов субсидировать по-

становку проблемных фильмов, создаваемых вне крупных студий.

В «Комьях земли» рассказано о двух враждующих поселках, прилепившихся к Нагасаки. В одном из них живут отверженные — *буракумин*, другой населяют «атомные парии» общества. Сюжет сконцентрирован вокруг драмы девушки из поселка *буракумин*, изнасилованной парнем из соседнего поселка. Мать девушки отправляется туда, чтобы убедить парня жениться, признать будущего ребенка своим. Но поскольку она из отверженных, ее даже не пускают на порог. Разгневанная, бросает она в лицо обидчикам: «Если мы *эта*, то вы тоже *эта*, только худшего сорта. В нас течет здоровая кровь, а ваша гниет, и так будет из поколения в поколение». Разъяренные жители забивают несчастную камнями.

В центре другой сюжетной линии — врач Тикао Уван, родом из *буракуминов*. Скрыв свое происхождение, он после войны получил образование. В годы войны работал на шахте. От него забеременела работница-корейка. Он отказался признать ребенка своим, и женщина покончила с собой. Именно к нему приходит за помощью ненавидящая весь свет девушка. Ее судьба напоминает ему о его собственной вине, и он пытается ее спасти.

Кумаи воссоздает в фильме мир грязных городских окраин, мусорных свалок, бесконечных приземистых серых заборов. В этом мрачном, неудобном и нищем мире в полуразвалившихся домах ютятся вместе люди и свиньи.

Режиссер рисует людей одиноких, разобщенных, неизменно пребывающих в состоянии отчаяния. Хотя в литературном первоисточнике имеется немало страниц, описывающих, как зреет гнев несчастных, в фильме они почти не отразились. Если не считать взрыва ярости, с которым парень из «атомных париев» глумится над найденной в развалинах полурасплавленной статуей богоматери. Всю свою ненависть к этому миру он изливает на этом символе католицизма, который не помог жителям Нагасаки, в том числе и его погибшей во время бомбардировки матери.

На экране господствует экзистенциалистский образ «комьев земли», к которому приравниваются в этой ленте люди. Фильм приходит к выводу, что человек — жертва обстоятельств, неспособная им противостоять.

«Комья земли» пронизан яростным антиамериканизмом, который выражается агрессивно, однозначно, по-

рой символично. Таким символом является кадр, где под щитом, на котором по-английски выведено: «Японцам вход воспрещен», умирает молодой парнишка, избитый в бессмысленной драке между жителями двух поселков. Столь же символично монтажное сопоставление: американские военные корабли и лица, изуродованные устрашающими шрамами — последствием атомной катастрофы.

«Комья земли» завершил целый этап в творчестве Кумаи, когда он то с большим, то с меньшим успехом пытался ставить в своих фильмах политические и социальные проблемы.

С 1972 года он связывает свою судьбу с кинокомпанией «Хайюдза эйга хосо», дочерним предприятием знаменитого театра «Хайюдза» — «Театра актеров». Там он поставит четыре фильма. В этих работах резко преобразился творческий почерк режиссера.

На рубеже 70-х годов ситуация в Японии изменилась. Страна начала пожинать плоды «экономического чуда». Цивилизация потребления привела к нравственному очерствению, на смену чувству общности людей пришли отчуждение и равнодушие — возможно, именно отсюда нотки безнадежности последнего фильма Кумаи.

Разочарование в общественной борьбе проникло и в сознание интеллигенции. Активизация действий японских ультра, появление левого экстремизма с его кровавой практикой террора, самоубийство писателя Юкио Мисимы, символизирующее возрождение милитаристских настроений, как бы парализовавшее на время радикальную интеллигенцию, — все это внесло смятение в ряды интеллектуалов.

Резкий перелом в творчестве Кумаи, несомненно, связан с общим изменением духовного климата в Японии. Поставленный Кумаи в 1972 году фильм «Синобугава» * выявил лицо совершенно нового режиссера.

«Синобугава» — экранизация повести писателя Тэцуро Миура «Река терпения» (1960), правдивый рассказ о «маленьких людях», их страданиях и радостях. В «Реке терпения» нет сложной интриги. Это история любви, история преобразования героев под воздействием любви.

Студент Тэцуро мучится мыслью о тяжелой наследственности — все его братья и сестры умерли молодыми

* В СССР демонстрировался под названием «Трудная любовь».

при странных обстоятельствах. Тэцуро боится, что и ему грозит та же участь. Он любит Сино, официантку маленького ресторана «Синобугава». Героиня же живет под бременем тяжелых воспоминаний детства. Ее мать содержала маленький тир, а отец, горький пьяница, отравлял жизнь семьи. Встреча с Тэцуро переломила жизнь Сино. Молодые герои переживают духовное возрождение. Тэцуро приезжает к умирающему отцу Сино, знакомится с ее братом и сестрами. Вместе с Сино он затем отправляется на север страны, в снежный край, где живут его родители, и там влюбленные празднуют скромную свадьбу.

Экранизация повести Миуры была давней мечтой режиссера. Возможно, его привлекли к ней личные мотивы. Возможно, была потребность поразмышлять над вопросом, занимавшим в те годы молодых художников: в чем заключается национальное своеобразие японцев? Яркая национальная самобытность повести давала пищу для таких размышлений. Этот же вопрос поднимал и Имамура в фильме «Глубокая жажда богов» и Осима в фильме «Церемония». Но в работе Кумаи нет ни глубины, ни тем более политического и философского аспекта, присущего произведениям Имамуры и Осимы. Скорее, этот фильм — но-стальгически окрашенное произведение о романтической любви.

Кумаи выбрал скромные и тихие интонации в изображении нового для себя жизненного материала. «Синобугава» — черно-белый фильм обычного формата. На экране — Токио начала 20-х годов. Дребезжа стеклами, двигается по улицам старый трамвайчик. В этом фильме Кумаи проявил особую тщательность: облик людей, их одежда, улицы — все это безукоризненно соответствовало изображаемой эпохе.

Следуя повести, Кумаи создает поэтическую ленту, пронизанную печалью. Однако, несмотря на скрупулезность в изложении сюжета, режиссер несколько сдвигает эмоциональные акценты в сторону идеализации героев. Соответствующим образом он подобрал и своих исполнителей. Задумывая фильм, Кумаи предполагал снять Саюри Ёсиага — звезду 60-х годов — в роли Сино. В свое время эта актриса была воплощением целомудрия на экране. Но осуществить свой замысел режиссеру тогда не удалось. Теперь, вступив в контакт с театром «Хайюдза», Кумаи пригласил на роль Сино Комаки Курихара. Курихара

пользовалась чрезвычайной популярностью. Ее амплуа — целомудренные женщины, но именно женщины, а не девушки, которых играла Ёсинага. Сино в исполнении Курихара красива, женственна, лирична, но, пожалуй, слишком возвышенна для девушки, чье детство прошло в низменной, вульгарной среде. Трудно поверить, что Сино — Курихара выросла в квартале публичных домов. В роли Тэцуро снимался Го Като. В свое время в фильме Масаки Кобаяси «Восставший» актер показал себя настоящим мастером. Роль Тэцуро актеру явно не удалась. Мы не ощущаем ни страданий героя, ни его духовного возрождения, вызванного любовью к Сино.

Кумаи стремился к поэтизации изображенных судеб. Действие фильма прерывается титрами, звучащими как строки из поэмы. «Я познакомился с Сино на выпускном вечере», «В тот день я впервые поверил Сино», «В ту новогоднюю ночь мы с Сино отправились в ночном поезде с вокзала Уэно» — эти титры ничего не добавляют зрительному ряду, а только повторяют то, что происходит на экране. Тем не менее такое упорное повторение имени Сино в каждом титре соответствует чувствам влюбленного и придает поэтическое звучание картине. Этому способствует и работа оператора Киёми Куроды, соавтора Канэто Синдо по «Голому острову». С тонким очарованием передана белизна далекого снежного края, куда Тэцуро привез свою любимую. Портреты Сино подчеркивают ее хрупкую прелесть. Все это сообщает фильму романтическую интонацию.

Нельзя сказать, что Кумаи удалось полностью выполнить задуманное. Длинноты не могут быть оправданы требованиями поэтического жанра. Как уже отмечалось, актерское исполнение далеко не всюду одинаково сильно. Тем не менее японские критики признали «Синобугава» лучшим фильмом года.

Кассовый успех картины весьма характерен для начала 70-х годов. Потоки крови, насилие, жестокость, разнузданная эротика утомили зрителя. Люди стали искать в кино покоя и утешения. И то и другое они нашли в фильме Кумаи, где юные герои, люди трудной, неустроенной судьбы, находят счастье во взаимной любви. Кроме того, фильм был пронизан тягой к традиционному образу жизни, к привычным эстетическим ценностям, которые вновь стали утверждаться в духовной жизни Японии на пороге

70-х годов. Немаловажным фактором успеха было и участие Комаки Курихара. Не прошла незамеченной зрителями и первая в меру откровенная любовная сцена этой популярной актрисы.

В своей следующей работе, «Песнь утренней зари» (1973), Кумаи решил повторить романтическую интонацию, принесшую успех картине «Синобугава». Правда, в этом фильме звучат и социальные мотивы — проблемы сельской молодежи, обрабатывающей пустыри и защищающейся от скупщиков земельных участков, но в конечном счете это еще один любовный романс, исполненный на фоне японских гор. Красота природы должна здесь возместить бедность сюжета, что почти удается благодаря операторскому мастерству Кодзо Окадзаки.

В поставленном вслед за этим «Мысе на севере» (1976) любовная история утопает в туристических подробностях. Кумаи решил было эксплуатировать жанр, ставший в те годы модным — незамысловатый сюжет восполнялся экзотическими натурными съемками за рубежом. Именно в этом духе были созданы последние фильмы Корэиси Курахары, Хиромити Хорикавы, Кэйскэ Киноситы и других.

Действие «Мыса на севере» разворачивается во Франции, Египте, Шри Ланка и Японии. Японский инженер любит французскую монахиню. Возможно, Кумаи и ставил перед собой интересную задачу сопоставления духовного восприятия мира двумя столь разными людьми. Режиссер пытался придать фильму политическую актуальность, включил в ткань картины хроникальные кадры политических убийств в Бангладеш. Но в картине нет ни подлинных проблем, ни действенных конфликтов, а только банальная схема мелодрамы.

Эти бескрылые попытки повторить образы и интонации фильма «Синобугава» не принесли режиссеру успеха. Зато созданный в 1974 году фильм «Сандакан, публичный дом № 8. Тоска по родине» (по документальной повести Акико Ямадзаки) вновь заставил вспомнить Кумаи лучших лет. Вновь режиссер оказался в центре внимания критики, вторично признавшей его лучшим режиссером года. В этом фильме Кумаи исследует трагическую судьбу *караюки* — женщин, проданных в публичные дома далеких островов Юго-Восточной Азии. Эта бесчеловечная практика началась еще в конце XIX века, в эпоху Мэйдзи.

Молодая современная журналистка Кэйко Митани, собирая материал по женскому вопросу, интересуется судьбой *караюки*. Случайно познакомившись со старой Саки, Митани узнает, что в прошлом та была *караюки*. Митани напрашивается к ней в гости, надеясь разговорить гостеприимную хозяйку и из уст бывшей *караюки* узнать историю ее жизни.

Дом Саки — на краю поселка. Рваные сёдзи *, сырость, сороконожки под истлевшими татами, десяток бездомных кошек. Старая *караюки* благодарна молодой женщине, не побрезговавшей ее гостеприимством. Саки вспоминает свое детство и юность, проведенную в публичном доме, в городе Сандакан, на острове Борнео.

Так вводится в фильм второй временной пласт — детство и юность Саки: на экране возникает печальная история девушки, проданной в публичный дом за долги, сам публичный дом, его будни.

Затем действие вновь возвращается в наши дни. В поисках мест, где прошла жизнь Саки, Митани приезжает в современный Сандакан. Здесь она разыскивает кладбище, на котором похоронены несчастные, так и не сумевшие вырваться обратно на родину.

Роль Кэйко Митани исполняет Комаки Курихара. Ее героиня мила, добра, женственна, но играть тут актрисе нечего: ее роль лишь двигатель сюжета, наталкивающий старую Саки на воспоминания молодости.

Образ старой *караюки* Саки воплотила Кинуё Танака — выдающаяся актриса, создавшая много незабываемых образов в фильмах классика японского кино Кэндзи Мидзогути. Саки — Танака не стыдится своего прошлого, не жалеет о нем. *Караяюки* были для своих современников обыденным и отнюдь не трагическим явлением. Танака рассказывает о прошлом своей героини спокойно и буднично, как о чем-то трудном, но не таком уж несчастливом. Ведь там, среди проституток, у нее были друзья, был любимый — правда, потом он ее бросил. Образ Саки и глубоко человечен и трагичен. Очень точна и психологически оправдана внешняя характеристика образа — манера двигаться, садиться, курить, в каждом движении, привычке ощущается отпечаток давней профессии. Вся эта линия

* *Сёдзи* — раздвижные перегородки в японском традиционном доме.

фильма держится на правдивой и жизненной игре Кинуё Танака.

Эпизоды детства и жизни в публичном доме менее выразительны. В этом нет вины молодой телевизионной звезды Ёко Такахаси. Она вполне справилась с ролью юной Саки. К сожалению, Кумаи не поднялся здесь выше простой иллюстративности, и только отдельные эпизоды этой части достойны тех, где фигурирует Саки-старуха. А сцена, где военные моряки, только что прибывшие в Сандакан, строем идут в публичный дом, звучит дешевым вставным номером и выпадает из общей интонации картины.

Несмотря на неровности, картина выделяется среди работ последних лет серьезностью поставленных проблем и выдающейся игрой Кинуё Танака. На XXV Международном кинофестивале в Западном Берлине в 1975 году актрисе был вручен приз «За лучшую женскую роль».

Фильм «Сандакан» свидетельствует о том, что Кумаи пытается воплотить серьезные социальные проблемы в едином сплаве с романтической любовной драмой. Это подтверждают и все следующие его фильмы. Так, в картине «Госпожа О-Гин» (1978) он стремится утвердить собственный взгляд на прошлое, связанное с такими событиями, как объединение в XVI веке под властью крупного военачальника Тоётоми Хидэёси почти всей Японии, его указ 1587 года о запрещении христианства и изгнании иезуитов из страны. И несмотря на оригинальный взгляд режиссера, развенчивающего национального героя Тоётоми Хидэёси, фильм представляет собой обычную костюмную драму, сыгранную актерами с громкими именами.

Кэй Кумаи начал свой путь в кинематографе с устоявшихся и определенных идейных и гражданских позиций. Трудности, переживаемые кинематографом, изменившийся социально-политический климат страны надломил его режиссерскую биографию. От острых, социально-разоблачительных фильмов он пришел к стандартной продукции, типичной для компаний «Большой пятерки».

¹ *Кумаи Кэй*. Дзидэн то дзиса-ку-о катару (О себе и своих фильмах). — В кн.: Сэкай-но эйга сакка (Мастера мирового кино). Вып. 22. Токио, 1974, с. 179.

² Там же, с. 180.

³ Цит. по статье: *Курода Н.*

Основные направления японской кинематографии 1969—1970 гг. — «Бюлл. Комиссии по международным связям Союза кинематографистов СССР», № 34. М., 1971, с. 49.



**ГЛАВА 9 ПРАВДА ЖИЗНИ
И КИНОБЕЛЛЕТРИСТИКА**

Когда 1962 году на экраны вышел первый фильм режиссера Кириро Ураямы, «Город, где льют чугун», стало ясно, что создано произведение, последовательно воплотившее программу «независимых» с их борьбой за правду, демократические идеалы, свободолюбие, человеческое достоинство. «Город, где льют чугун» не был автобиографическим фильмом, но в нем властно заявило о себе личностное начало. Судьба героев отражала жизненный опыт, наблюдения, чувства и мысли поколения, к которому принадлежал режиссер. Острый интерес к людям труда, реализованный в этой ленте, оставался и в дальнейшем доминантой в его фильмах, тем мостом, который, перекинутый через десятилетие, связывал его искусство и по духу и по идеям с творчеством «независимых».

Первая работа сразу обратила на себя внимание уверенностью режиссерской трактовки избранного жизненного пласта, она получила премию Ассоциации кинорежиссеров Японии и две самые весомые награды в японской кинопромышленности — «голубую ленту» и «белую бронзу». Одновременно фильм был включен в число десяти лучших картин года. На следующий год успех повторился. Новый фильм Ураямы, «Испорченная девчонка», представленный японскими кинематографистами на III Московском кинофестивале в 1963 году, был награжден «Золотым призом». Так многообещающе для прогрессивного киноискусства страны началась кинобиография Ураямы. А потом случилось неожиданное. Ураяма замолчал. Целых шесть лет длилось это непостижимое молчание, пока в 1969 году на экраны не вышел третий по счету фильм режиссера, «Женщина, которую я бросил». И снова высокая оценка критики — второе место среди десяти лучших фильмов года. И вновь Ураяма исчез с кинематографического небосклона. Только в 1975—1977 годах, после шестилетнего перерыва, на экраны вышла дилогия «Врата молодости», а в 1979 году — мультипликационная картина «Таро, сын дракона», награжденный в том же году «Серебряным призом» детского конкурса XI Международного кинофестиваля в Москве.

Итак, за семнадцать лет работы в кинематографе режиссер Ураяма поставил всего четыре игровых и один мультипликационный фильм. Этот факт трудно объяснить, особенно принимая во внимание условия работы в японской кинематографии. Режиссеры возраста Ураямы,

связанные, как и он, контрактом с одной из крупных компаний, обязаны за год поставить не менее двух — трех полнометражных картин и, как правило, имеют в своем активе несколько десятков фильмов.

Столь необычная творческая судьба Ураямы — ее удачное начало и годы бездеятельности — вызывала множество толкований. Многие японские критики остановились на самом простом объяснении: Ураяма бездельник. Свою статью «Кириро Ураяма — его лень и его добродетель»¹ критик Масахиро Сайто начинал решительным заявлением: «Кириро Ураяма — лодырь». Правда, критик тут же задается вопросом, всегда ли лень является отрицательным качеством. Ведь если сравнить Ураяму с другими режиссерами — Кэндзиро Моринойгой, Ко Накахирой, Сэмбэй Иидой и другими, — энергично «выпекающими» на той же «Никкацу» «слащавые», по определению Сайто, ленты, то подобная лень может быть воспринята, скорее, как добродетель. Но и в статьях других критиков встречаются характеристики типа «известный копуша нашего кино», «лентяй» и т. п.

«Я хорошо знаю, что меня называют лентяем», — признавался сам Ураяма². Когда он рассказывает о себе и своих фильмах, он привычно приговаривает: «Что-то я тут разленился», или: «Я ленился, и работа не ладилась», или: «Мне было лень»...

Действительно ли можно объяснить его многолетнее простое ленью? Ведь речь идет о человеке, заявившем о себе как о талантливом мастере с особым творческим лицом, в фильмах которого с самого начала складывался свой мир. Скорее всего, это трагедия человека, нашедшего свою тему, выпадающую из поточного кинорепертуара, свой стиль — строгой и нелюбимой правды действительности — и не сумевшего себя реализовать в сложных условиях буржуазного кинопроизводства.

Ураяма заявил о себе как о продолжателе традиций «независимых» в ту пору, когда даже таким выдающимся режиссерам, как Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото, пришлось временно сложить оружие «независимого» кинопроизводства. Чего же тогда ждать от молодого человека, только что сделавшего первые шаги на избранном им поприще?

Правда, ему нельзя было отказать в определенной доле самоуверенности. В интервью, данном им после пер-

вого успеха, он отнюдь не походил на робкого новичка. Ураяма был явно доволен собой и своими фильмами. Во время беседы за «Круглым столом», которую вел известный французский критик Жорж Садуль, Ураяма уверенно сказал о своих первых работах: «Они мне нравятся обе»³. Он вообще с удовольствием говорит о себе, подробно и с видимым интересом возвращается в прошлое, пытаясь иногда в мелких событиях детства найти объяснение своему творчеству.

Родился он в 1930 году в префектуре Хёго. Отец работал на судовой верфи небольшого городка, с годами превратившегося в крупный промышленный центр. Детство мальчика было трудным. Он рано потерял родителей, воспитывала его мачеха. Школьные годы Ураямы совпали с войной, он был мобилизован на трудовой фронт.

«Я верил в победу Японии и собирался поступить на подготовительное отделение школы военно-морских сил», — признается Ураяма⁴. Он не пытается сейчас показать себя умнее и проницательнее, чем он был тогда. «В то время нельзя было не стать образцовым школьником воюющего государства, — говорит он, — и я был уверен, что стану солдатом. Почти все мои одноклассники, если они только не были физически слабыми, собирались стать солдатами и воевать»⁵.

Поражение Японии в войне стало для Ураямы переломным моментом жизни. Он говорил: «Для меня существенным является образ мышления, привитый мне с детства, и крах этой концепции после поражения»⁶.

Когда отец покончил с собой — Ураяма часто возвращается к этой трагедии и чувствам, связанным с ней, — семья впала в бедность и перебралась в город Нагоя. Здесь Ураяме удалось поступить в университет на отделение французской литературы филологического факультета. Годы учения были такими же, как у большинства его сверстников: всегда не хватало денег, постоянно надо было искать способа подработать. Не имея отчетливых планов, Ураяма остановил свой выбор на отделении французской литературы. Это было самое бесперспективное в то время отделение, и действительно, окончив его в 1954 году, молодой человек оказался не у дел.

Ураяма склонен объяснить свой приход в кинематограф шоком, пережитым им после военного разгрома Японии. «Это событие потрясло меня до глубины души.

Если бы не оно, я вряд ли стал бы режиссером. Я, скорее, предпочел бы стать учителем, потому что не чувствовал в себе творческого начала. Но поражение, расколовшее наше существование, изменило мое душевное состояние, и я захотел стать кинематографистом»⁷.

Но дело, видимо, не только в этом. В 50-е годы кинопромышленность Японии, как ненасытный Молох, была готова поглотить в своем чреве молодых людей, ищущих применения своей энергии и знаниям. В известной мере приход Ураямы в кино можно объяснить случайностью. Он был студентом IV курса, когда ему на глаза попалось объявление кинокомпании «Сётику» об очередном наборе ассистентов режиссеров. Ураяма решил испытать счастье. В тот же год конкурс на «Сётику» проходили и Нагиса Осима и Ёдзи Ямада. После подачи вступительного реферата Ураяма занял третье место, остальные экзамены сдал неплохо (в комиссии были такие ведущие режиссеры компании, как Нобору Накамура и Хидэо Ооба). Однако на работу его не взяли по состоянию здоровья: врач («врач-шарлатан», по убеждению Ураямы⁸) нашел у него туберкулез.

Ураяма отправился учительствовать в провинцию. Но летом 1954 года «Никкацу» объявила о наборе творческих работников. Ураяма решил снова попытать счастья и подал на конкурс. И на этот раз удача была готова отвернуться от него — представитель дирекции «Никкацу», присутствующий на экзамене, сказал: «Провалите его, он смахивает на коммуниста». В те годы это было во всех отношениях тяжелым обвинением. Коммунисты изгонялись из компаний «Большой пятерки» и раньше, но особенно активные гонения на «красных» начались после войны в Корее. Тем не менее Ураяма, чье сходство с коммунистом, по его собственным словам, объяснялось лишь его редкой худобой, был принят на «Никкацу»⁹.

Среди работавших здесь режиссеров важную роль в его судьбе сыграл Юдзо Кавасима, у которого главным ассистентом в ту пору работал Сохэй Имамура. Когда последний приступил к режиссуре, он пригласил к себе в ассистенты Ураяму. Целых восемь лет начинающий кинематографист проходил в ассистентах. С характерными для него юмористическими интонациями Ураяма рассказывал: «Восемь лет просидеть в ассистентах — это, собственно говоря, обычный срок. Я, пожалуй, так и расчи-

тывал — быть ассистентом лет восемь. Именно восемь. Я ведь понимал, что и таланта у меня нет и проницательности тоже»¹⁰.

Лишь после завершения работы над фильмом «Свиньи и броненосцы», когда Имамура ему сказал: «Хватит, пора понять самого себя!» — Ураяма задумался над своей первой картиной. Так началась его режиссерская судьба. Имамура его всячески поддерживал, помогал в работе над сценарием.

Уже в первом самостоятельно поставленном фильме Ураяма четко выразил свою общественную позицию, мировоззрение и личные пристрастия. Выбор литературной первоосновы фильма — повести Тиё Хаябуэ о судьбе девочки из рабочей семьи — говорил о многом. В период работы над сценарием Ураяма тщательно изучал жизнь и быт городка Кавагати, расположенного на северной окраине Токио, где издавна живут рабочие-литейщики.

Фильм «Город, где льют чугун» рассказывал о трудном детстве веселой, общительной и доброй девочки Дзюн, дочери потомственного металлурга. Ее отец Тацугоро потерял работу и с горя начал пить. Мать не знала, как уберечь мужа от пьянства, как прокормить четверых детей. Молодой рабочий Кацуми, который дружит с Дзюн, всячески пытается помочь ее отцу вновь найти какую-нибудь работу.

Финал фильма оптимистичен. Отец Дзюн получает работу и обещает бросить пить. Дзюн собирается начать работать и продолжать учиться. В последних кадрах маленькая Дзюн весело бежит вперед — навстречу своему будущему.

Фабула с ее откровенным «хэппи эндом» вроде бы и не выпадала из типичного для фирмы «Никкацу» стиля «молодежного фильма». Сколько уже было снято таких лент о школьниках, влюбляющихся в своих учителей (один из особенно популярных стереотипов тех лет), о молодежных ансамблях, которые благодаря счастливой случайности пробивались к вершинам шоу-бизнеса, о молодых людях, стоящих на перепутье. В них благополучный конец был обязательным, а герои из среды бедняков не такой уж редкостью.

Вдобавок главные роли в «Городе, где льют чугун» сыграли молодые актеры, часто выступавшие вместе и

успевшие завоевать широкое признание. Это были обязательный и улыбчивый Мицуо Хамада и Саюри Ёсинага, сделавшая головокружительную карьеру в кинематографе. За тот недолгий срок, что они вместе появлялись на экране, этот актерский тандем отработал уже определенный канон характеров и темы: Ёсинага играла жизнестойкую, трудолюбивую, добрую и обязательно целомудренную девушку, а Хамада — неунывающего, оптимистичного, энергичного и рыцарски влюбленного в нее молодого человека. Именно в этом привычном облике актеры предстали и в фильме-дебюте Ураямы.

И все же было в нем что-то, что выделяло его из общей массы. Во-первых, это была проблема дискриминации корейского меньшинства в послевоенной Японии. То, что молодой режиссер заговорил об этом в своем первом фильме, было своего рода вызовом. Ведь этот вопрос, по словам режиссера, «был под запретом в фильмах «Большой пятерки»¹¹. Как и многие кинематографисты «послевоенного поколения», Ураяма остро переживал несправедливость, которой подвергались корейцы в Японии. «Я с детства рос вместе с корейскими детьми, и они были мне по-настоящему дороги. Вспоминая собственное детство, я не мог не думать о корейцах», — свидетельствовал режиссер¹².

В фильме эта проблема поднята в побочной сюжетной линии, связанной с судьбой маленького Санкити, чей отец-кореец жаждет вернуться на родину, а мать-японка боится этого. Ураяма показывает в фильме, как легко подхватывают дети бациллу национализма. У Санкити безрадостное детство, в школе его дразнят. Мечтой маленького полукровки было участвовать в спектакле на школьном празднике. Но выкрики: «Корейская морковка» — и дружное улюлюканье зала вынуждают его бежать со сцены. Тем не менее и он и его сестричка воспринимают необходимость покинуть Японию как настоящее горе. Для Дзюн разлука с ними — первое жизненное испытание.

Художественные образы картины говорят сами за себя, но, сомневаясь, дойдет ли гуманистический посыл фильма до зрителей, Ураяма повторяет частую ошибку «независимой» режиссуры: превращает своих героев в рупоры авторских идей. Так, он заставляет Дзюн говорить: «Я не вижу разницы между японцами и корейца-

ми». Но направленность фильма ясна и без этой декларации.

Не только активная позиция авторов по отношению дискриминации корейцев выделяет работу Ураямы. Другой важный идейный мотив фильма — вера в силу и значение общности людей. В этом отношении «Город, где льют чугун» ярко выразил дух времени. Фильм родился на волне выступлений против «договора безопасности». Поэтому истины, подобные той, к которой пришла Дзюн: «Лучше сделать один шаг вперед вместе со всеми, чем одной пройти много шагов», звучат в фильме искренне. Выразителем идей рабочей солидарности является в фильме дружок Дзюн, молодой рабочий Кацуми. Под его влиянием отец Дзюн, первоначально отвергавший помощь профсоюза, пренебрежительно отзывавшийся о «красных», к финалу осознает необходимость совместных действий.

В картине правдиво воссоздана атмосфера жизни рабочего квартала: в этом, наряду с уроками «независимых», заметно и влияние итальянского неореализма, о приверженности к которому Ураяма заявлял неоднократно. Стилистика фильма скромна и сдержанна. Без всяких прикрас изображено нищее существование рабочего городка. Здесь даже сама природа убита близостью плавильных печей: небо серое, трава жухлая. Серо-черный колорит ленты соответствует трудному и однообразному существованию людей. Эпизоды, пронизанные тонким лирическим настроением, также не несут в себе радостного начала. Запоминается косой дождь, словно размывший контуры унылого поселка. Вдали по маленькому мостику через грязную речушку неверной походкой возвращается домой подвыпивший Тацугоро. И в другом месте: по отливающей тяжелым блеском водной глади на украденной лодке катаются прогулявшие школу мальчишки. Таких кадров в картине немного, но они придают ей поэтическую атмосферу.

Тем не менее фильм не был свободен и от штампов. В основном они связаны с присутствием в нем актерского дуэта Ёсинага — Хамада. Руководство студии настаивало именно на этих актерах, считая, что они гарантируют успех фильму еще ничем себя не проявившего режиссера. Но если Хамада органично вписался в ткань картины, то Ёсинага, несмотря на личное обаяние,

все же оказалась чужеродным элементом. Она напоминала девочку из благополучной семьи, случайно забредшую в этот неприглядный поселок.

«Город, где льют чугун», в котором так ощутимо дыхание времени, с годами не устарел. В ноябре 1975 года токийский кинотеатр «Маруноути» организовал фестиваль выдающихся фильмов японского послевоенного кино, показав наряду с киноклассикой («Расёмоном» Куросавы, «Поздней весной» Одзу, «Башней Красных лилий» Имаи, «Бирманской арфой» Итикавы и др.) и первую работу Ураямы. При подведении итогов фестиваля оказалось, что картину «Город, где льют чугун» посмотрело наибольшее после «Расёмона» число зрителей.

Удачей оказалась и следующая работа молодого режиссера, «Испорченная девчонка». Рассказ Кэй Мориямы «Сабуро и Вакаэ», на который обратил внимание Ураямы проницательный и чуткий продюсер Кано Оцука, не представлял собой особого интереса как произведение литературы, хотя в нем и привлекали внимание детали речи и быта. Важнее было, что судьба людей, в нем выведенных, соответствовала изменившемуся мироощущению режиссера. В рассказе нет идиллической веры в обязательную победу добра, нет и оптимистического финала. Рассказ завершается тревожной неопределенностью в судьбах героев. Но тем самым более резкое звучание приобретают поднятые в нем социальные и нравственные проблемы.

Центральный образ фильма — «испорченная девчонка» Вакаэ — является более пессимистичным, но и более достоверным вариантом судьбы маленькой Дзюн. Ее мать умерла, отец привел в дом другую женщину. Вакаэ прогуливает школу, потом бросает ее. Вульгарная, нахальная, она идет работать в бар, где на ее глазах проститутки завлекают клиентов. Перед ней один путь — на панель. Но состоялась счастливая встреча с Сабуро.

Ураяма решительно отверг кандидатуру Ёсинага на роль Вакаэ. Ему была нужна актриса, способная сыграть воспитанную улицей девочку, рано узнавшую изнанку жизни. Его выбор остановился на Масако Идзуми, талантливое исполнение которой отметило жюри III Московского кинофестиваля в 1963 году.

Если Вакаэ — более суровая интерпретация судьбы девушки из рабочей среды, то Сабуро — более реаль-

ное развитие образа Кацуми. Сабуро меньше декларирует, больше действует. Обнаружив Вакаэ в ее тайнике — в заброшенном на пустынном берегу моря амбаре, — он открывает ее для себя заново: за внешней грубостью и резкостью скрывается ранимое и тянущееся к добру существо. Дружба с Сабуро придает Вакаэ силы и желание стать лучше. Целомудренно чист эпизод, где после купания в море Сабуро читает Вакаэ свои стихи.

Режиссер не избегает обязательных для мелодрамы внезапных поворотов судьбы. Вакаэ попадает в дом тети, содержательницы дома свиданий. Однако зерна добра, посеянные Сабуро, дают всходы. Вакаэ убегает к нему, но в его доме по ее неосторожности занимается пожар. В результате, обвиненная в поджоге, героиня оказывается в исправительной колонии.

Здесь ритм фильма меняется: первоначально нервный и дробный, он замедляется по мере того, как повествование перерастает в подробную историю перевоспитания Вакаэ. В финале Вакаэ решает самостоятельно попытаться жить по-новому. Сабуро соглашается с ее доводами.

Несмотря на жесткий и суровый жизненный материал, фильм «Испорченная девчонка» сохраняет у зрителей веру в будущее. Последний кадр обнадеживает: вдаль убегает рельсы, унося Вакаэ навстречу новой судьбе.

«Испорченная девчонка» свидетельствует о возросшем мастерстве режиссера. Камера стала свободнее — внимательно вглядывается в лица людей, легко вырывается на просторы природы, не увязает в мелких деталях быта. В фильме много точных психологических зарисовок. Лиричны эпизоды на берегу моря, как бы символизирующие высвобождение героев из душного, подавляющего их мира социальной несправедливости. В монтаже чувствуется уверенность, сила. И хотя Ураяма по-прежнему придерживается мелких, дробных эпизодов, в этой мозаике все меньше второстепенного, случайного. Режиссерский взгляд потерял часть своего благодушия. Жизнь на экране более сурова и крута. Но Ураяма далек от смакования жестокости, натуралистических подробностей.

Он продолжает смотреть на жизнь добрыми глазами. Разочарования, пережитые режиссером, не способны поколебать его веру в добро. Оптимизм Ураямы ухо-

дит корнями в прошлое, в эпоху борьбы против «договора безопасности». Это время оставило глубокий след в мировоззрении режиссера. Не случайно в его последний фильм вмонтированы документальные съемки времен народных выступлений. Этот постоянный мотив сохраняется и в дальнейшем творчестве Ураямы.

«Своей работой я еще раз хотел подчеркнуть веру в человека, в то, что основная задача всякого честного художника — не уводить людей в область надуманных абстракций, а ставить и решать вопросы, подсказываемые жизнью», — говорил Ураяма¹³ корреспонденту газеты «Известия» перед своим приездом в СССР.

Трезвый взгляд на свое искусство, стремление к ясности выражения, к последовательности в изложении человеческих судеб типичны для режиссера. Первые работы Ураямы привлекали своей искренностью, честностью. С течением времени более зрелым и профессиональным становится его почерк, сильнее и увереннее звучит социальная критика действительности. Его фильмы отражают сдвиги, происходившие в общественном сознании японцев в 60-е годы. С какой чуткостью Ураяма улавливал связь между происходящими в мире событиями и становлением человеческих характеров, стало особенно ясно из фильма «Женщина, которую я бросил». Путь к осуществлению этой экранизации романа Сюсаку Эндо был долгим: шесть лет режиссер предлагал «Никкацу» разные варианты сценария, а руководство компании с таким же упорством их отвергало. Как видим, образовавшаяся пауза в творчестве Ураямы объясняется отнюдь не его пресловутой ленью.

Интересно проследить, насколько эмоционально-нравственный мир автора отражается в его картинах. Практически герои фильма «Женщина, которую я бросил» те же Дзюн и Ваказ, Кацуми и Сабуро. Они повзрослели, прошли через общественный подъем конца 50-х годов, испытали разочарование в японском «экономическом чуде» и теперь пытаются приспособиться к сегодняшнему дню своей страны. Оптимизм и вера в будущее уходят из творчества Ураямы, как ушли они из жизни героев его фильмов.

Роман Сюсаку Эндо переключался с давним замыслом режиссера поставить фильм о молодом человеке из деревни, бросающем свою юношескую любовь ради

карьеры в городе. В судьбе героев фильма отразилось конкретное социальное явление — бегство молодежи из села в крупные города. Цутому Ёсиока, герой фильма, — вариант прежних героев Ураямы — добрый и порядочный по природе, но, разочаровавшись в действительности, он становится приспособленцем и карьеристом.

Ураяма пытается понять внутреннюю логику поступков своего героя, подробно прослеживает путь его морального падения. Милый трудолюбивый студент превращается в ловкого пройдоху. Как он рассыпается в любезностях перед будущей тещей, с каким холодным равнодушием встречает приехавшую из деревни мать! При этом он не прост и не однозначен. Ёсиока прекрасно видит неприглядные стороны общества выскочек, скороспелых богачей, испытывает к нему явную неприязнь и тем не менее всеми силами пытается в него пробраться и в нем утвердиться.

Полной противоположностью ему является Мицу — брошенная им возлюбленная. Верность Мицу, ее постоянство в чувствах и поступках, сила ее жертвенности (она кончает с собой, чтобы не мешать любимому) — все это превращает ее в глазах запутавшегося в жизни героя в символ вечных ценностей — материнской любви, народа, родины.

Боясь упрощений, Ураяма пытается отойти от стандартного решения любовного треугольника. Богатая наследница, ставшая женой героя, отнюдь не бессердечная злая разлучница: она красива, добра, благородна. Она видит, как мечется муж, и мучительно переживает его ложь. Отчужденно и непримиримо встречает она его, когда он приходит домой после похорон Мицу.

По своим художественным достоинствам новая работа Ураямы оставляет далеко позади его первые фильмы. Удивительно, как долгие годы простоя не отразились на его профессионализме. Композиционно фильм представляет собой сложное переплетение прошлого и настоящего. В воспоминаниях героев возникает их печальный, заранее обреченный роман. Наивной прелестью веет от деревенского праздника, где веселились Мицу и Цутому и где они, может быть, только и были по-настоящему счастливы.

Как воспоминания в фильм включены и хроникальные кадры времен борьбы против «договора безопас-

ности». Они отвечают тоске героя (возможно, и автора!) о временах прекрасных иллюзий, о человеческой общности, о чистоте помыслов и поступков.

Глубине и тонкости психологических характеристик содействовало и превосходное актерское трио — Тюитиро Каварадзаки в роли Ёсноки, Тосиэ Кобаяси — Мицу и звезда японского кино конца 60-х — 70-х годов — Рурико Асаока.

«Женщина, которую я бросил» является свидетельством того, что режиссура Ураямы стала более зрелой. Однако японский кинобизнес не захотел вновь привлечь малоудобного для себя режиссера, настойчиво обнажавшего в своих фильмах социальные язвы. К тому же положение в самой «Никкацу» было трудным: компания оказалась на грани банкротства и, чтобы избежать краха, стала с 1971 года выпускать серийные «роман-порно» — «романтическую» порнографию. Ураяма покинул фирму и вновь надолго замолчал. Правда, как и многие его сверстники, он нашел работу на телевидении, где ему удалось поставить несколько лент. Наконец, после шестилетнего перерыва, уже на студии «Тохо», Ураяма поставил свой четвертый по счету фильм — дилогию «Врата молодости» по бестселлеру преуспевающего беллетриста Хироюки Ицуки. Литературный первоисточник, несмотря на свой полубульварный характер, затрагивал некоторые актуальные общественные проблемы и заключал в себе довольно обширный жизненный материал. Этим он привлек Ураяму.

Действие первой части дилогии начинается в каменноугольном бассейне острова Кюсю. Здесь в семье шахтера Дзюдзо Ибуки и его второй жены, Таё, протекает детство героя фильма Синскэ Ибуки. Ураяма подробнейшим образом изображает жизнь шахтерской семьи, детство Синскэ и годы его возмужания. Бытовых деталей и подробностей жизни столько, что возникает впечатление, что режиссер не хочет ничего упустить из обширного материала романа. Первая часть дилогии завершается тем, что юноша покидает родные места и отправляется в Токио поступать в университет.

Литературная основа дала режиссеру возможность отразить все те же постоянно его волнующие проблемы — силу и действенность товарищества, результативность совместных выступлений народа, судьбу корейского мень-

шинства. Сочная жизненность многих деталей свидетельствует о том, что литературный материал заключал в себе много личного, автобиографического для Ураямы. Здесь и мотив добрых отношений с мачехой, постоянная нужда и безденежье семьи Синскэ, и главное — безудержное стремление к знаниям, в университет.

Однако, строя свое повествование на точных бытовых деталях, Ураяма упустил главное — он не сумел передать на экране атмосферу 20-х годов. Привычно включая в ткань фильма хроникальные кадры того времени, Ураяма на этот раз не добился нужного результата, не смог наглядно и ощутимо передать эпоху, насыщенную тревожными предчувствиями экономической депрессии и зарождающегося милитаризма. И, одновременно, личные судьбы героев фильма не вписывались в исторический фон.

На роль Таё, мачехи Синскэ, Ураяма вновь пригласил Саюри Ёсинага. Прошло тринадцать лет после их совместной работы, но Ёсинага мало изменилась. Вновь произошло то же, что и раньше, — актриса, создав по-своему трогательный образ доброй и стойкой женщины, не слилась органично с жизнью нищего шахтерского поселка. Опытный и талантливый актер Тацуя Накадай в роли отца Синскэ тоже скорее позирует, чем вживается в судьбу своего персонажа. И Ёсинага и Накадай скорее обозначают определенный социальный тип, чем одухотворяют его дыханием личности. Значительно больше удалась образы Синскэ и его возлюбленной Ориэ. Молодой дебютант Кэн Танака достоверен в облике Синскэ. Особую правдивость и обаяние вдохнула в образ своей героини молодая актриса Синобу Отакэ. Все связанные с нею эпизоды обретают ту степень правды, которая характерна для лучших фильмов режиссера.

Вторая часть дилогии посвящена трудным и голодным университетским годам Синскэ, протекающим уже в послевоенном Токио. Однако и здесь правдивая атмосфера картины нередко отступает перед привычными и отработанными в кино сюжетными ходами. Все эпизоды, связанные с романом Синскэ и богатой наследницы Кэйко, банальны, они напоминают глянцевые страницы буржуазных иллюстрированных журналов, рассказывающих бедным истории из недоступного для них «увлекательно» мира богачей.

Режиссер позаботился о том, чтобы затронуть в фильме те проблемы, что волновали молодежную аудиторию. Здесь и студент, друг Синскэ, работающий чистильщиком сапог, а в свободное время увлеченно изучающий систему Станиславского; здесь проститутка, в комнате которой на книжной полке стоят рядом серьезные экономические и политические исследования. Из окон кафе, где за столиком происходит драматическое объяснение между Синскэ и Ориэ, видна улица, река демонстрантов, несущих плакаты за мир, против атомной бомбы. Этот зрительный ряд, наполненный подобными вспышками примет времени, не творит атмосферы эпохи, а служит лишь фоном, на котором разворачивается мелодраматическая история любви студента и «интеллектуальной» проститутки, любящей слушать Моцарта и Бетховена. В минуту отчаяния влюбленные пытаются совершить совместное самоубийство, но, к счастью, их спасают, и в финале возникает нота надежды на лучшее будущее для героев картины. Так, в фильме Ураямы создается видимость актуальности, видимость правды жизни. Несмотря на отдельные удачные эпизоды этой большой по объему картины, ее в целом отличает беллетристическая легковесность в исследовании серьезных проблем времени, к которым всегда стремился режиссер Ураяма.

Кириро Ураяма не сумел сохранить в неприкосновенности свой честный и строгий взгляд на жизнь. От щемяще личных, исповеднических мотивов, выражающих мысли поколения, он пришел к облегченному изображению действительности. К этому его толкала и вся коммерческая система японской кинематографии 70-х годов, задыхавшейся в тисках финансового и идейного кризиса. Тем не менее полнометражный мультипликационный фильм «Таро, сын дракона», поставленный в небольшой независимой компании, свидетельствует о том, что режиссер не желал капитулировать перед коммерческим кино. Маленький Таро, пройдя через цепь сложных испытаний, приходит к необходимости нравственного подвига во имя людей.

¹ Сайто Масахиро. Ураяма Кириро-но тайда то битоку (Лень и добродетель Кириро Ураямы). — В кн.: Сэкай-но эйга

сакка (Мастера мирового кино). Вып. 8. Токио, 1971, с. 184.

² Ураяма Кириро. Дзидэн то дзисаку-о катару (О себе и своих

фильмах).— В кн.: Сэкай-но эй-га сакка (Мастера мирового кино). Вып. 8. Токио, 1971, с. 210.

³ *Sadoul G. Autour d'une indépendance. Conversations avec quatre jeunes cineastes japonaise.*— «Cahiers du cinéma», 1965, N 166/167, mai—juin, p. 36.

⁴ *Ураяма Кириро.* Дзидэн то дзисаку-о катару, с. 196.

⁵ Там же, с. 194.

⁶ Там же, с. 198.

⁷ *Sadoul G. Autour d'une indépendance*, p. 40.

⁸ *Ураяма Кириро.* Дзидэн то дзисаку-о катару, с. 204.

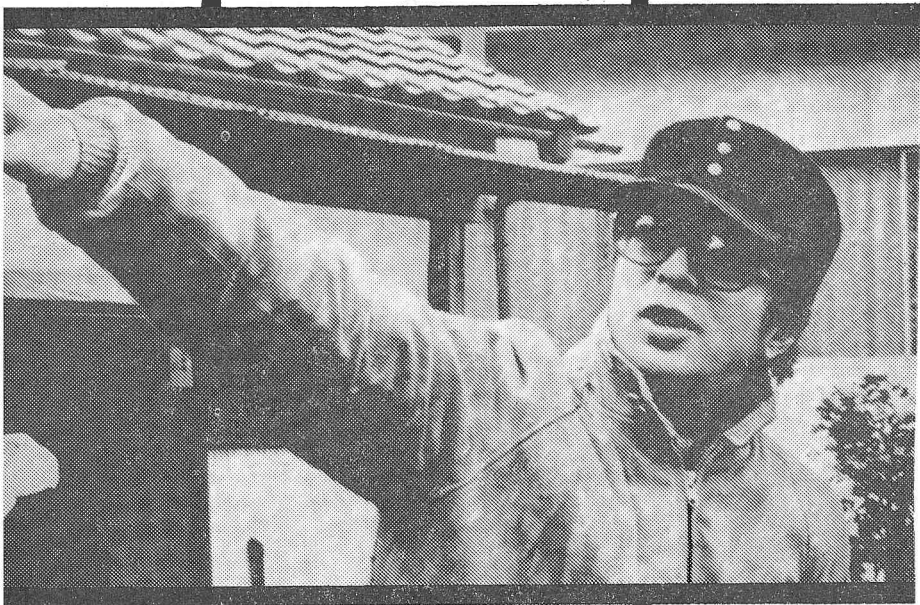
⁹ Там же, с. 206.

¹⁰ Там же, с. 210.

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 211.

¹³ *Чехонин Б. Кириро Ураяма едет в Москву.*— «Известия», 1963, № 118, 19 мая.



ГЛАВА 10 И СНОВА «НЕЗАВИСИМЫЕ»

До сих пор речь шла о режиссерах, восставших против коммерциализма японского кинопроизводства, пытавшихся в трудной борьбе отстаивать свою творческую независимость и демократические идеалы. Кризисная ситуация в японском кинематографе 70-х годов принудила многих из них обратиться в поисках работы на телевидение. Токихиса Морикава проделал обратный путь: режиссер телевидения, он пришел в кинематограф, чтобы реализовать свою тему, свой жизненный материал. Он сумел поставить для большого экрана всего несколько картин. Но, несмотря на небогатый кинематографический опыт и на скудные экономические возможности, сумел сделать немало. Обратившись к показу жизни рабочей молодежи, он не довольствовался утвердившимся в кино беллетристическим подходом к этой важной теме, а попытался глубоко исследовать ее актуальные аспекты. В конце 60-х годов он был одним из немногих, кто явился непосредственным участником возрождения заглохшего было «независимого» кинопроизводства.

Токихиса Морикава родился в 1929 году в Токио в семье мелкого торговца. Война помешала ему окончить школу — он был мобилизован и отправлен на военный завод, где провел целых четыре года. Только после окончания войны Морикава смог получить среднее образование. В 1948 году интерес к литературе привел его на отделение англо-американской литературы университета «Рикё». В студенческие годы он увлекся сценическим искусством, участвовал в спектаклях одного из небольших театриков, расположенных в районе увеселений Токио — Синдзюку. Университетский курс он «проскочил» быстро — вместо положенных четырех лет он проучился немногим более двух — сказался послевоенный развал всей системы образования. Уже в декабре 1950 года молодой Морикава вышел из университета с филологическим дипломом, не очень обширными знаниями и полным отсутствием планов на будущее.

К этому времени у Морикавы стал складываться интерес к киноискусству. Шумели первые фильмы Сацуо Ямамото, Тадаси Имаи, Акиры Куросавы. Увидев тогда же на экране картины Роберто Росселини и Витторио де Сика, Морикава навсегда стал приверженцем итальянского неореализма, чье влияние ощущается во всех фильмах японского режиссера.

В течение двух лет после окончания университета Токихиса Морикава перебивался случайными заработками. Только в 1952 году ему удалось получить должность ассистента режиссера в частной радиовещательной компании «Ниппон хосо», где ему и предстояло проработать в течение семи последующих лет. Когда же в 1959 году две компании по радиовещанию, «Ниппон хосо» и «Бунка хосо», объединились и основали телевизионную коммерческую компанию «Фудзи тэрэби», Морикава автоматически перевелся туда на должность ассистента режиссера. В том же году он получил право на самостоятельную режиссерскую работу.

Работа на «Фудзи тэрэби» шла в напряженном ритме, и Морикава поставил там в общей сложности более двадцати телефильмов и телеспектаклей, среди которых были и многосерийные. То был добротный курс практической режиссуры. Для кинобиографии Морикавы большое значение имело то, что именно на «Фудзи тэрэби» он встретился с известным киносценаристом Хисаси Яmanoути. В содружестве с ним Морикава поставил несколько телефильмов и все свои работы для большого экрана. Практически эта совместная работа сформировала его как режиссера.

Хисаси Яmanoути (род. в 1925 г.) немного старше Морикавы. После окончания в 1948 году французского отделения Института иностранных языков он поступил на работу в сценарный отдел «Сётику». Для этого сценариста непреложным законом творчества является социальная и политическая актуальность фильма. Человек бескомпромиссной требовательности к себе, он поднимает в своих сочинениях самые острые и актуальные проблемы современного мира и решает их с позиций левого радикализма.

В 1963 году Яmanoути предложил фирме «Фудзи тэрэби» сценарий, где поднималась проблема безработицы, вызванной оснащением промышленности новой техникой. Социальная проблематика переплеталась с историей любви двух молодых людей, родители которых оказались безработными. Постановка фильма была поручена Морикаве. Эта картина, получившая название «Лето», ознаменовала первый успех режиссера. На Фестивале искусств 1963 года она получила поощрительную премию по разделу телевизионных фильмов. (Вторично ту же

премию Морикава получит в 1971 году за документальный фильм «Мать и земной шар», снятый им в Освенциме.)

Следующей работой, созданной в содружестве с Яманаути, был фильм «Мутное течение» (1964). И снова успех: премия Ассоциации журналистов кино и телевидения.

В 1966 году Морикава поставил по сценарию Яманаути многосерийный телеспектакль «Молодые люди». Это история семьи Сато с ее радостями, заботами и печалью. Фамилия Сато встречается в Японии так же часто, как у нас Иванов или Петров. Это обстоятельство говорит о намерении авторов провести своего рода социологическое исследование «среднестатистической социальной группы». У каждого члена семьи Сато свои проблемы.

Старшее поколение пережило трагедию Хиросимы. Память об ужасе атомной бомбардировки и страх перед будущим преследуют и родителей и детей, ведь они опасаются генетических последствий радиоактивного облучения. Но молодым все-таки надо жить и выбирать жизненные пути. Как это сделать? Где найти деньги на образование? Как, какими средствами завоевывать социальную позицию молодому человеку из неимущих классов? Как повлияет выбор политической ориентации на его место в жизни? Эти и многие другие проблемы поднимаются в фильме Морикавы — Яманаути. Авторы волнуют и процесс ухода молодежи из деревни в большие города, и они пытаются вскрыть социальные причины этого явления. С социальными проблемами связаны и проблемы нравственные: представители молодого поколения уже не хотят, как это было принято в старину, жениться по выбору старших, а сами выбирают себе спутника жизни.

Телеспектакль «Молодые люди» был рассчитан на двадцать шесть одночасовых передач. Его премьера состоялась в сентябре 1966 года. Но первые же части телеспектакля показали, что Яманаути и Морикава поднимают в своей работе откровенно и нелицеприятно наиболее трудноразрешимые и конфликтные вопросы, связанные с жизнью японского рабочего класса, его молодого поколения. Это испугало руководителей телевизионной компании, которые решили свернуть демонстрацию передачи как якобы слишком мрачную и неинтересную для зрителей. Но точка зрения широкой телеаудитории оказалась

иной. За короткий срок в адрес студии пришло около семидесяти тысяч писем зрителей с выражением восторга по поводу нового телеспектакля и с просьбой продолжить рассказ о судьбе молодых героев. В результате руководство студии не только не прекратило передачу телеспектакля, но решило выпустить в эфир тридцать девять серий вместо первоначально намеченных двадцати шести.

По новому плану творческая группа «Молодых людей» (в этой передаче участвовали в основном актеры театра «Хайюдза») каждые два дня должна была давать в эфир одночасовую передачу. Такие темпы работы не редкость для телевидения Японии, но в данном случае театральные актеры, занятые по вечерам в спектаклях собственного театра, почувствовали, что такая нагрузка им не по силам. Однако, сроднившись с своими персонажами, они не хотели бросить начатое. Убедившись, что условия работы на телестудии не дают возможности полноценно реализовать художественный замысел, участники съемочной группы решили создать на основе телеспектакля самостоятельный художественный фильм. Молодые энтузиасты были готовы снимать фильм на деньги, собранные по подписке, отказавшись от причитающейся им оплаты. Но средств на постановку было явно недостаточно, а крупные кинофирмы не желали участвовать в убыточном, с их точки зрения, предприятии. В конце концов выручил своих актеров театр «Хайюдза»: постановку финансировали киноотдел театра и маленькая независимая компания «Синсэй эйга». И в 1967 году фильм был поставлен.

«Молодые люди» — это рассказ о жизни четырех братьев и сестры. После смерти родителей старший брат, Таро, работающий на строительстве, решает их заменить. Это типичный представитель «рабочей аристократии», являвшейся питательной средой для мелкобуржуазного конформизма. Второй брат, Дзиро, — водитель грузовика. Он не очень-то углубляется в размышления над жизнью, но считает необходимым участвовать в рабочем движении. Третий, Сабуро, — студент, с ним, с его карьерой связаны мечты о лучшем будущем для всей семьи. Перед Сабуро стоит дилемма: всеми помыслами он с теми, кто участвует в политической борьбе против продления «договора безопасности», однако он понимает, что активное участие в студенческом движении может привести к его исклю-

чению из университета. А это страшный удар для его братьев и сестры, бьющихся за то, чтобы дать ему высшее образование. И, наконец, младший из братьев, Суэкити, собирается после окончания школы тоже поступать в университет.

Сложно складывается жизнь семьи Сато. Таро добрый, но ограниченный, не всегда умеет находить общий язык с братьями и сестрой Ориэ. Девушка не выдерживает деспотизма брата, покидает родной дом и поступает работать на завод. С ее уходом в доме все идет кувырком. Суэкити проваливается на вступительных экзаменах в университет, Ориэ вынуждена вернуться в семью.

За обыденными событиями повседневной жизни в фильме возникала широкая социальная панорама. Каждая из судеб, любой из характеров типичны для японского общества конца 60-х годов. Морикава, опираясь на будничные события семьи Сато, стремился показать те сдвиги в сфере народного самосознания, которые произошли за последние годы, исследовать уровень социального мышления, свойственного различным прослойкам трудового люда.

По своей форме «Молодые люди» был типичным *сёмингэки*, то есть картиной, бытописующей жизнь простых людей. Этот жанр имел в японском кино свою богатую традицию. Но осваивать традиционную эстетическую программу таких выдающихся режиссеров, работающих в этом жанре, как Одзу, Госё, Морикава не желал. В этом сказалась нигилистическая концепция поколения, к которому он относился. «Одзу большой мастер, он представитель поколения, преданного красоте... Я полон уважения к этому режиссеру. И все же между нами существует разрыв, через который я не могу перешагнуть, потому что, слишком подчиняясь законам красоты, Одзу забывал ставить вопросы ребром», — считает Яmanoути. Этому взгляду на творчество Одзу следовал и режиссер. Идя вслед за телеспектаклем, Морикава почти не воспользовался возможностями, предоставляемыми кинематографом. Действие фильма, за исключением нескольких выходов героев в большой мир, ограничено жилищем семьи Сато.

Следуя эстетической концепции неореализма, Морикава внимательно фиксировал подробности повседневного существования людей. Для него было важным, что-

бы черно-белое изображение отражало бы привычный мир так, как он воспринимается людьми, в нем живущими. Как художник, он и не пытался преобразить его, пропустив через собственное видение. Он копировал действительность и избегал всего, что могло быть воспринято как ее художественное истолкование. И для оператора Ёсио Миядзимы камера не стала средством образной трансформации и осмысления реальности.

И все же при всей прямолинейности драматургии и пассивности режиссуры в фильме имеются и определенные достоинства, связанные прежде всего с редкой для буржуазного кино острой постановкой социальных проблем. К сожалению, слишком прямолинейная манера подачи обедняла замысел фильма.

Его путь к зрителю был длинным и сложным. Стоимость постановки была сравнительно невысокой — всего восемнадцать миллионов иен. Однако крупные прокатчики, державшие в своих руках всю сеть коммерческих кинотеатров, предлагали за фильм не больше тринадцати миллионов. Они объясняли это тем, что неразумно платить большую сумму за фильм, где не снялась ни одна звезда, содержание которого представляет собой поток обыденных и не очень радостных событий. Переговоры длились десять месяцев без видимого успеха. Тогда было принято решение, взятое из опыта движения «независимых» 50-х годов: обратиться непосредственно к зрителям, минуя сеть коммерческого проката. Была организована комиссия, вступившая в контакт с Лигой демократической молодежи Японии (Минсэй), с отдельными студенческими группами. Эти организации предоставили принадлежащие им клубные площадки для демонстрации фильма.

Впервые «Молодые люди» был показан в портовом городе Нагоя. Желающих посмотреть картину было во много раз больше, чем позволяло помещение. При неизменном аншлаге фильм демонстрировался там два месяца. Затем картину показали в Токио, Йокогама и Осака.

Разными причинами можно объяснить этот неожиданный для всех успех скромного, не лишенного недостатков фильма.

«Молодые люди» вышли на экраны в конце 60-х годов. Япония к этому времени вырвалась в число могущественных индустриальных держав капиталистического

мира. Однако экономический бум не ослабил, а, напротив, усилил накал классовой борьбы. Это было время острейших социальных и политических конфликтов. Снова, как и в конце 50-х годов, встала проблема продления «договора безопасности». С особым размахом проходили традиционные весенние и осенние выступления трудящихся. Усилилось брожение среди студенчества. По стране прокатилась волна студенческих беспорядков. Одновременно активизировались и силы реакции, ширился процесс разжигания националистических настроений.

Коммерческий кинематограф почти не затрагивал эти бурные события. А те режиссеры, которые отражали в своих фильмах социальные и политические конфликты эпохи, делали это в усложненной, зашифрованной форме и в тонах подавлявшего зрителей пессимизма. Поэтому простота, жизненная достоверность, отсутствие формальных ухищрений, а также элементов жестокости и секса — все это обеспечило фильму Морикавы успех у широкого демократического зрителя.

Интерес, вызванный его первым детищем, ободрил Морикаву, и спустя два года, в 1969-м, на экраны вышел следующий его фильм о жизни тех же героев, «Вперед, молодые люди!». Теперь трудностей с прокатом не предвиделось: убедившись в коммерческом успехе предыдущей картины, компания «Сётику» согласилась взять прокат будущего фильма на себя.

Новая работа Морикавы рассказывала о жизни повзрослевших братьев и сестры. Таро стал бригадиром. Он откладывает каждую иену для осуществления своей мечты — постройки собственного дома с каменными воротами. В финале выясняется, что деньги, скопленные с таким трудом, Таро доверил проходимцу, обокравшему его. Так Таро пришлось расстаться со своей мечтой. Дзиро продолжает работать в конторе перевозок, он мечтает жениться. Сабуро стоит перед проблемой нравственного характера: чтобы получить хорошую должность, он должен ответить на вопросы вступительного теста не так, как ему подсказывает совесть. На экзамене Сабуро не скрывает своих взглядов на жизнь и лишается обещанной должности. Ориэ и Суэкичи считают, что он поступил неправильно, предал старших братьев. Но тревоги в семье Сато не ограничиваются этими событиями. Ориэ сватали за симпатичного, хорошо устроенного молодого человека,

но она внезапно объявила о своем решении выйти замуж за Тодзаку, страдающего лучевой болезнью. Мирный дом Сато разваливается...

В новом фильме Морикавы усилилась художественная зоркость режиссера, его наблюдения захватывают более широкие жизненные пласты. Интереснее и глубже становится психологическая характеристика персонажей. Их жизненные позиции выявляются через более сложные и конфликтные ситуации. Кроме того, Морикава преодолел инерцию телевидения и сделал более разнообразным арсенал своих выразительных средств. Таким образом, во всех отношениях фильм «Вперед, молодые люди!» стал для режиссера значительным шагом вперед.

Завершила цикл картина «Знамя молодых» (1970). В ней речь о младшем брате, Суэкити. Он хорошо усвоил уроки, которые жизнь преподала его старшим братьям. Поэтому он и не думает учиться, а стремится к одному лишь материальному благополучию. Чтобы сделать карьеру, он безжалостно расталкивает локтями своих сослуживцев. Для него высокие идеалы профсоюзных активистов Дзиро и Сабуро — пример старомодного мышления, наивного поведения. Образ Суэкити отражает честность режиссера, он не пытается идеализировать рабочую среду и трезво анализирует человеческий характер, порожденный обстановкой «общества благоденствия».

От фильма к фильму почерк режиссера становился изощреннее и богаче. Одновременно расширялся его идейный кругозор. Начав свой цикл как скромное социологическое исследование жизни одной рабочей семьи, Морикава пришел к сложным проблемам нравственности, духовного бытия. Морикава непоколебимо убежден, что осуществление подлинных интересов его героев невозможно без преобразования японского общества на началах правды и справедливости.

Цикл фильмов о «молодых людях» оказался важным звеном в ряду произведений киноискусства, возродивших в конце 60-х годов движение «независимых». Почти одновременно с фильмами Морикавы появилось еще несколько картин, пронизанных пафосом борьбы трудового народа. Это «Завод рабов» (1968) бывшего ассистента Сацуо Ямамото Ацуси Такэды, который он ставил под наблюдением и с помощью этого ветерана «независимых». Фильм посвящен подвигу рабочих небольшого пред-

приятия по обработке металлоизделий, бастующих в течение десяти лет. Лучшие традиции «независимых» отразились в фильме «Единственный сын» (1969) — работе другого ветерана движения, Миёдзи Иэки. Фильмы Морикавы и Такэды были вкладом молодого поколения в возрождаемое движение.

Морикава заявил о себе как о человеке бескомпромиссном, уверенно выбравшем в искусстве трудный и тернистый путь. Поэтому новой постановки ему пришлось ждать несколько лет. Только в 1975 году счастье вновь ему улыбнулось: он поставил фильм «Когда мы были молоды».

Созданию этого фильма предшествовала полная драматизма трехлетняя борьба рабочих и служащих крупной компании «Дайэй» за право работать и ставить фильмы. В конце 1971 года «Дайэй» объявила о банкротстве, продаже оборудования и увольнении служащих. Это был очередной печальный эпизод кризисного десятилетия японского кино. При этом речь шла о студии, в стенах которой были поставлены такие шедевры, как «Расёмон» Акиры Куросавы, «Врата ада» Тэйноскэ Кинугасы, «Луна в тумане» Кэндзи Мидзогути. Служащие «Дайэй» решили не сдаваться. Они организовали комитет борьбы, захватили помещение студии и на свой страх и риск начали по всей стране прокатывать старые, прославленные картины компании. Борьба сотрудников «Дайэй» за сохранение студии была сочувственно встречена всеми, кому дорога судьба отечественного кино. Всеобщая поддержка, широкая гласность помогли разрешить конфликт. В сентябре 1974 года было образовано новое акционерное общество «Дайэй», долги студии выплачены. Первым фильмом возрожденной студии должна была стать экранизация произведения современного прозаика Масару Кобаяси «Честь меткого стрелка». Постановка была поручена Морикаве.

В центре произведения Кобаяси — семейная драма крупного издателя: его юная и всегда покорная жена, полюбив молодого врача, уходит от мужа. Место действия — Корея. Время — зима 1944/45 года. По внешним жанровым признакам «Честь меткого стрелка» — типичная мелодрама. Однако авторы фильма постарались наполнить свое произведение реальным социальным и историческим содержанием. Они далеко ушли от литературного первоисточника. В фильме на первый план выступила эпоха, воз-

ника жизнь оккупированной японцами Кореи, страдания коренного населения. Показаны будни антияпонского подполья, в котором активно участвует молодой врач Эбара. Этот мотив полностью отсутствовал у Кобаяси. Морикава назвал свой фильм «Когда мы были молоды», что придало ему личную и несколько элегическую окраску. Оператор Киёми Курода (постоянный соавтор фильмов Канэто Синдо) придал картине поэтичность, оттенок легкой грусти, нашедшей отражение в ее названии. Словно в голубой дымке возникает мирный снежный край, в котором как страшное напоминание о суровой военной действительности валяется вдоль дорог разбитая военная техника. По дорогам мчатся грузовики с карателями, в небо взлетают листовки, разбрасываемые подпольщиками. И в этой напряженной атмосфере разворачиваются темпераментно поставленные, достоверные и убедительные эпизоды антияпонского сопротивления. Именно оно оказалось в центре киноповествования: допрос молодого врача Эбары, подозреваемого в помощи корейским партизанам; страшные кадры прибытия карателей в бедные кварталы города; трагические сцены суда и казни корейского юноши-патриота.

Иначе прозвучала та линия фильма, которая связана с судьбой красавицы Кэйко, жены издателя. Морикава собирался показать ростки нового в покорной и забитой японской женщине, ее путь осознания себя личностью. Но для этого надо было прорваться сквозь привычные клише и шаблонные решения, которыми обросли образы женщин на японском экране. Сделать это режиссер не сумел. К тому же он неудачно подобрал исполнителей на главные роли: сами по себе превосходные актеры, они никак не гармонируют друг с другом. И потому свидания влюбленных на фоне поэтичных ландшафтов однообразны, в них нет динамики и драматизма. Даже великолепное мастерство оператора было не в состоянии одухотворить этот слащавый любовный романс. Только в заключительных эпизодах, где рассказывалось о том, как Эбара прямо из тюрьмы отправляется на фронт, а Кэйко решается уйти от мужа и ехать в Японию, где должен родиться ребенок от любимого, зазвучала подлинная правда чувств.

Гражданская тема в фильме оказалась сильнее поэзии чувств. Фильм говорит нет — войне, нет — порабощению женщины, нет — национальной розни. И в этом сказана твердая художественная позиция Морикавы. В своих

фильмах он пытается выявить ту сильную и гармоничную, личность, которая смогла бы в будущем воспротивиться возникновению новой войны.

В немногочисленных лентах Токихисы Морикавы с достаточной полнотой проявилась творческая индивидуальность этого интересного представителя «послевоенного поколения». Его социально активное искусство в равной мере отталкивалось и от законов буржуазного коммерческого кино и от усложненной эстетики киноавангарда. И хотя Морикава не всегда умел найти для своих идей полноценное художественное воплощение, режиссер пытался найти свой стиль, который был в определенной степени сродни эстетике телевизионного фильма. Морикава стремился к тому, чтобы его фильмы укрепляли в зрителях решимость бороться за свободу и достоинство, за равные возможности человека наперекор жестким законам капиталистического мира.



ГЛАВА 11 НА КРУГИ СВОЯ

Режиссер Ёдзи Ямада тоже относился к «послевоенному поколению». Однако в противоположность своим сверстникам он не пытался ни противопоставлять новое старому, ни отвергать существующие традиции. Напротив, Ямада своей глубокой заинтересованностью в дальнейшем развитии национальной художественной традиции бросил своеобразный вызов своему поколению. Ему вообще чужда конфликтность в постановке того или иного вопроса. Свое кредо он сформулировал так: «Я хочу, чтобы искусство отражало в человеке одно лишь хорошее».

Может показаться, что Ямада живет в мире придуманном, нереальном, настолько разителен контраст между тем, что он хотел бы видеть, и тем, что его в действительности окружает. Ямада понимает, как скверно устроен мир сегодня, видит, как в самом человеке сложнейшим образом переплетается хорошее и плохое. Он прекрасно усвоил и то, что одной из задач киноискусства является раскрытие сложного, противоречивого внутреннего мира человека. Но все это режиссер предоставляет осуществлять другим.

Его главная тема — человеческая доброта и солидарность людей. «Лучше игнорировать плохое и воспевать хорошее. Может быть, люди станут лучше», — сказал он в одном из интервью. Эти слова вполне могли бы навести на мысль о наивности режиссера, о его социальной глухоте. Однако содержание фильмов Ямады намного шире сформулированных им задач. Причиной тому — неизменный реализм изображаемых характеров и их окружения, чуткость к происходящим в стране социальным процессам, сочувствие простому трудовому люду.

Из его среды вышел и сам режиссер. Его детство было трудным и голодным. Ёдзи Ямада (его настоящее имя Хироцугу Ямада) родился в 1931 году в Осака в семье железнодорожника. Отец работал на Южно-Маньчжурской железной дороге, и там, в Маньчжурии, втянутой в агрессивные планы милитаристской Японии и ставшей плацдармом военных действий, прошло его детство. Конец скитаниям положила капитуляция Японии. Семья Ямады репатрировалась и поселилась в префектуре Ямагути, где мальчик окончил школу. Жизнь и здесь была трудной. Послевоенная разруха, неустроенность, продовольственные трудности, безработица — все это совпало с юностью Ямады.

Чтобы кончить школу и получить высшее образование, юноше пришлось трудиться не покладая рук. В 1954

году, завершив юридический факультет Токийского университета, он пополнил армию «белых воротничков» — так в Японии называют служащих. Интерес к кино у него в ту пору был чисто обывательским.

В том же году кинокомпания «Сётику» объявила конкурс для желающих попасть в штатные сотрудники студии. Заявления для участия в конкурсе подало около двух тысяч молодых людей, в их числе и Ямада. Жилось ему в ту пору особенно тяжело: была семья, которую надо было прокормить, зарабатывать он мало, денег постоянно не хватало. А кинематографисты тогда, в период бурного процветания японской кинопромышленности, жили сравнительно хорошо. Однако по конкурсу он не прошел — скромный и застенчивый, еще весьма неопределенно понимающий, как реализовать себя в кинематографе, он оказался незамеченным. И все же удача ему улыбнулась. Из «Сётику» в это время ушло несколько молодых режиссеров, вчерашних ассистентов. Студия объявила дополнительный прием, и Ямада, наконец, получил желанную работу.

«Когда я впервые попал в столовую кинокомпаний и мне подали полную чашку белого риса, я невольно подумал: «Ну, кажется, наконец-то с голодом покончено...» — так описывает свои чувства сам Ямада¹.

Поступление на «Сётику» оказалось для Ямады удачей во всех отношениях. И не только в материальном, но и главным образом в творческом. Если многие молодые люди, получив первые навыки профессии на «Сётику», начинали восставать против художественных принципов студии и стали покидать ее стены, то в случае с Ямадой духовный климат компании, творческое кредо ее руководителя Сиро Кидо совпали с настроениями и мироощущением начинающего кинематографиста.

«...Он мыслит и чувствует так же, как большинство самых обыкновенных людей», — писал о нем Ивасаки². Создавать же фильмы для «самых обыкновенных людей» и было первым условием работы на студии. Ямада чутко уловил потребность своих соотечественников в почти исчезнувшем с экрана герое — простом человеке, не потерявшем себя под бременем индустриального бума и всеохватывающего прагматизма. Но прежде чем делать фильм о таком герое, нужно было приобрести профессиональный опыт, убедиться в правильности выбора пути.



«Город, где льют чугун».
Реж. Кириро Ураяма



«Испорченная девчонка».
Реж. Кириро Ураяма



«Женщина, которую я бросил».
Реж. Кириро Ураяма



«Врата молодости».
Реж. Кириро Ураяма



«Таро, сын дракона».
Реж. Кириро Ураяма



«Молодые люди».
Реж. Токихиса Морикава



«Вперед, молодые люди».
Реж. Токихиса Морикава



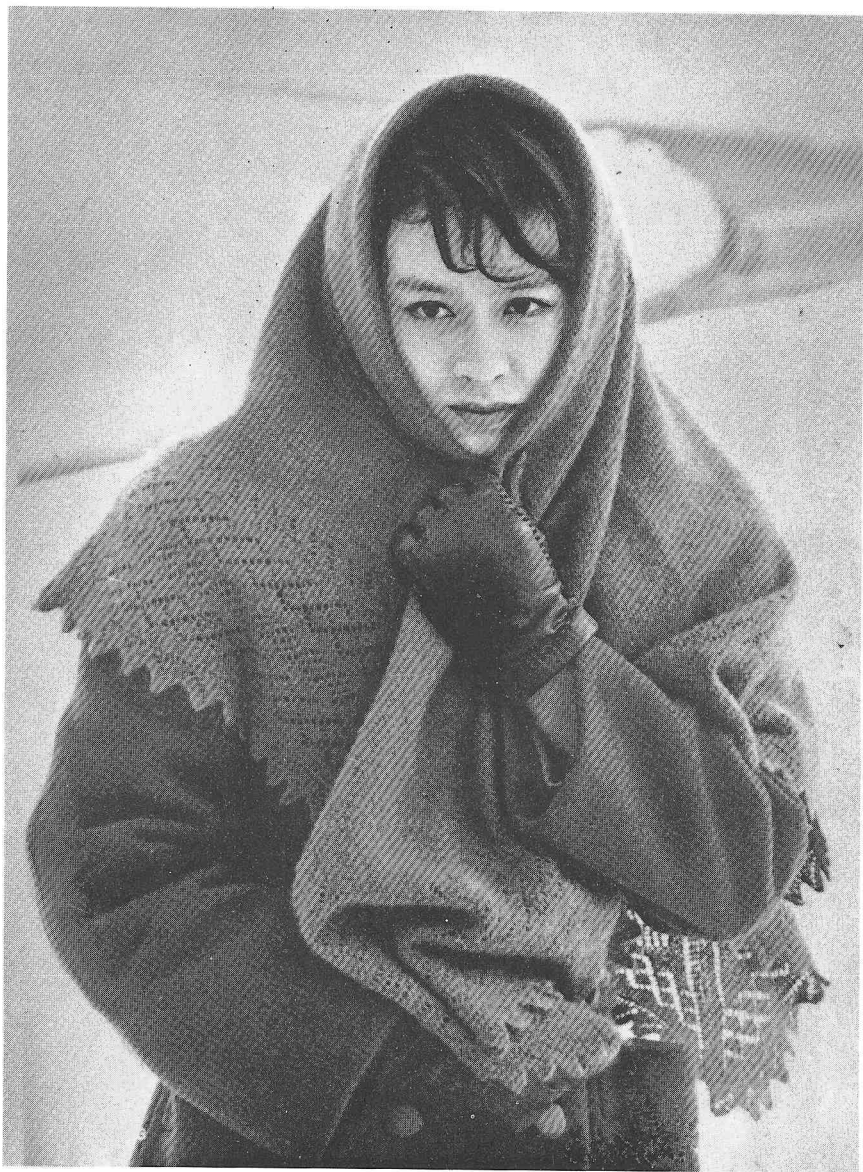
«Знамя молодых».
Реж. Токихиса Морикава



«Когда мы были молоды».
Реж. Токихиса Морикава



«Когда мы были молоды».
Реж. Токихиса Моригава



«Когда мы были молоды».
Реж. Токихиса Моригава



«Когда мы были молоды».
Реж. Токихиса Морикава



«Круглый дурак».
Реж. Ёдзи Ямада



«Милый бродяга».
Реж. Ёдзи Ямада



«Солнце Ситамати».
Реж. Ёдзи Ямада



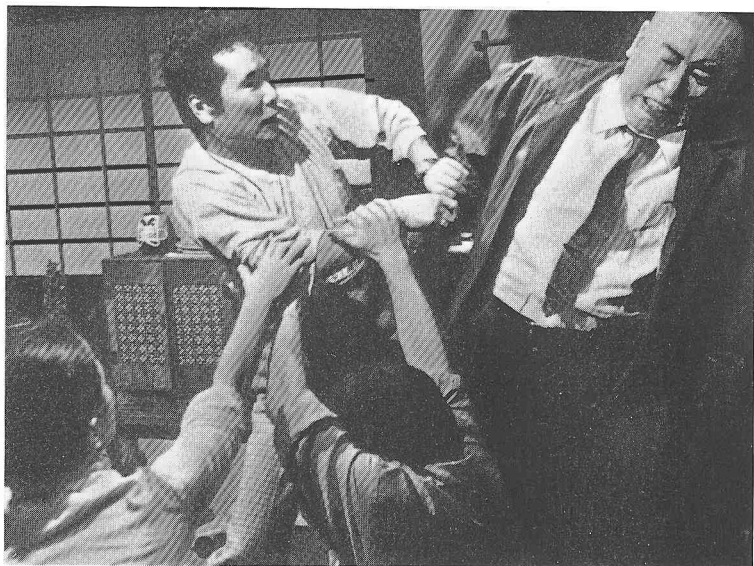
«Мужчине живется трудно».
Реж. Ёдзи Ямада



«Мужчине живется трудно».
Реж. Ёдзи Ямада



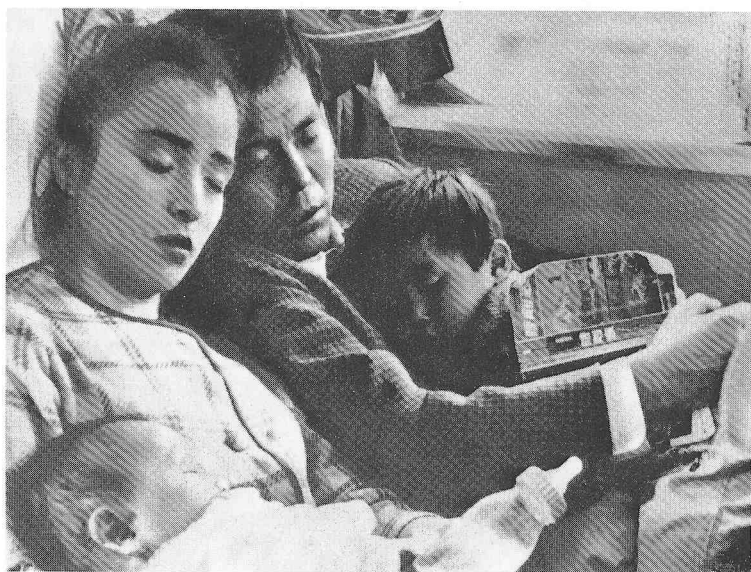
«Мужчине живется трудно».
Реж. Ёдзи Ямада



«Мужчине живется трудно».
Реж. Едзи Ямада



«Мужчине живется трудно».
Реж. Ёдзи Ямада



«Семья».
Реж. Ёдзи Ямада



«Родина».
Реж. Ёдзи Ямада



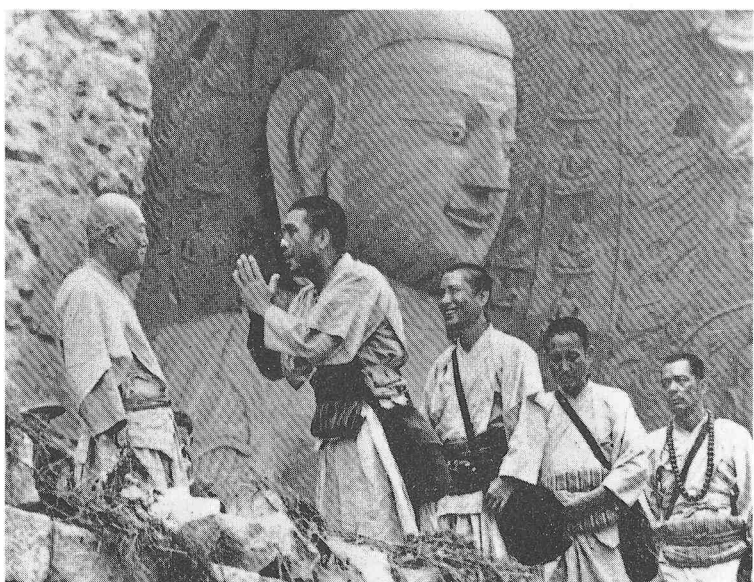
«Родина».
Реж. Ёдзи Ямада



«Родина».
Реж. Ёдзи Ямада



«Единомышленники».
Реж. Ёдзи Ямада

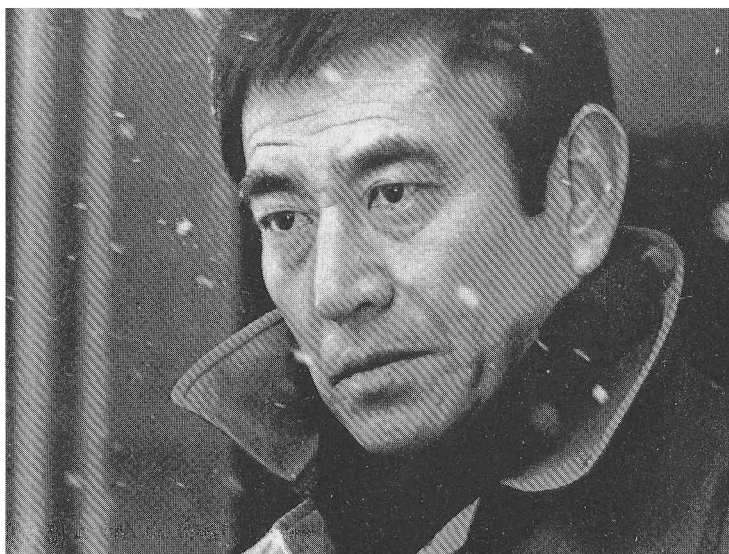


«Дитя солнца».
Реж. Кироро Ураяма

«Черепичные крыши эпохи Тэмпё».
Реж. Кэй Кумаи



«Женщина, бьющая наверняка».
Реж. Ютака Кохира



«Огненная птица».
Реж. Кон Итикава

«Станция».
Реж. Ясуо Фурухата



«Предумышленное убийство —
случай Симояма».
Реж. Кэй Кумаи

«Легенда о горе Нараяма».
Реж. Сохэй Имамура



«Тень война».
Реж. Акира Куросава



«Счастлиное рождество
на фронте».
Реж. Нагиса Осима



«Легенда о горе Нараяма».
Реж. Сохэй Имамура

«Мсть принадлежит нам».
Реж. Сохэй Имамура

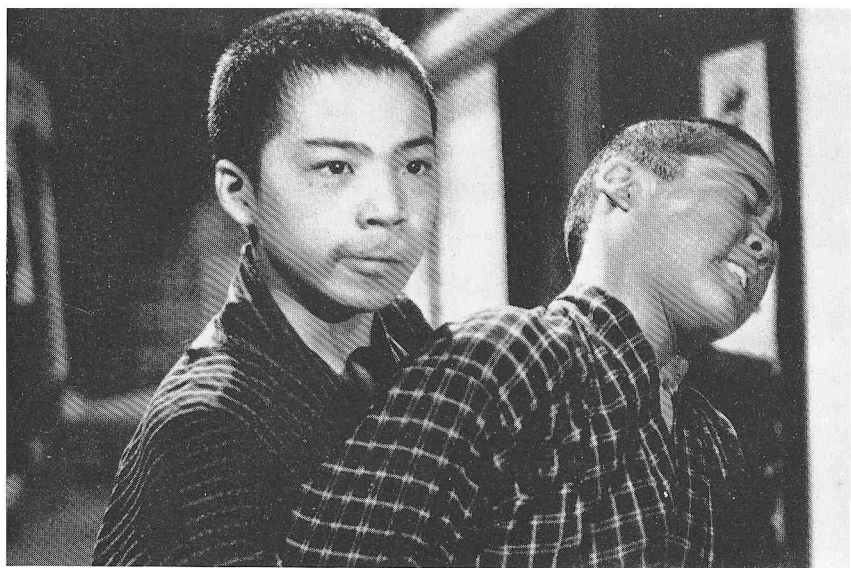


«Родина».
Реж. Сэйдзиро Кояма

«Когда я был маленьким,
шла война».
Реж. Садаро Сайто



«Две гармоники».
Реж. Сэйдзиро Кояма



«Поле боя Боку-тяна».
Реж. Сейдзиро Кояма



«Трагедия W».
Реж. Синъитиро Саваи

«Повесть о Сэбури».
Реж. Садао Накадзима

Скромность, мягкость и нерешительность удержали Ямаду дольше других на ролях ассистента режиссера. Поначалу он попал в группу режиссера Юдзо Кавасимы — добротного профессионала, автора комедий из простонародной жизни, подчас насыщенных скабрёзными шутками. Несколько лет Ямада проработал с режиссером Ёситаро Номурой. В содружестве с последним он написал пять сценариев.

«Я тогда мечтать не смел о том, что когда-нибудь стану режиссером», — вспоминает Ямада³. Прошло целых шесть лет, пока Ямада получил возможность показать, на что он способен. Сценарии, написанные в содружестве с Номурой, создали ему неплохую репутацию. Да и сам Номура дал ему горячие рекомендации.

«Внешне Ямада казался мало подходящим для кино, — говорил Номура. — Он работает больше головой, стараясь все объяснить словами... На самом деле он прекрасно знает, чего хочет»⁴.

Режиссерский дебют Ямады состоялся в 1961 году. Его первый фильм длился всего 56 минут. «Незнакомец со второго этажа» — экранизация новеллы писателя Такигавы. В этой непритязательной лирической комедии рассказывается о молодых супругах, занявших деньги на постройку собственного дома. Чтобы расплатиться с долгом, они сдают второй этаж незнакомому человеку. Тот живет в доме, но вносить квартирную плату не намерен. Чтобы заставить жильца платить, призывается на помощь мать мужа. Но и та успеха не добивается, а вдобавок, остается жить у молодых. Таковы контуры этой скромной комедии.

Для самого режиссера это была проба пера. Картина оказалась удачной, и Ямаде тут же дали новую постановку.

Сам Ямада со свойственной ему скромностью заметил, что «на мою первую картину, кажется, никто толком и не обратил внимания»⁵. Подобная сдержанная оценка своего труда свойственна ему вообще. Высказываниям Ямады вроде, «казалось, вышла полная галиматья» или, «просмотрев материал, я пришел в ужас» — нет конца. Это проявление скромности, но одновременно и выражение максимальной требовательности к себе. «Максималистов принято считать великими мастерами, чуть ли не классиками, — писал Ямада. — Но если на свете найдется художник, который скажет: «Это мое лучшее произведение», то

я убежден, что он художник второсортный. Единственное, что смог бы сказать хороший художник,— это отметить, что у него было не слишком много промахов»⁶.

И все же после окончания работы над своим первым фильмом Ямада признался, что тогда именно понял, что хочет стать режиссером⁷.

В следующей работе, в фильме «Солнце Ситамати» (1963), он уже непосредственно прикоснулся к той среде и к тем характерам, которые в дальнейшем станут объектом его постоянного творческого интереса. Популярную песенку «Солнце Ситамати», ставшую притягательным центром второго фильма Ямады, распевала тогда вся страна. Первой ее исполнительницей была молодая солистка ревию «Сётику» Тиэко Байсё, успевшая сняться во многих фильмах компании. Успех Байсё был так велик, что актрису стали называть «Солнце Ситамати». Ямада пригласил ее на главную роль. С тех пор она снимается во всех его картинах.

Ситамати — окраина Токио. Район изрезан каналами, по берегам лепятся низкие дома, всюду сушится белье. Здесь живут коренные токийцы, единственный капитал которых — своеобразное чувство юмора, помогающее им преодолевать жизненные неурядицы. В Ситамати жизнь вынесена на улицу, все друг друга знают, всем про все известно. Этот район и его обитатели станут милыми сердцу режиссера. «Дух Ситамати» будет присутствовать даже в фильмах, никак не связанных с окраиной большого города. Заметим, что в свое время Ситамати был излюбленным местом действия фильмов Ясудзиро Одзу. Одзу хорошо знал этот район, понимал его обитателей. Кихати, герой многих фильмов Одзу, — его типичный характер. Он жил с улыбкой па устах, хотя в кармане не было ни гроша. Обращение Ямады к среде и типажам Ситамати явилось продолжением традиции Одзу.

Сюжет «Солнца Ситамати» наивен и прост, что становится свойством всех сценариев режиссера. Однако его склонность к шутке спасает ленту от излишней идиличности. Ямада сочетал в своих фильмах лиризм, юмор и гэги в стиле ранних работ Чаплина и Мак-Сеннета. Ямада называет Чаплина своим любимым режиссером. Характерное для Чаплина сочувствие маленькому человеку, где грустное и смешное тесно переплетаются, было для Ямады эталоном гуманистического искусства.

Шутки в фильме «Солнце Ситамати» отдают сочным, грубоватым юмором городской окраины. Характер этого юмора глубоко народен и традиционен и восходит к истокам японской литературы, к жанру *ракуго*. Это неприятный анекдот, глубоко народный и по сюжету и по языку. Начиная с XVII века такие короткие новеллы стали записывать и литературно обрабатывать. Существовали специальные рассказчики *ракуго*. Они разбивали палатку на одной из оживленных улиц города и за определенную мзду рассказывали горожанам свои истории. Манера рассказа была легкой и непринужденной. Слушатели могли посмеяться не только над приключениями или злоключениями героев рассказа, но и сами над собой. Национальное японское чувство юмора наиболее ярко воплотилось в этом жанре.

Материалом для *ракуго* первоначально служили происшествия в увеселительных кварталах, героями их были куртизанки и посетители веселых домов. Понемногу дураки-провинциалы, тупые и чванливые самураи вытеснили прежних героев, а жизнь и нравы третьего сословия предоставляли им новые сюжеты и образы. Эти живые и забавные рассказы были полны острых реалистических наблюдений, что вообще характерно для народного творчества. Звучавшая в них сатирическая нота в адрес власти имущих приводила к тому, что на протяжении многих лет *ракуго* периодически запрещались.

Эта форма эстрадного рассказа сохранила популярность в народе и по сей день. И сегодня она занимает важное место в репертуаре эстрады. Существуют авторы, пишущие *ракуго*, к ним относятся не менее почтительно, чем к мастерам крупных прозаических форм. Ямада внимательно изучил структуру и характер этих рассказов, его специфического юмора. Именно в мире *ракуго* нашел он своего героя. Встреча с актером Хадзимэ Хана оказалась в этом отношении решающей. Совместно с ним Ямада создал «серию о дураках» — ряд фильмов, связанных единым героем.

«Круглый дурак» — первый фильм серии. Его герой, «перекати-поле» Ясугоро (его играет Хана) — человек могучего телосложения и простодушного характера — живое воплощение персонажа из красочного мира *ракуго*. Он придурковат, но не унывает. Он вызывает смех и заставляет пролить слезу.

В фильмах «о дураках» на экране впервые возникают живописные острова и берега Внутреннего моря, наряду с районом Ситамати ставшие постоянным фоном фильмов Ямады. В этой работе определились многие черты будущих картин режиссера, и прежде всего тип героя — добросердечного человека с честными намерениями и несуразными поступками, упорно старающегося преодолеть одиночество, нежно любящего родные места. В дальнейшем этот образ стал видоизменяться, обретая более конкретные черты и социальные характеристики.

И еще одно: в фильмах «о дураках» Ёдзи Ямада работал вместе с оператором Тэцуо Такаба и композитором Наодзуми Ямамото. Такаба стал постоянным сотрудником Ямады. Скромный изобразительный облик фильмов режиссера, их не бьющая на эффект красота — результат совместных усилий двух художников. Часто Ямада будет работать и с Ямамото. Простые, но мелодичные и легкозапоминаемые напевы Ямамото — причина огромной популярности этого композитора.

Фильмы «о дураках» убедили режиссера, что форма короткой юмористической новеллы вполне позволяет исследовать проблемы, затрагивающие по-настоящему серьезные вопросы бытия.

Наиболее ярко и талантливо Ямада осуществил это в одном из лучших своих творений, в фильме «Милый бродяга» (1967). Японская критика присудила картине одну из высших своих наград — «голубую ленту».

Раннее утро. Вагон электрички. Люди еще не совсем проснулись. В тесной толпе пассажиров выделяется молодой улыбчивый парень. Ясно, что он уже не раз приложился к бутылке и еле держится на ногах. Радужно предлагает он окружающим хлебнуть из своих запасов. Назойливость парня настораживает высокого и худого человека, с виду чиновника, и одновременно вызывает симпатию. Так начинается знакомство, а затем и дружба героев фильма — «милого бродяги», работяги Гэнгоро (Хадзимэ Хана) и служащего Саотомэ (Итиро Арисима). Легкость, с какой Гэнгоро шагает по жизни, его открытый добрый нрав притягивают Саотомэ, семья которого не может постичь смысла этой дружбы. Режиссер психологически точно обрисовывает нежное товарищество двух разных людей, каждый из которых находит в другом то, чего ему самому в жизни так недостает.

Фильм поставлен легко и изящно, действие разворачивается стремительно, музыка, особенно бравурный марш — тема Гэнгоро, — легко запоминаются.

В фильме «Милый бродяга» множество недоразумений, но они разрешаются к всеобщему удовольствию.

На фоне незначительных событий в этой ленте реалистически обрисована жизнь мелкого служащего со всеми ее заботами: вечной нехваткой денег, страхом перед начальством, ворчанием жены, с соседями, постоянно сующими свой нос в его дела.

Ямада построил свой фильм на типичном для *сёмингэки* жизненном материале и в лице Гэнгоро обрел именно того героя, поиском которого он фактически был занят начиная со своей первой работы. «Милый бродяга», как и серия «фильмов о дураках», стал той подготовительной работой, которая предопределила появление многосерийной комедии «Мужчине живется трудно». Именно в последней, принесшей Ямаде громкую известность, режиссер добился наиболее яркого кинематографического воплощения образа человека из толпы.

Толчок к созданию этой серии дало телевидение, для которого Ямада стал писать еще с 1961 года. В 1969 году он создал для компании «Фудзи тэрэби» сценарий многосерийной телепередачи «Мужчине живется трудно». Ее центральным действующим лицом стал Тора-сан, Торадзиро Курума, — нелепый, добродушный чудаков, всегда готовый помочь своим ближним, — и тогда, когда его помощь требуется, и тогда, когда никто его об этом не просит. Он постоянно сует нос не в свои дела, попадает впросак, но никакие неудачи, никакие жизненные неурядицы не могут сломить его неистребимое жизнелюбие. Торадзиро в исполнении Кийёси Ацуми стал любимым героем телеаудитории. Когда в 26-й серии Торадзиро погибает, на студию стали приходить тысячи писем от возмущенных телезрителей. Они выражали свое негодование по поводу того, что их лишили Тора-сана, ставшего для них родным.

Такая популярность героя телевизионной передачи навела руководство «Сётику» на мысль продлить фильму жизнь на большом экране. Постановка была поручена Ёдзи Ямаде.

Приступая в 1969 году к работе над этой лентой, Ямада и не подозревал, что начинает одну из самых люби-

мых, самых популярных серий японского кино. В свою очередь «Сётику», переживавшая, подобно другим крупным производственным кинообъединениям, серьезные трудности, не ведала, что этот фильм окажется настоящим «сундуком с деньгами», как его прозвала критика, поскольку он спас фирму от банкротства.

Основная удача фильма — его герой, персонаж сочный, яркий, на редкость обаятельный. Нелепый бездельник Торадзиро Курума, прозванный соседями «придурковатый Тора-сан», сыгран в кино, как и на телевидении, Киёси Ацуми. Крупный, плотный, со скуластым лицом и глазами-щелками, Киёси Ацуми далеко не красавец. Но когда на его лице появляется слегка смущенная, с хитрецей улыбкой, большая человеческое обаяние артиста проявляется в полной мере. Ямада, являющийся автором сценариев всех фильмов серии, до мельчайших подробностей разработал биографию своего героя и его внешность. Тора-сан одет в светло-коричневый костюм в мелкую клетку, на голове у него широкополая шляпа, туловище обмотано широким шерстяным шарфом — харамаки, который, по народному поверию, спасает от любых болезней. Родом он из Кацусика, что в Сибамата. Это район Токио, где небо еще голубое, воздух несколько чище, а улицы тише, чем в центре города. Родился Тора-сан в бедной семье, рано потерял родителей. У него горячий, почти буйный нрав. Это мешает ему найти постоянную работу и постоянное пристанище. Прирожденный бродяга, он кочует из города в город. Время от времени его схватывает тоска по родным местам и он возвращается в Сибамата. Здесь его всегда готовы приютить дядя и тетя, заменившие ему и его сестренке Сакура родителей. У дяди кондитерская лавка в Сибамата. Здесь же, при лавке, живет семья. Частенько здесь гостит и Сакура. Вечерами сюда заходят посудачить священник из соседнего храма и мелкий фабрикант, у которого работает с десяток рабочих. Здесь царят патриархальный дух и нравы. Но режиссер не забывает о сложностях сегодняшнего дня. Люди делятся друг с другом своими заботами, сетуют на материальные трудности, говорят о том, что происходит в большом мире, о чем шумят газеты и телевидение. И все же основное, что заботит героев фильма, — проблемы ежедневного бытия, и именно о них речь идет в этой ленте.

Сюжет первого фильма серии связан с очередным возвращением Тора-сана к родным. Он с удивлением замечает, что его любимая сестра (ее играет Тиэко Байсё) превратилась в очаровательную молодую девушку, собирается выйти замуж. Приревновавший сестру Тора-сан закатывает дикий скандал, и свадьба отменяется. Снова исчезает он из дому, но вскоре тоска по родным местам приводит его обратно. Сестра полюбила скромного рабочего с фабрики. На этот раз герой соглашается на свадьбу. И сам влюбляется в дочь священника Фуюко. Сочувствие к себе он принимает как ответное чувство. Но Фуюко выходит замуж за другого. С тоской в сердце Тора-сан вновь покидает родные места. Таковы события этого фильма, с энтузиазмом встреченного зрителем, хорошо знакомым с героем и его приключениями по телеэкрану. Успех побудил руководство «Сётику» поручить Ямаде постановку еще одного фильма с тем же героем.

Принимаясь за продолжение фильма «Мужчине живется трудно», Ямада еще не представлял себе, что эта работа растянется на многие-многие годы. Поэтому он не пытался как-то по-особому назвать следующий фильм, а озаглавил его просто: «Мужчине живется трудно. Продолжение». Третий и четвертый фильмы о Тора-сане ставили соавторы Ямады по телесерию, режиссеры Адзума Морисаки и Синъити Кобаяси. Но начиная с пятого фильма Ямада — единоличный автор всей серии, насчитывавшей в 1985 году тридцать шесть фильмов. Отныне каждый из них имел индивидуальный заголовок: «Тоска по родине», «История бескорыстного чувства», «Песнь сизой чайки Торадзиро» и т. д.

Во всех последующих фильмах серии Ямада и не пытается видоизменить сюжетный каркас. Все они начинаются с психологически точно задуманного пролога, действие которого обращено в прошлое, — то в эпоху Токугава, то в начало нашего столетия. В нем Тора-сан, так в жизни ничего и не достигший, в мечтах воображает себя сильным, ловким, смелым и богатым. Роскошно одетый и загадочно-таинственный, Тора-сан появляется в родных местах в последнее мгновение, чтобы спасти свою любимую сестренку то из рук мерзкого ростовщика, то из-под власти собирающихся над ней поглумиться бандитов. И тогда он, скрывая лицо за маской или шляпой, широким жестом кидает к но-

гам родных горсть золотых монет, слышит голос сестры: «Не братец ли это мой?» И всегда, не дожидаясь благодарности, исчезает, чтобы в следующем кадре появиться в своем реальном облике — в извечной шляпе и клетчатом пиджаке, готовый к новым приключениям, к новой безответной любви. Эти пародийные прологи, высмеивающие примитивность современных *кэнгэки*, одновременно точно очерчивают характер героя и неизменно вызывают веселое сочувствие зрительного зала.

А далее, после пролога, действие развивается по столь же устойчивой схеме. Тора-сан внезапно возникает в родных пенатах, его тепло встречают родные, с опаской ожидая от него новых проделок. Он знакомится с женщиной — это может быть соседка, или случайная попутчица, встреченная во время его страствий, или чужая сбежавшая жена. Важно, чтобы она нуждалась в помощи. Тут Тора-сан мгновенно влюбляется в нее, как правило, без взаимности. А в тех редких случаях, когда его ждет ответное чувство, он его не замечает. И в том и в другом варианте, огорченный и отчаявшийся, Тора-сан вновь покидает родные места. Чем же притягательно для публики нехитрое содержание этих фильмов?

В Сибамата, как и в Ситамати, живут люди небольшого достатка, но общей судьбы, понимающие заботы друг друга. Здесь господствует та открытость, обнаженность быта, которая была столь притягательной в фильмах итальянского неореализма. Демократичность духа этого мира в сочетании с тоской современного человека по дружескому участию, по чувству локтя, по атмосфере добрососедства и братства послужила основой успеха фильма.

Но самая большая его находка — это сам Тора-сан, его характер, прав и те ситуации, в которые он все время попадает. Ямада в каждом фильме позволяет герою рассказывать о себе, глядя прямо на зрителя. Этот чисто телевизионный прием создает атмосферу доверия к подлинности существования самого персонажа. Жизнь Тора-сана стала осязаемо правдоподобной и воспринимается зрителями почти как жизнеописание реально существующего лица. Некий репортер напечатал даже интервью, будто бы данное Тора-саном, в котором тот отвечает на стандартные в таких случаях вопросы: ваш любимый цвет? ваше любимое занятие? и т. д. А район Сибамата превратился в место паломничества экскурсантов.

Особая привлекательность Тора-сана заключается в его неустроенности, в его вечном безденежье, в его одиночестве, которое не могут скрасить даже любящие родные. При этом он никогда не падает духом, жизнерадостен, скрывает свою печаль за показной бравадой и сочной шуткой. Это роднит его с зрителями, заполняющими залы кинотеатров. Тора-сан своего рода пример жизнестойкости, пример жизнелюбия.

Изъясняется он на сочном простонародном диалекте, избыливающим каламбурами. К сожалению, эта сторона фильма недоступна зарубежному зрителю, отчего обаяние фильма во многом теряется.

Своеобразен и характер юмора этих фильмов. «Нетрудно рассказать печальную историю со слезами на глазах и с надрывом, нетрудно рассказать ее и с серьезной миной на лице. Но рассказать о печальном смеяься — дело чрезвычайной трудности. Однако в наш нелегкий век есть вещи или, если хотите, есть такая правда, о которой можно рассказывать, только прикрываясь «щитком» смеха. В фильмах нашей серии мы пытаемся рассказать о трудностях человека, о том, какой печальный исход постигает его порой, когда он пытается прожить свой век мужественно, как порядочный человек — со смехом, с застенчивой улыбкой», — говорил Ямада.

Эта манера рассказывать о грустном, тяжелом, прикрываясь улыбкой, — отличительная черта японского национального характера.

Неимоверный успех фильмов «Мужчине живется трудно» требует особого психологического и социологического исследования. Только доход от демонстрации фильмов дает большой материал для размышлений. Вот эти цифры: 1-я серия — 100 млн. иен, 2-я серия — 120 млн. иен, 5-я серия — 180 млн. иен и, чтобы не утомлять читателя, — 21-я серия — 1250 млн. иен. (Правда, следует иметь в виду, что и цены на билеты за эти годы значительно выросли!) Серия «Мужчине живется трудно» включена в книгу рекордов Гиннеса, как самый длинный фильм в истории мирового кинематографа.

Видно, режиссеру не скоро придется расстаться со своим героем. Был момент, когда казалось, что наступил конец — неожиданно скончался актер Син Морикава, сыгравший в первых восьми фильмах дядю Тора-сана. Это событие взволновало не только причастных к этой работе

людей, но и широкие зрительские круги. На студию приходили пачки писем с советами, как выйти из этого положения. Но не было ни одного предложения прекратить производство серии. Был приглашен новый актер, зрители к нему быстро привыкли, и фильм продолжал жить.

Ямаде стало все более сложно работать. На вопрос критика: «Не трудно ли вам поддерживать первоначальный уровень фильмов серии?» — Ямада ответил: «Конечно, трудно. Когда зрители смеются в кинотеатрах, кажется, будто фильм удался, но в душе сам ощущаешь, что снизилось качество подачи материала, понимаешь, что начинаешь выдыхаться. Это и неудивительно! Сколько можно делать фильмы на одну и ту же тему, с одним и тем же героем!.. Недавно я пересматривал первую серию, и знаете, сам увлекся ее неподдельностью и непосредственностью... Мои товарищи по работе были искренне увлечены, потому что и само произведение и все, что им приходилось делать, было для них непривычным, новым, неизвестным; им хотелось во что бы то ни стало наилучшим образом справиться со своими задачами. Разве такое ощущение может возникнуть каждый раз? В дальнейшем все будет повтором, а повтор всегда лишен первоначальной свежести»⁸.

Несмотря на некоторый пессимистический оттенок этого интервью, Ямада продолжает с прежним рвением придумывать для своего героя все новые ситуации и подбирать ему все новых возлюбленных.

Тора-сан успел полюбить дочь священника и убедиться в том, что она любит другого. Потом он влюбляется в дочку хозяина продуктового магазинчика, не зная, что у нее есть официальный жених. Потом он, возвращаясь домой, обнаруживает, что в его комнату вселилась прелестная воспитательница детского сада, и он тут же в нее влюбляется. Как всегда, без взаимности. А как-то, устраивая сердечные дела чудаковатого профессора, не разглядел, что сам любим. Казалось бы, за истекшие пятнадцать лет сюжетная ситуация должна быть исчерпана, как, впрочем, и вереница очаровательных киноактрис, сыгравших роли очередных возлюбленных Тора-сана. В серии уже снялись и Кэйко Киси, Сима Ивасита, Аяко Вакао, по нескольку раз — Рурико Асаока, Саюри Ёсинага, Каору Ятигуса, а также многие другие. Тем не менее успех фильма «Мужчине живется трудно» продолжает двигаться по восходящей линии.

Эта работа сыграла особую роль в творческой биографии Ямады. Она укрепила его позицию на «Сётику» и позволила ему время от времени ставить то, к чему он тянулся всей душой.

Такими работами режиссера стали «Семья» (1970) и «Родина» (1972). Это уже не кинематографический вариант *ракуго*, а традиционный жанр фильмов о простом народе *сёмингэки*. Из них явствует, что режиссер не наивный мечтатель, закрывающий глаза на реальность, а художник, ведающий о заботах и проблемах своих соотечественников и умеющий об этом рассказать на экране.

Фильм «Семья» напоминает по своей интонации традиционную продукцию «Сётику» времен ее расцвета, но с серьезным социальным подтекстом. Используя этот популярный жанр, Ямада не просто приглядывается к бытовым и семейным заботам, радостям и горестям своих героев, но ставит проблемы, вызывающие острую тревогу у современников.

В центре фильма — проблема крова и работы для безработного шахтера. Ямада акцентирует внимание на социальном конфликте, возникшем из-за того, что промышленность Японии начала переходить на жидкое топливо (чем это грозит стране, стало ясно в годы энергетического кризиса!). Трагическая для японских горняков ситуация показана на примере судьбы безработного шахтера.

Ямада так рассказал о причинах, побудивших его ставить эту картину: «Несколько лет тому назад на одной из пригородных станций я увидел семью, привлекающую мое внимание: отец, в котором нетрудно было угадать рабочего-строителя, две дочурки и сынишка в возрасте тринадцати—четырнадцати лет. У них было много багажа, состоявшего из тюков, узелков и чемоданов. Они очень суетились при посадке на поезд. В пути я стал наблюдать за ними. Как только семья разместилась в вагоне, отец вытащил из чемоданчика печенье и стал угощать девочек, а сам начал потягивать виски из купленной на станции бутылки. Мальчишка сел поодаль. Было видно, что он стесняется отца, откровенно выпивающего при всем честном народе. Мальчик делал вид, что не имеет никакого отношения к отцу, и старался держаться независимо. Эта бытовая картина давала обильную пищу воображению.

Наверное, в Японии немало таких семейств, вынужденных в наше нелегкое время срывать с насиженных

мест, кочевать в поисках работы и угла, задумываться над вопросами жизни и смерти, растерянно плутать по Токио, путешествовать с самого юга японского архипелага до его северной оконечности... У меня непроизвольно возникла мысль: не сделать ли фильм об этом? Конечно, никто бы не дал мне возможность снять картину на подобную тему. Но поскольку моя комедийная серия имела немалый успех и дала хорошие кассовые сборы, президент «Сётику» Кидо пошел мне навстречу»⁹.

Японская критика назвала этот фильм лучшим, Ямаду — лучшим режиссером, а исполнение главных ролей Тиэко Байсё и Хисаси Игава — лучшими актерскими работами 1970 года.

В этом фильме испытанный жанр *сёмингэки* возник в новом качестве, опираясь на обширный документальный материал. Ямада вынес действие из павильонных декораций на простор. В тот год, когда режиссер взялся за постановку «Семьи», рядом с Осака раскинулись павильоны Всемирной выставки ЭКСПО-70, ставшей самым популярным мероприятием года. Страна жила этой выставкой. Эмблема ее была видна всюду. Телевидение давало ежедневные репортажи оттуда. Снимались документальные ленты. Территорию выставки наводняли толпы экскурсантов, прибывших с самых далеких окраин страны, дети, древние старики и старухи. На всем этом внимательно сосредотачивался объектив кинокамер. Сюда, в эту толпу, ставшую привычным олицетворением Японии того года, и привел Ямада героев картины, направившихся в поисках работы на север, на остров Хоккайдо.

Подробности этого путешествия, начавшегося с южного острова Кюсю, несчастья, обрушившиеся на героев в пути, смерть маленькой дочери, прибытие на новые места — вот содержание картины.

Антураж и некоторые линии фильма уже встречались в одной из ранних лент Ямады — в «Гимне любви» (1967), в котором режиссер перенес действие романа французского писателя Марселя Паньоля «Фанни» на небольшой островок Внутреннего моря. Но в «Гимне любви» Ямада не выходит за пределы узкоинтимного конфликта. Его внимание приковано к нравственной проблеме верности в любви, а не к причинам, заставившим молодого человека в поисках работы отправиться в Бразилию, бросив любимую девушку.

В «Семье» социальный конфликт обозначен глубже. Странствия шахтерской семьи, ищущей работы, помогают понять ту пристрастность, с которой Ямада говорит о фильме Джона Форда «Гроздь гнева» — одной из вершин критического реализма в довоенном американском кино. В этом фильме люди, обездоленные экономическим кризисом, в поисках работы покидали родные места. Они шли навстречу полному неизвестности будущему, теряя по дороге своих близких. Нечто похожее пережили и герои фильма Ямады. Но в отличие от персонажей Форда, которые духовно зреют на трагическом конфликте с действительностью, в героях «Семьи» классовое сознание не пробуждается.

Отправляя своих героев в далекое путешествие, Ямада неустанно подчеркивает общность людей труда, их готовность помочь друг другу. Этим окрашены кадры проводов с родного острова. Бедные, неуверенные в завтрашнем дне островитяне делятся последним, чтобы помочь землякам в их трудном путешествии. Брат героя, обремененный семьей и с трудом сводящий концы с концами, со смущенной улыбкой сует на прощание часть своих сбережений. Это чувство локтя, общность людей труда — постоянная тема фильмов Ямады.

Финал картины благополучен, даже идилличен: семья прибыла на далекий Хоккайдо. Несмотря на трагическую потерю ребенка, смерть старика отца, не выдержавшего тягот пути и скончавшегося на новом месте, успев только разок ударить киркой по новой земле, герои фильма полны оптимизма. Харуко прибегает на поле, чтобы радостно сообщить мужу о том, что корова соседа отелилась и они стали собственниками новорожденного теленка. Радостное оживление Харуко, ее выразительный рассказ о родах, только что увиденных, дают понять зрителю, что и в самой Харуко уже зреет новая жизнь. Равновесие в семье будет восстановлено. В финале картины — панорама острова. С птичьего полета природа Хоккайдо уже не кажется ни бедной, ни чахлой. Ямада завершает свой фильм надеждой на будущее.

И тем не менее противоречивая обстановка, сложившаяся в Японии тех лет, нашла отражение в этой работе Ямады. Рядом с утопающим в зелени родным островом возникает новая Япония — застроенная крупными промышленными сооружениями с дымящимися трубами, изре-

занная многоярусными лентами современных магистралей. Густая толпа на ЭКСПО-70, в которой теряются герои картины, образ не случайный. Святая длиннофокусной оптикой толпа на ЭКСПО, на улицах Токио, в его подземных переходах создает выразительный образ перенаселенности. Это превращает историю маленькой шахтерской семьи в судьбу всеобщую.

Глубокой достоверности фильма во многом способствовала правдивая игра актеров, исполняющих главные роли. Скуластое лицо Хисаси Игавы, его простонародная, характерная для человека толпы внешность помогли выстроить образ. Так же органична в картине Тиэко Байсё. «Она актриса широкого диапазона, — говорил о ней Ямада, — сыгравшая на экране самых разных женщин — от гейш до аристократок. Но лучше всего ей удаются роли простых женщин из народа». Такова хлопотливая и добрая Сакура, сестра Тора-сана. Такова Харуко, прожившая в «Семье» трудную и скорбную судьбу. «Семья» — гармоничное произведение, с тонким психологизмом и добротой рисующее жизнь современников Ямады.

Действие другого фильма, «Родина», протекает на небольшом островке Внутреннего моря. Неповторимо прекрасны эти небольшие, утопающие в темно-зеленом густом уборе острова, разрисованные мозаикой рисовых полей. Живут здесь в основном крестьяне. Они сажают бататы, рис, сеют пшеницу, занимаются рыболовством. Жизненный уклад этих людей опирается на вековые традиции, и возникает ощущение, что потрясения нашего беспокойного века не внесли перемен в этот своеобразный замкнутый мирок.

Уже не в первый раз приводит режиссер зрителей в эти места, чтобы рассказать о жизни очередной семьи островитян. В небольшом домике, прижавшемся к склону горы, живет старый дед, ушедший на покой. Ему только и остается, что нянчиться с внуками. Нынешний глава семьи, сын Сэйити, — владелец небольшого моторного судна, приспособленного для перевозки каменных глыб. Жена сына Тамико — хозяйка дома и одновременно моторист и повар на судне. Скрупулезно точно воспроизводит Ямада на экране будни этой маленькой семьи, рассказывает о ее заботах и тревогах.

Ежедневно ранним утром, едва забрезжит рассвет, Сэйити и Тамико отправляются на своем судне к дальней каменоломне, нагружают на палубу каменные глыбы. На

другой стороне залива, у материка, где идет бурное строительство, они засыпают глыбами часть моря. Так в Японии отвоевывается жизненное пространство. И изо дня на день в солнце и непогоду, бороздит воды маленькое судно Сэйити «Ямато-мару». После долгого дня, когда темнеет, семья собирается у скромного очага для вечерней трапезы. Тут может заглянуть сосед, весельчак рыбак (Киёси Ацуми), чтобы преподнести несколько свежих рыбок, а возможно, и чтобы лишний разок взглянуть на милую приветливую хозяйку дома, в которую тайно влюблен. Но гость не задерживается — все устали, завтра снова рабочий день.

В «Родине» патриархальный устоявшийся уклад жизни обитателей острова вступает в конфликт с новыми беспощадными законами капиталистического мира.

Маленькое суденышко, засыпающее камнями морское пространство у берега, все с большим трудом выдерживает конкуренцию со специально оснащенными современными судами, принадлежащими промышленным компаниям. К тому же суденышко Сэйити ветшает. Все чаще отказывает двигатель. А как-то в штормовую ночь для Сэйити и Тамико это едва не закончилось катастрофой.

Ямада не стремится обострить конфликт. В фильме нет крайних ситуаций, герою не грозит гибель, а его семье — голодная смерть. Неподалеку от острова, на материке, расположены огромные судоверфи. Там нуждаются в рабочей силе. Как бы стараясь сохранить объективность, режиссер показывает по-своему красивые, сложные конструкции громадной судоверфи, куда собираются перейти герои фильма.

Прошло двадцать с лишним лет с той поры, когда в 1951 году режиссер Тадаси Имаи, решая подобную проблему, поставил фильм «А все-таки мы живем». Суровая беспощадность, с которой была рассказана история человека, потерявшего работу, породила термин «японский неореализм». Тогда, в то тяжелое послевоенное время, безработица была равна смерти. Не случайно герой фильма Имаи видит один выход — вместе с семьей уйти из жизни.

Ямада главный упор делает не на социальные причины, а на нравственные факторы, на тему родины, родного гнезда. Одна за другой покидают семьи островитян землю своих отцов, чтобы пополнить собой многочисленные отряды рабочих. Желая обострить этот конфликт, Ямада любуется первозданной красотой острова. Здесь нет аскетиче-

ской строгости, с которой показывал этот край влюбленный в него Канэто Синдо. Возможно, подобное впечатление возникает и потому, что, в отличие от «Голого острова», «Родина» снята в цвете. Но здесь нет и сверкающего великолепия, которым подчас грешат кинематографисты, превращающие прекрасные пейзажи в слащавые туристические открытки. В фильме красота острова неразрывно связана с красотой моря, омывающего остров: еле ощутима морская зыбь, серебристо отсвечивающая в лучах восходящего солнца; легкая дымка, окутывающая зеленые склоны острова; серые, суровые карьеры каменоломни и небо, порой серое, даже черное, от заполнивших его мрачных облаков, порой нежно-голубое, теряющееся вдали.

Грустью отмечены эпизоды прощания с родными местами.

...Старый дед, преодолевая отдышку, тащит за собой внучку-школьницу на самую высокую точку острова — она должна запомнить красоту родных мест!

...Последний рейс Тамико и Сэйити. Мимо проплывают знакомые места. Вдали, на берегу, догорает очередное отслужившее свой век маленькое судно. Еще кому-то не повезло.

...Прощание. Рвутся пестрые ленточки, протянутые между уезжающими и кучкой друзей и знакомых. Маленький рейсовый пароход, пофыркивая, увозит семью Сэйити навстречу новой жизни.

Но режиссер не впадает в сентиментальность. Во время приходит на помощь свойственное Ямаде чувство юмора, помогая снять излишнюю чувствительность.

Работа актеров во многом способствует тому, что сцены труда в этом фильме выглядят почти документально снятыми. Слаженно выполняют свои обязанности Сэйити и Тамико, понимая друг друга с полуслова. В этих почти безмолвных эпизодах вновь напрашивается аналогия с «Голым островом». Там под проливным дождем, под палящим солнцем шла бессловесная схватка с природой, со стихией. Почти столь же молчалив, беден диалогами фильм Ямады. Изюм дня на день повторяется обычный распорядок, люди привычно трудятся и молча делают свое дело.

Проблему ухода молодежи из села и взаимосвязанный с ним вопрос культурной жизни в деревне Ямада поднял в фильме «Единомышленники» (1975) — еще одной работе, вкрапленной среди фильмов его знаменитой серии.

В последующих своих фильмах, «Желтом платочке счастья» (1977) и «Эхо далеких гор» (1980), в котором режиссер использовал фабулу знаменитого вестерна «Шейн», Ёдзи Ямада вновь настаивает на том, что человек добр, что трудности преодолимы, что любовь — залог спасения.

Не в пример своим товарищам, пытавшимся вырваться из-под опеки крупных компаний, Ямада вовсе не стремится к независимости. Его вполне устраивает нынешняя ситуация, дающая возможность не думать о финансовых проблемах, не беспокоиться о прокате.

Так кто же он — мечтатель, добрый сказочник, Дон Кихот?! Конечно же, взгляд Ёдзи Ямады на мир во многом ограничен, его искусству свойственно утешительство. Он показывает невежество маленьких людей, неспособных даже осознать своего бесправного положения. Но он настойчиво и целеустремленно ищет добро в человеке и по мере сил отражает своим искусством сложности нашего времени.

Погружаясь в глубины фольклорной стихии, опираясь на богатство национальной художественной традиции, Ямада сумел создать на экране подлинные народные лубки, заселенные простым трудовым людом, пронизанные чисто национальным юмором. В них появился герой из толщи народа, отвечающий духовным запросам широкого зрителя.

Мир Ямады глубоко демократичен и гуманен и в противовес творениям большинства представителей «послевоенного поколения» проникнут глубокой верой в будущее.

¹ Ямада Ёдзи. Дзидэн то дзи-саку-о катару (О себе и своих фильмах). — В кн.: Сэкай-но эй-га сакка (Мастера мирового кино). Вып. 14. Токио, 1972, с. 187.

² Ивасаки Акира. Штрихи к портрету Ёдзи Ямада. — «Искусство кино», 1974, № 5, с. 149.

³ Ямада Ёдзи. Дзидэн то дзи-саку-о катару, с. 189.

⁴ Номура Ёситаро. Ё-тянатта хито ва... (Человек по имени Ё-тян). — «Кинэма дзюмпо», 1971, № 540, с. 95.

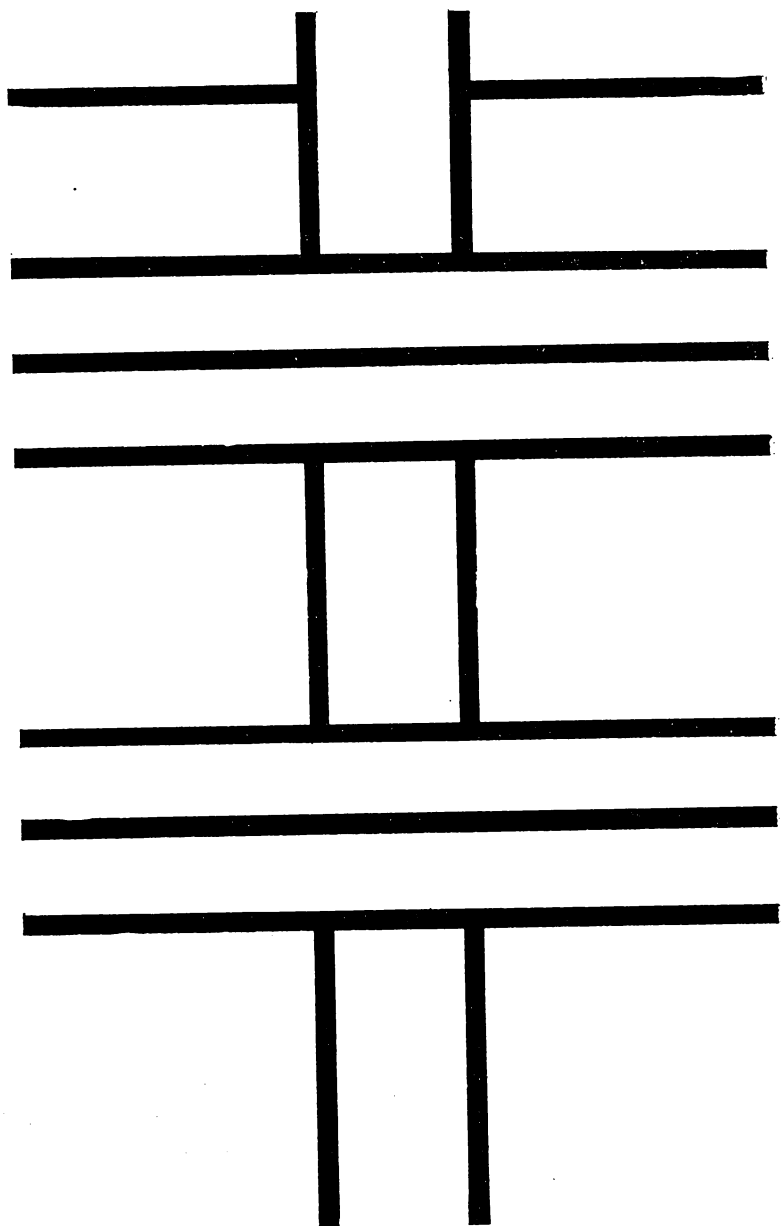
⁵ Ямада Ёдзи. Дзидэн то дзи-саку-о катару, с. 190.

⁶ Там же, с. 205.

⁷ Там же, с. 190.

⁸ Там же, с. 203.

⁹ Там же, с. 204.



ГЛАВА 12 НЕ ПОДВОДЯ ЧЕРТЫ

Перед нами прошли десять биографий режиссеров «послевоенного поколения», поколения сложного, раздраемого противоречиями, живущего с ощущением острого неблагополучия бытия и именно в силу этого чрезвычайно интересного в своих художественных поисках и свершениях. С его появлением сразу же возникло предчувствие перемен, в кинематографе Японии повеяло свежим ветром.

Годы мужания новой режиссуры совпали со временем, когда Япония, казалось, раздавленная военным поражением, превратилась в одну из ведущих индустриальных держав мира. На смену нищете, разрухе, голоду, совпавшими с юностью будущих кинематографистов, пришли другие, не менее кричащие противоречия. В обществе шла жестокая борьба за обогащение. И хотя лихорадкой наживы был охвачен главным образом крупный бизнес, доходы трудящихся также обнаруживали некоторый рост, главным образом благодаря организованной и боевой активности объединений пролетариата, предпринимающих ежегодно могучие «весенние наступления» на позиции капитала.

Однако молодая режиссура не поддавалась иллюзии успеха и благоденствия. За внешним процветанием она чувствовала глубокое неблагополучие, видела социальную неустроенность, коррупцию, разъедающую правящие круги страны, дискриминацию национальных меньшинств, возрождение милитаристских настроений. С тревогой следила она за массивным наступлением американского образа жизни. И, будучи крепко привязанной к политическим, социальным и культурным реалиям окружавшей ее действительности, чутко ощущая пульс времени, новое поколение режиссеров отразило на экране главные проблемы и идеи эпохи.

Творчество новичков было насквозь пронизано настроениями протеста. Несомненно, в склонности молодых кинематографистов к бунту против буржуазной культуры сказывались и такие связанные с возрастом качества молодости, как жажда справедливости, непримиримость к социальному злу, юношеский романтизм, стремление действовать незамедлительно, не считаясь с препятствиями. Однако основная причина молодежного протеста крылась в коренных противоречиях японского буржуазного общества наших дней.

Не прошли мимо них и идейные, политические и нравственные искания современной мировой философской

мысли. Многие почерпнули они из богатейшего наследия советского революционного кинематографа. Об этом недавно говорил Ёдзи Ямада: «...весь ход развития мировой кинематографии в значительной степени зависел от результатов творческого поиска советских режиссеров». Открытия итальянского неореализма, французской «новой волны» послевоенного кино Польши также оказали влияние на их эстетическую и идейную программу. Но в ней не было эпигонства. Молодых кинематографистов в первую очередь сформировала японская действительность, национальное мироощущение.

Политически неустойчивый, разношерстный характер идейных концепций молодой режиссуры проявился в широком диапазоне настроений, свойственном ее фильмам. В одних отразилась потребность в идеальном воспроизведении окружающего мира как осмысленного целого, в котором человек мог бы обрести свое место и почерпнуть уверенность в целесообразности своего существования. В других, и эта вторая тенденция была сильнее и острее, мее, стусились отчаяние, ненависть и тревога.

Центральной проблемой режиссуры «послевоенного поколения» стал человек сегодняшней Японии, его поиск идеалов демократии и гуманизма. Молодые кинематографисты поставили перед собой трудную задачу разобраться в том, кто такой современный японец, чем является для него родина, нуждается ли он в моральных и духовных ценностях прошлого?

С дерзостью молодости и настойчивостью истинных борцов выносили они на экран болезненные явления японской действительности, в первую очередь те, которые до той поры замалчивались киноискусством (например, проблему дискриминации корейского нацменьшинства). Предметом острой критики стала проамериканская политика правительства, непрерывные нападки правящих кругов на левые силы, агрессия американцев во Вьетнаме. На фильмы молодых постановщиков мрачным отсветом легла тень хиросимской трагедии. Встревоженные ростом насилия, преступности, наркомании, они заговорили и об этих печальных признаках распада общества, по-новому рассматривая привычные ситуации и характеры. Решительно взорвав традиционный для искусства образ японской женщины, режиссеры вывели на экран новые типы своих современниц. Не прошли мимо их внимания и такие всеобщие

для искусства буржуазного общества проблемы, как отчуждение, разобщенность, одиночество людей.

С годами на смену мотивам, связанным с их личной судьбой, пришли философски углубленные и напряженные размышления о человеке, его месте в современном мире, о смысле искусства. Каждый из режиссеров по-своему ответил на проблемы эпохи. Но со временем усталость и несбывшиеся надежды привели к фетишизации сексуальных свобод и насилия у одних, к смазыванию социальных противоречий и утешительству у других. Понемногу эти мотивы начали превращаться в набор штампов, близких тем, которыми пользуется «массовая культура».

Шел и встречный процесс: «массовая культура» с ловкостью манипулятора стала приспосабливать для собственных целей новый язык и новую символику, открытые молодой режиссурой.

Почти для всех молодых бунтарей японского кино было характерно отрицание традиций. С чувством активного неприятия смотрели они в прошлое, на созданное за более чем полвека в отечественном киноискусстве. Именно это породило в них активный поиск новых форм выразительности.

Мы пытались показать в высшей степени пеструю стилистику фильмов нового поколения. Одни режиссеры смело ломали традиционные жанры, делали упор на свободную импровизационность, работали с актерами-непрофессионалами. Другие прошли через увлечение документализмом — хроникальные съемки, фактографический метод трактовки материала присущи многим фильмам. Взамен ранее принятой в киноискусстве Японии линейной драматургии молодые утверждали антиповествовательную конструкцию, увлекались сложными драматургическими построениями. Для их картин был характерен энергичный монтаж, подвижная и выразительная камера.

Все эти усилия разнообразить арсенал киноязыка принесли свои плоды, обогатили японское кино в целом. Однако крайности поисков зачастую затрудняли восприятие фильмов, искажали их идейную концепцию. Сложность формотворчества в сочетании с элементами сенсационности нередко нарушали логику протеста. Тем не менее молодая режиссура не оставляла своего страстного поиска нового, убежденная в необходимости обогащения традиционных форм.

И все же в творчестве многих мастеров этого поколения бросается в глаза любопытная закономерность: с годами они начали возвращаться к традиционной стилистике японского фильма. Пластический образ фильма вновь стал строиться по канонам классического искусства Японии. Но это оказалось уже не простым повторением традиционной системы художественного мышления, а ее развитием, ее новаторским продолжением. От полного отрицания преемственности и традиции к восприятию ее на новом витке спирали — таков путь многих молодых мастеров кино.

В такой эволюции была своя логика. Вчерашние молодые бунтари с годами перестали удовлетворяться нигилистическим отрицанием. Они начинали ценить повседневный жизненный обиход, забытые традиционные ценности, утраченный покой. Их отношение к миру стало более терпимым. Но от жизненной мудрости до конформизма — только один шаг. Все больше заражаясь скрытым консерватизмом, они постепенно находили себе место в лоне буржуазной культуры.

Этому способствовало и то, что работать им пришлось в трудных условиях усугублявшегося кризиса японской киноиндустрии*. Жестокая конкурентная борьба между крупными фирмами привела к бесконечному удешевлению производства. Началось массовое изготовление подделок, подчиненное беспощадным законам коммерции и наживы. В сложном противоборстве с набиравшим силу телевидением кинематограф был вынужден отступать от завоеванных в прошлом позиций. Каноническая структура фильмов распадалась. Одновременно происходила эскалация безнравственности и порнографии. В этих условиях особенно трудной была ситуация режиссеров, пытающихся отстоять свою творческую индивидуальность. При помощи собственных кинопроизводств они пытались освободиться от идеологического и экономического нажима крупного капитала, однако все же оставались его пленниками, поскольку не были в состоянии организовать собствен-

* Цифры почерпнуты из ежегодных статистических отчетов, публикуемых в журнале «Кинэма дзюмпо».

Год	1960	1965	1970	1980
Число выпущенных фильмов	547	483	423	322
Число кинотеатров	7454	4649	3246	2364
Число кинопосещений (млн)	1014	372	255	164
Средняя цена билета (иен)	110	210	—	1009

ную прокатную сеть. В какой-то степени продержаться им удалось почти два десятилетия и в связи со следующим обстоятельством: крупные компании, усмотрев в успехе своих бывших пасынков возможность заработать, вновь стали привлекать их к себе, взяв на себя прокат созданных ими картин.

Не имея возможности работать в кино, большинство режиссеров перешли на телевидение. Нагиса Осима в 1974 году объявил о роспуске компании «Содзося», заявив, что «считает ее задачу выполненной, поскольку система независимого производства больше не соответствует современной эпохе»¹. Высказывание более чем сомнительное, ибо крупные кинофирмы играют все более незначительную роль в японской кинопромышленности. Тем не менее с собственным производством было покончено и Осима перешел на телевидение. «Я считаю телевидение наилучшим средством выражать свои мысли. А для меня любая возможность говорить о том, что меня волнует, необычайно важна». С середины 70-х годов Осима — постоянный ведущий еженедельной рубрики «Школа женщин», посвященной социальным проблемам, стоящим перед японской женщиной. Ёсисигэ Ёсида — автор многолетнего телевизионного сериала «Красота в красоте» о европейском изобразительном искусстве. Сусуму Хани с 1973 года снимает в Африке фильмы о диких животных и ежемесячно выходит с ними в эфир, сопровождая их собственным комментарием. На телевидение вернулся Токихиса Морикава. Сохэй Имамура, проработав какое-то время для «голубого экрана», с 1975 года преподает в основанной им в Йокогаме «Специальной школе телевизионного кино».

Хироси Тэсигахара хотя и снял после двенадцатилетнего перерыва короткометражную ленту об испанском архитекторе Антонио Гауди, все же, видимо, навсегда покинул кинематограф, поскольку целиком окунулся в дела школы искусств «Согэцу», которую он возглавляет после смерти своего отца.

Верны десятой музе пока Ёдзи Ямада, Масахиросинода, Кириро Ураяма и Кэй Кумаи. Но если первому его постоянство дается сравнительно легко — ведь благополучие «Сётику» строится целиком на успехе серии «Мужчине живется трудно», — то Кириро Ураяме пришлось в 1983 году согласиться на постановку ленты из серии «роман-порочо» для компании «Нikkaцу».

Но как ни трудно складывается судьба режиссеров «послевоенного поколения», сколь ни противоречивым был их путь, за два десятилетия они сумели выразить себя на экране, успели ярко и полно отразить свое время. В эти годы продолжали выходить на экраны фильмы ведущих мастеров старшего поколения — Одзу, Ямамото, Нарусэ, Куросавы. То были талантливые работы, но в основном вершина их творчества осталась уже позади. Активно работали и режиссеры среднего возраста — Масаки Кубаяси, Кон Итикава, Тадаси Имаи, Канэто Синдо, приобретшие широкое признание не только у себя на родине, но и далеко за ее пределами. И все же дух живого развития искусства как бы переселился в фильмы режиссеров «послевоенного поколения». Их творчество ознаменовало новый этап в поступательном движении японского кино.

Это были люди ясно понимавшие свою миссию. «Я преклоняюсь перед гением Мидзогути, мне нравится техничность Куросавы. Но сейчас настало наше время — я имею в виду Сусуму Хани, Сохэй Иمامуру, Нагису Осиму и себя». Так сказал почти в самом начале своего творческого пути Хироси Тэсигахара². Острое чувство причастности к развитию отечественной культуры — чрезвычайно важный момент самосознания этого поколения режиссеров. По словам молодого режиссера Кохэй Огури, автора фильма «Мутная река», награжденного в 1981 году на XII кинофестивале в Москве Серебряным призом, «в истории нашего кино впервые появилась группа режиссеров, утверждавших себя как авторы фильма, как люди, осознанно отвечающие за идейную и эстетическую направленность своих произведений».

Именно преданностью искусству и личной настойчивостью можно объяснить появление в 1983 году одновременно трех фильмов, напоминавших о, казалось, ушедших навсегда годах творческого взлета «послевоенного поколения».

Это в первую очередь полнометражный документальный фильм Сусуму Хани «История — Время ядерного безумия». Используя в нем содержащуюся в секретных архивах Пентагона пленку, заснятую операторами военно-воздушных сил США сразу после бомбардировки Хиросимы и Нагасаки и ставшую доступной лишь благодаря широкому антиядерному движению последних лет, Сусуму Хани поставил яркое антивоенное произведение. «Я хотел не

просто показать весь ужас ядерной войны,— сказал он в недавнем интервью,— моя цель — заставить зрителей думать... Остановить сползание к роковой черте можно, но для этого нужны усилия многих миллионов людей. Надо разбудить спящих. Заставить думать тех, кто не хочет думать»³.

Годам прошлой войны посвящена лента Нагисы Осимы «Счастливое рождество на фронте»*, созданная совместно с английскими кинематографистами. Привычная для этого режиссера противоречивость сказалась и на этой ленте. Действие ее разворачивается в японском лагере для военнопленных англичан. Используя мрачные клише недавней истории, Осима и осуждает жестокость японской военщины и одновременно любит ее тогда, когда она проявляется в верности традиционному самурайскому ритуалу.

В «Легенде о Нараяма» приступивший вновь к активной режиссуре** Сохэй Имамура вводит в мир своих постоянных мотивов. Эта лента, награжденная Золотой пальмовой ветвью на Каннском кинофестивале 1983 года, свидетельствует, с одной стороны, о верности постановщика избранной им стилистике, с другой — о некотором отступлении от выдвинутой им прежде концепции господства биологических законов в судьбе человека. В своем фильме Имамура рисует нравственные муки героя, вынужденного, повинувшись древней традиции, отвести в горы на верную смерть свою старую мать.

Соблазнительно было бы посчитать эти три картины, оказавшиеся в центре внимания критики и зрителей как начало нового этапа творчества «послевоенного поколения». Однако созданные лишь благодаря многолетним настойчивым усилиям их авторов, вопреки законам, управляющим сегодня кинопромышленностью страны, они, скорее всего, исключение, чем реальная закономерность.

К тому времени, когда единый поток искусства, создаваемый «послевоенным поколением», стал распадаться, произошла определенная смена вкусов, ценностей, идеалов, стилей жизни и поведения молодежи. В жизнь всту-

* В зарубежном прокате фильм демонстрировался под названиями «Счастливого рождества, мистер Лоуренс» и «Фурё» («Пленный»).

** В 1979 году вышел его фильм «Месть существует для нас», а в 1981-м — «Эдзянайка».

пало новое поколение, не знавшее войны. Исследователи давали ему удручающую характеристику. Исаму Тогава в своей книге «Послевоенная история нравов» утверждает, что для этого поколения свойственны «плохие манеры, отсутствие здравого смысла, без всяких усилий воспринятая свобода сексуальных контактов и слишком легкое отношение к смерти»⁴. То было поколение, сформированное «обществом потребления», воспринявшее «психологию изобилия и вседозволенности». Не случайно социологические исследования 70-х годов фиксируют появление у молодежи бездумного стремления «жить по своему вкусу» или «жить без забот»⁵.

Духовный облик нового поколения вызывал большую озабоченность правящих кругов, обративших в конце 60-х — начале 70-х годов особое внимание на моральное и социальное воспитание молодежи в нужном им духе. В опубликованном в середине 60-х годов проекте «Программы формирования желательного образа человека» особо подчеркивалась важность сохранения и совершенствования «традиционных» японских качеств. Большинство положений новой программы почти полностью совпадало с требованиями, предъявлявшимися японцам правящей верхушкой страны в довоенные и военные годы⁶.

Пока шла борьба вокруг программы, вызвавшей волну протестов прогрессивной общественности страны, начиненные идеями «общества потребления» молодые люди начали диктовать кино свои вкусы, интересы и пристрастия. Двадцатилетние юнцы, жаждущие эротики и насилия, стали главными потребителями кинозрелища. Лицом к лицу с этой новой киноаудиторией предстояло встать и новому поколению режиссеров. Пора бы и им сказать свое слово о себе и своем времени. Ведь социальная и духовная тревога, питавшая в свое время «молодежный бунт», отнюдь не иссякла. И хотя идеи «протестующей молодежи» и ослабли с последующим десятилетием, но сохранились и даже обострились кричащие социальные, политические и нравственные противоречия, характеризующие сегодняшний мир.

Но пока это новое поколение не спешит проявить себя. Трудные годы, переживаемые кинематографом, привели к тому, что в недрах кинопромышленности почти не выросли молодые творческие силы, способные подхватить эстафетную палочку.

Правда, за последние пять лет на экране демонстрировались отдельные работы постановщиков поколения, «не знавшего войны», которые противостоят морю посредственности, представляемого сегодня экраном некогда великой кинематографической державы. Это знакомые советским зрителям фильм «Мутная река» («Доро-но кава», 1981) молодого Кохэй Огури и лента Сэйдзио Коямы «Родина» («Фурусато», 1983), показанная на XIII кинофестивале в Москве в 1983 году; первые игровые картины Мицуо Янагимати «План девятнадцатилетних» («Дзюкю-сай-но тидзу», 1979) и «Прощай, любимая земля» («Сараба итосики дайти», 1982); антивоенная лента Садаро Сайто «Когда я был маленьким, шла война» («Кодомо-но коро сэнсо-га атта», 1981); возглавившая в 1983 году список «десятки лучших фильмов года» картина «Семейные игры» («Кадзоку гэму», 1983) Ёсимицу Мориты.

Но это лишь единичные выступления талантливых одиночек. Заговорит ли новое поколение во всеуслышанье, реализует ли свой жизненный опыт, свое мироощущение на экране, выразит ли тревогу и надежду своего времени, покажет будущее.

¹ *Tessier M.* Le cinéma Japonais au présent. Paris, 1984, p. 94.

² *Sadoul G.* Autour d'une indépendance. Conversations avec quatre jeunes cinéastes Japonais. — «Cahiers du cinéma», 1965, N 166/167, mai—juin, p. 36.

³ «Нов. время», 1983, № 19, с. 29.

⁴ *Inoué Syun.* Culture de la jeunesse dans le Japon d'aujourd'hui — le «Jeu» en tant que

mode de vie. — «Diogène», 1973, N 84, oct.—déc., p. 116.

⁵ *Tominaga Kenichi.* Status and role of younger Generation in Japan. — «Intern. Asien forum» (München), 1973, Jg. 4, N 3, p. 449.

⁶ *Гришелева Л. Д., Чегодарь Н. И.* Культура послевоенной Японии. М., 1981, с. 110—111.

ВЛАДИМИР ЦВЕТОВ. А ЧТО БЫЛО ДАЛЬШЕ?

Этот вопрос звучит обычно, когда обрывают пересказ содержания интересного фильма.

Повествование о послевоенном поколении японских кинематографистов, поднявшихся против несправедливости общества, его бездуховности и господствующих в нем окаменелых традиций, И. Генс остановила на том месте, где ее герои, изнемогая под грузом несбывшихся надежд и неосуществленных желаний, выбились из сил и слились с тем самым обществом, которое совсем недавно вызывало у них, выражаясь словами режиссера Хироси Тэсигахара, «отчаяние и ненависть». И. Генс не обнадежила читателя титром «конец первой серии», обещающим продолжение, и я беру на себя смелость сообщить, что же было дальше.

Надоумил меня сделать послесловие именно таким один из недавних японских фильмов. В нем подразделение японской армии, участвовавшее в больших маневрах, чудесным образом переместилось вместе с бронетранспортером, пулеметами и автоматическими винтовками в раннее средневековье и оказалось в гуще тогдашней политической борьбы. Пока солдаты действовали в полном соответствии с уже совершившимся историческим процессом, они оставались в живых. Стоило им попытаться чуть переиначить историю, как их тут же настигла смерть.

И. Генс, переносящаяся во времени назад, достоверно раскрывает мир японского кинематографа 60—70-х годов, и читателю не грозит участь солдат из картины, поскольку он правильно ориентируется в событиях. Но мне захотелось обезопасить читателя еще надежнее: события эти станут ему гораздо яснее, когда он поймет, к чему они впоследствии привели.

«Нам, японцам, поражение страны дало урок, отличный от опыта других народов», — приводится в книге высказывание режиссера Нагиса Осимы. «До войны нам внушали, — говорил режиссер, — что Япония — лучшая страна в мире. После войны нам пришлось как бы заново родиться и полностью изменить образ мышления. Наше поколение оказалось лицом к лицу с поражением в тот момент, когда мы становились мужчинами».

Осима вторил киносценарист и писатель Корэиси Курахара. «Основной размышлений и взглядов моего поколения является факт, что нас всегда обманывали власти», — сказал он.

Попраание идеала породило страсть к разрушению. В книге изложено, как воплотилась эта страсть в работах послевоенных японских кинематографистов. К тому, что читатель узнает из книги сам, добавлю лишь меткое, на мой взгляд, замечание бывшего президента кинофирмы «Сётику» Сиро Кидо. Вечером, накануне его скоропостижной смерти, я встретился с ним на многолюдном приеме в честь приехавшего в Японию Алена Делона. Разговор зашел об Осиме, Тэсигахаре и других кинорежиссерах, которым посвящена эта книга, и Кидо сказал:

— Внезапно и дерзко, словно партизаны из лесу, налетели они на японский кинематограф. И было в них столько всепоглощающей ярости и внушавшей страх силы, что не поднять рук вверх выглядело бы безрассудством.

— А что было дальше? — поинтересовался я.

— Дальше? — переспросил Кидо и окинул обычным своим озорным взглядом заполнившую банкетный зал толпу, отличавшуюся яркостью туалетов и экстравагантностью манер, которые в Японии присущи лишь публике, что собирается на показах мод, конкурсах красоты да кинематографических раутах. В толпе я заметил многих из тех, о ком говорится в этой книжке. — Вам хочется знать, что было дальше? — В голосе Кидо послышались иронические нотки. — Дальше они переколотили в нашей лавке немало тарелок, — сказал старейшина японского кинематографического бизнеса, — но потом изготовили другую посуду, и лавка не обанкротилась.

В насмешливых словах Сиро Кидо заключалась правда. О картинах Осимы, Сохэй Имамуры, Ёдзи Ямады, снятых, когда термин «новая волна», каким характеризовали этих режиссеров, уже не вязался с их возрастом, известный продюсер из кинофирмы «Тохо» сказал так: «Я ничего не знаю об их кино, но поскольку их фильмы приносят деньги, считаю, что это хорошие фильмы». Посуда, сработанная вместо побитой, сделалась прибыльной. «Бросившие вызов» бросили его, как в конце концов выяснилось, попросту наземь и, перешагнув, оставили за спиной.

Всякое художественное произведение есть, указывал Стасов, всегда верное зеркало своего творца, и замаскиро-

вать в нем свою натуру ни один не может. Картины послевоенных японских режиссеров не исключение. О собственной экранизации в 1969 году пьесы «Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей» классика японской драматургии XVIII столетия Мондзаэмон Тикамацу Масахиро Синода высказался так: «Широко распространившееся студенческое движение, возникшее в наши дни, свидетельствует о разочаровании, пропизывающем современную цивилизацию. Искусство Тикамацу появилось в эпоху, которая в значительной мере напоминает нашу и была столь же преисполнена отчаянием». Оставлю на совести Синоды отзыв о всей современной цивилизации — его оценке соответствует лишь цивилизация буржуазная, но что касается отражения в фильме разочарования автора, его отчаяния, то Синода предельно точен.

На киноэкране, как в беспристрастном зеркале, Синода и вместе с ним вся «новая волна» японского кинематографа позволили зрителям рассмотреть, во что вылились разочарование и отчаяние, пришедшие на смену страсти к разрушению. В картине Синоды «Одинокая слепая певица Орин» солдат-дезертир прятался, как ему казалось, от жандармов, а в действительности — от жизни, наполненной борьбой. Хотел Синода того или нет, но он создал собирательный образ значительной части японской творческой интеллигенции, в том числе и тех, о ком эта книга.

Классового, правильного мировоззрения мало, разумеется, чтобы вырасти в большого художника. Нужен художественный талант. Однако, обладая таким талантом, художник только тогда добивается истинных успехов, когда он усваивает передовое мировоззрение своего века и творит согласно ему. Таланта послевоенной плеяде японских кинематографистов не занимать. А вот передового мировоззрения, носителями которого являются люди труда, они не восприняли. Если счесть фильмы кинематографической «новой волны» галереей ее автопортретов, то лента Токихиса Морикавы «Знамя молодых» служит ее «итоговым полотном. Героя уже не заботят нравственные принципы, подымающие на борьбу. Единственное его стремление — вписать себя в существующее общество, чтобы получить материальный достаток и обрести душевный комфорт.

Результат духовного перерождения «новой волны» не замедлил сказаться. Открывая в мае 1982 года на страни-

цах газеты «Асахи» «Круглый стол», посвященный проблемам японской кинематографии, кинокритик Ёсио Сиран сказал, что японское кино переживает самый, возможно, тяжелый кризис в своей истории, а режиссер Осима уточнил приметы кризиса: «На киноэкране нет мысли и нет мечты».

Обстановка в японской кинопромышленности сначала сломила бунтарский дух представителей «новой волны», а затем заставила приспособиться к ней. Производство картин требовало все больших средств, посещаемость же кинотеатров стремительно падала. И. Генс ограничила статистику кинопосещений 1980 годом — 164 миллиона. В 1981 году число кинопосещений сократилось еще — до 149 миллионов. Бесконечно поднимать цену на входные билеты уже не представлялось возможным. Чтобы выжить, кинопромышленность пошла на резкое снижение себестоимости кинопроизводства и убыстрение сроков съемок.

Методы Акира Куросавы, который, стремясь к совершенству формы, ярче оттеняющей идею, задерживал съемки на целые дни в ожидании облачка на небе нужных ему очертаний, кинопромышленность больше не устраивали. Минимум натуральных съемок — добивались продюсеры. А если натура необходима, довольствуйтесь двором киностудии — требовали владельцы кинофирм. Как можно меньше дублей — ставили они режиссерам условие. Побольше героев с характерами попроще, чтобы актеры могли играть, лишь пробежав глазами сценарий. Подобная система привела, конечно, к выигрышу во времени и, следовательно, к экономии денежных средств, но, перефразируя мыслителя древности, в произведениях ума, как и в механике, терялось в силу то, что приобреталось во времени.

Лучшие японские киномастера перестали снимать на родине. С 1980 года Куросава снял в Японии только один фильм — «Двойник», да и то с финансовой помощью американской «Твентис сенчури Фокс» *. Три картины Осимы были произведены на деньги продюсеров Франции и Англии. «Японское кино возродится, только когда рухнут крупные фирмы», — заявил Куросава. В рамках капиталистической системы они не рухнут. А вот похоронить тех, кто ради высокого искусства готов пренебречь кассовым успехом, крупные фирмы могут. Эту их способность испы-

* В 1985 г. Куросава снял фильм «Смута» на французские деньги.

тали на себе кинематографисты «новой волны»: большинству из них надели узду, меньшинство, воспротивившееся взнузданию, вышибли из кино вон.

Да простят искусствоведы сравнение кинопроизводства с выпуском стиральных машин и пылесосов, но, рассказывая о том, что было дальше, я не могу не сравнить подход нынешней японской кинопромышленности к созданию фильмов как к производству бытовых приборов и завоеванию рынка. Хозяева киносинематографии не отрицают вдохновения. Но оно нужно, по их мнению, во вторую очередь. Начинать надо с правильного анализа зрительского интереса, с четкой производственной технологии, с выверенного планирования съемок и с широкой рекламой. Так, во всяком случае, действует в японском кинематографе торгующийся в него монополистический конгломерат, руководимый Харуки Кадокава. Концерн, занимающийся изданием книг и журналов, бизнесом на музыке, рекламным делом, рационализировал производство фильмов до уровня сборки стиральных машин и пылесосов.

В концерне Кадокавы я услышал следующее объяснение принятых там, с позволения сказать, «творческих методов». Нам некогда заниматься обучением и воспитанием молодых режиссеров и актеров, сообщили мне. И дорого это. В 300—350 миллионов иен обходится подготовка одного режиссера. Поэтому мы пользуемся услугами кинорежиссеров, чье имя уже само по себе может привлечь зрителей в кинотеатр.

Наш анализ показал, рассказали мне в концерне далее, что в кино ходят сейчас люди не старше тридцати лет. Японцы среднего и пожилого возраста, обремененные семьей и заботами, да еще и селящиеся из-за дороговизны жилья в полутора — двух часах езды от городских увеселительных кварталов, где сосредоточены кинотеатры, в кино не бывают. Им достаточно телевизора. Путем опросов мы узнаём, объяснили мне в концерне, настроения молодежи, ее привязанности и антипатии и заказываем сценарии, которые должны до тонкостей учитывать итоги обследований.

Как только какая-нибудь книжка, выпущенная издательством Кадокавы, собирает тираж, достаточный, чтобы назвать ее «бестселлером», мощный рекламный аппарат концерна немедленно начинает рекламу фильма, который по книге будет снят, хотя еще нет даже сценария картины. «Звезды» эстрады принимаются распевать песни из филь-

ма задолго до того, как они зазвучат на экране. У концерна достает денег, чтобы эти песни значились в «десятке лучших» вплоть до выхода фильма. Бывает, в магазинах появляется одежда, в какой предстанут перед зрителями герои картины.

С точки зрения кассы подобные «творческие методы» оказались весьма небезуспешными. В 1983 году число кинопосещений возросло благодаря в основном кинопродукции концерна Кадокавы до 174 миллионов, на семнадцать процентов больше, чем в 1981-м и на десять процентов больше, чем в 1982 году.

Во время интервью в концерне Кадокава я вспомнил другую беседу — с крупным экспортером японской фотоаппаратуры. Для изготовления семейных снимков на память, для фотографирования в туристических поездках нет лучше японских фотокамер, заявил торговец. Автоматическая наводка на резкость, автоматическое определение экспозиции, автоматическая перемотка пленки в сочетании с надежностью механической части вследствие высокого качества конвейерной сборки представляют фотографу-любителю массу удобств, не требуя ни умственных, ни физических усилий. Но для художественной фотографии необходима, уверенно сказал торговец, европейская фотокамера ручной сборки. Безукоризненно отлаженная «поточная линия» Кадокавы во всю комплектует фильмы. От зрителя они тоже не требуют умственных усилий. Однако среди продукции Кадокавы нет кинопроизведений «ручной», иными словами, вдохновенной работы.

Представители «новой волны» японских кинематографистов еще раз подтвердили правомерность сравнения художника с пророком, который видит яснее, чем обычные люди. О том, сколь точен оказался художественный взгляд «новой волны» на события первых двадцати пяти японских послевоенных лет, читатель узнает из книги. Я же хочу обратить внимание на прозорливость этих кинематографистов, обращенную к грядущему времени. В книге читатель найдет слова режиссера Ёсисигэ Ёсиды: «Размышлять о сегодняшнем дне — это то же самое, что думать о будущем». Режиссеры не просто думали о будущем, они его предвосхищали.

Казалось бы, восстав против традиционного японского кинематографа, молодые режиссеры должны были отринуть и такую сюжетную тематику, присущую довоен-

ному японскому кино, как жизнь семьи, клана. Но случилось наоборот. В картине «Церемония» Осима взялся за эту тематику не только потому, что семейное, общинное сознание всегда было сильно в японской среде. Уверен, что обостренное художническое чутье Осимы подсказало ему, что подспудно начался процесс, который Исаму Ямасита, председатель одной из крупнейших в мире японской судостроительной фирмы «Мицуи дзосэн», описал так: «После второй мировой войны, когда Япония приступила к реиндустриализации, люди потянулись в большие промышленные комплексы, и существовавший многие века дух деревенской общины, семьи начал разрушаться. Тогда мы, — продолжил Ямасита, — возродили старую общину на своих промышленных предприятиях. И теперь фирмы, подобные нашей, представляют собой новые общины, и на менеджеров возложена обязанность создавать условия, в которых люди могли бы наслаждаться общинной жизнью».

Но наслаждение общинная жизнь принесла лишь предпринимателям. Условия, типичные для традиционной японской семьи, будучи перенесенными в цеха с роботами и гибкими производственными системами, в конторы с компьютерами и автоматами, сделались средством идеологического одурманивания трудящихся. Им стало казаться, что в эпоху научно-технической революции семья с ее примитивным коллективизмом и безоговорочным подчинением младших старшим способна преодолеть классовые противоречия между трудом и капиталом, между революционной и крайне правой идеологией и обеспечить прибыль отдельному члену семьи благодаря улучшению положения клана.

В фильме Осимы «Церемония» есть сцена, в которой собравшиеся вместе члены клана Сакурада запевают каждый свою песню — ту, что отражает их мировоззрение. Звучат трудовая песня и милитаристский марш, «Интернационал» и старинная самурайская баллада, гимн-протест против войны и пошленькие куплетики. К объединению певцов в хор и стремились предприниматели, понимая, что только классовая, идеологическая гармония может наилучшим образом обеспечивать прибыли. Осима чувствовал опасность замысла предпринимателей. И он уничтожил семью Сакурада. Однако то, что легко сделать на экране, совсем не просто осуществить в реальной жизни.

А в ней кинематографист Нагиса Осима проиграл судостроительному магнату Исаму Ямасите. И поражение

это тоже нашло выражение в работах представителей «новой волны». Кэй Кумаи показал его в картине «Солнце над Куробэ». В книге И. Генс подробно говорится о ленте, посвященной строительству дамбы на горной реке, и о том, как воплощена в картине идея единения труда и капитала в одной семье. Я замечу только, что режиссер вполне мог бы сопроводить эпизоды своего экранизированного дифирамба классовой гармонии титрами, взятыми из статистики: среднегодовые темпы роста прибылей японских монополистов — двадцать процентов. Цифры не нарушили бы художественную ткань произведения, а дополнили бы её.

Фильм вышел на экран в 1968 году. Из него можно было понять, что же случится дальше. Пятнадцать лет спустя в японской промышленности были потеряны из-за забастовок 507 тысяч человеко-дней, в то время как в период, когда снимался фильм «Солнце над Куробэ», количество утраченных в ходе классовой борьбы человеко-дней измерялось пятью миллионами.

И. Генс очень верно подметила, что во всех первых фильмах художников, принадлежавших к «новой волне», герои — студенты-леваки, молодые люди, склонные к экстремизму, — терпели крах. «В их поражении, — написала И. Генс, — ощущается определенное предчувствие краха политических идей, которым поклонялись левацки настроенные студенческие активисты». И. Генс привела свою беседу с режиссером Синодой, который еще в начале 60-х годов понял: «Леваки в будущем станут правыми».

Так это на самом деле и произошло с частью молодежных активистов. Когда я смотрел картину Ёсиды «Героическое чистилище», действие в которой то переносилось в прошлое, в 50-е годы, — время молодежных выступлений, то перескакивало в будущее, в 80-е годы (фильм снят в 1970 году), я угадывал в поседевших и раздобревших персонажах, вспоминая бурную молодость, реальных, хорошо мне знакомых людей, настолько проницательным был режиссер. Я брал у этих людей интервью в подчеркнута строгих кабинетах, где только подлинник Ван Гога давал знать о фантастическом богатстве хозяина, видел их на съездах и конференциях, на которых определялась политика Японии, сидел с ними за одним столом в закрытых ресторанах-клубах, где экспонаты из музея антикварной утвари оказывались всего лишь посудой, в какой подавали обед. Герои уличных выступлений, на месте которых оста-

валась, бывало, кровь, не просто вписались в «истеблишмент», но стали лидерами его.

В «Героическом чистилище» Ёсида предсказал судьбу единиц. Подавляющее большинство «леваков» превратилось не в правых, а в безразличных. Повысившийся в период быстрого роста японской экономики жизненный уровень быстренько вытравил из их сознания недовольство эксплуататорским обществом. С другой стороны, несостоятельность экстремизма как формы политической борьбы и закономерный потому провал ее породили пессимизм, что у людей, лишенных классового самосознания, сродни отчаянию. Синода, поставивший, к примеру, фильм «Молчание», в котором проводится мысль о бессмысленности мученической смерти во имя идеи, предвосхитил появление «постпослевоенного», если можно так выразиться, поколения, чей облик неожиданно для представителя «истеблишмента» гневно обрисовал через двенадцать лет после фильма «Молчание» президент токийской фирмы «Менеджмент Интернешнл» Мицуюки Масацугу в книге «Общество современных самураев»:

«У нынешней молодежи недостает силы духа переделать общество. Мало того, ее интересы состоят лишь в том, чтобы жить приятной, комфортабельной жизнью. Приключения с реформами не для нее, — написал менеджер. — Чтобы стать обладателями товаров и услуг, делающими жизнь приятной и комфортабельной, молодые люди соглашаются усердно работать и подчиняться групповому — то есть семейному, общинному — мышлению. Но в действительности они горькие и безнадежные «трудоголики» — менеджер употребил термин, вошедший сейчас в обиход у тех японских социологов и экономистов, которые правомерно считают, что не трудолюбие — качество невозможное в классовом обществе, — а «трудоголизм», по аналогии с «алкоголизмом», владеет японцами. — Труд для них, — продолжил менеджер рисовать образ теперешнего весьма широкого слоя японского общества, — неизбежное зло. Они не находят в труде удовлетворения. Желая заглушить чувство безнадежности, испытываемое в процессе труда, они все больше и больше покупают товаров и услуг, которые хотя бы временно предоставляют возможность забыть о ненавистном труде».

На этом месте я остановился, читая книжку «Общество современных самураев», потому что вспомнил кино-

трилогию Морикавы «Молодые люди», «Вперед, молодые люди!» и «Знамя молодых». В ней прослежено вызревание идеологии, о которой говорит менеджер.

Однако dokonчу цитату из книги «Общество современных самураев», потому что иначе контуры мировоззрения, которые набросал в заключительной части кинотрилогии режиссер Морикава, не получают завершения:

«Образуетя порочный круг,— написано в книге.— Тщетность попыток обрести свое «я», которое принесено в жертву постылому труду, приводит к тому, что молодежь предается в свободное от работы время бездумным удовольствиям. Таким образом, молодежь эксплуатируют дважды: сначала как «работающую машину», а потом как «потребляющую машину». Без той и другой капиталистическое производство существовать не может. И получается, что молодежь одновременно и «трудоголики», и «вещеголики». Иными словами, она — механизм, автоматически выполняющий функции производства и потребления».

В подобный механизм превращена в Японии, разумеется, не только молодежь.

Режиссеры, о которых рассказала И. Генс, были плоть от плоти своей эпохи — той, что дала жизнь стихам:

«Встретим смело, ребята, без опаски
 Ненавистные стальные каски!
 «Фараоны» не пришли,
 И не видно их вдали,
 Но сбегутся по чужой указке.
 Пусть ливень льет,
 Пусть буря ревет,
 Но иди на демонстрацию, народ,
 И полиция, наверно, удержит!»

Режиссеры «новой волны» снимали фильмы, как эти стихи, в корне отличные от традиционной поэтической формы, и о том, что стихи воспевали.

Шли годы. Послевоенное поколение постоянно жило под знаком «ККК». Сначала этими буквами латинского алфавита обозначались в коммерческой рекламе английские названия водопровода (точнее — водопроводного крана), фотоаппарата и цветного телевизора — наиболее желаемых японцами в конце 50-х годов предметов. Затем общество потребления стало манить новым набором из трех К — теперь это были автомобиль, кондиционер и яхта. И, наконец,

нынешние три К — загородный коттедж, бриллианты и персональный компьютер.

Синхронно с эволюцией «Трех К» изменялось и мировоззрение кинематографистов «новой волны»: от нигилистического отрицания всего и вся через пробуждение тяги к жизненным удобствам к конформизму. И когда в загородных коттеджах появились персональные компьютеры, режиссеры вдруг почувствовали себя очень уютно в лоне буржуазной «массовой культуры».

На этом И. Генс закончила книгу. «Трудные годы, переживаемые кинематографом, привели к тому, — говорится в последних строках книги, — что в недрах кинопромышленности почти не выросли молодые творческие силы, способные подхватить эстафетную палочку». Я бы не решился на столь категоричное утверждение. Мне кажется, было бы правильнее послушаться древнего японского наставления: «Истинный воин откладывает на завтра оценку того, что произошло сегодня».

В книге И. Генс приводит высказывание Кириро Ураямы. Поражение Японии потрясло его до глубины души. «Если бы не оно, — сказал Ураяма, — я вряд ли стал режиссером... Но поражение, расколовшее наше существование, изменило мое состояние, и я захотел стать кинематографистом». Не менее мощный эмоциональный заряд несет в себе нынешнее антиядерное движение, охватившее Японию. Японским монополистам удалось дезорганизовать и ослабить классовые выступления трудящихся. Но сорвать всенародную борьбу за выживание монополисты не смогли. В истории Японии не известно движение более массовое и более значимое для формирования общественного сознания, чем антиядерное.

На митинге кинематографистов, поднявшихся вслед за японскими литераторами с призывом запретить ядерное оружие, я услышал от режиссера Сацуо Ямамото:

— Для японцев мир — это не просто состояние покоя, хотя иероглифы, обозначающие понятие «мир», несут значение прежде всего «покой». Для японцев мир — это синоним «жизни». Именно так понимать мир научила японцев их собственная история, отмеченная ядерной трагедией.

Режиссер Сусуму Хани, творчеству которого в этой книге отведена глава, включился в движение «Десяти футов». Оно задалось целью собрать деньги, чтобы выкупить

у Соединенных Штатов документальные кинокадры, снятые американскими военными кинооператорами в Хиросиме и Нагасаки. Американские войска вошли в эти города, когда атомные руины еще дымились и еще не все трупы были преданы земле. Каждый взнос, сделанный участниками движения, позволял выкупить десять футов киноплёнки. Собранных денег хватило на покупку пленки для двух полнометражных фильмов — «Предостережение» и «История. Эпоха ядерного безумия». Их посмотрели по всему свету триста миллионов человек. Режиссером фильмов был Сусуму Хани. «В противовес фильмам, книгам, песням, пропагандирующим войну, мы должны создать антиядерную культуру», — призвал Хани японскую интеллигенцию и заложил первый камень в основу этой культуры.

Начало возрождению японского кинематографа положено. Уже есть, без сомнения, молодые режиссеры, которые на вопрос, что привело их в кино, ответят почти теми же словами, какие сказал Кириро Ураяма: «Если бы не антиядерное движение, мы не сделали бы кинематографистами».

Но это будет дальше.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

В фильмографию включены работы, поставленные для кинематографа. Условные обозначения: А.— автор; К.— композитор; О.— оператор; П.— продюсер; Пр.— производство; Пт.— прокат; С.— сценарист; Х.— художник; пр.— премьеры; ст.— стандартный формат; ч/б — черно-белый; цв.— цветной; ш/э — широкоэкранный.

РЕЖИССЕР НАГИСА ОСИМА

- 1959 УЛИЦА ЛЮБВИ И НАДЕЖДЫ (Ай то кибо-но мати)**
Пр. и Пт. «Сётику», ч/б, ш/э, 62 мин.
С.— Нагиса Осима, О.— Хироюки Кусуда, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Кодзи Уно.
В ролях: Хироси Фудзикава, Ююо Мотидзуки, Митико Ито, Юки Томинага, Фумио Ватанабэ, Фудзио Суга, Какуко Сэнси.
- 1960 ИСТОРИЯ ЖЕСТОКОЙ ЮНОСТИ (Сэйсюн дзанкоку многогатари)**
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 96 мин., пр.— 3 июня.
С.— Нагиса Осима, О.— Акира Кавамата, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Кодзи Уно.
В ролях: Юскэ Кавадзу, Миюки Кувано, Ёсико Куга, Дзюн Хамамура, Фумио Ватанабэ, Синдзи Танака, Аки Морисима, Кэй Сато.
КЛАДБИЩЕ СОЛНЦА (Тайё-но хакаба)
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 87 мин.
С.— Нагиса Осима, Ёсиро Исидо, О.— Акира Кавамата, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Кодзи Уно.
В ролях: Кадайко Хоноо, Дзюн Хамамура, Кэй Сато, Масахико Цугава, Муцухиро Тоура, Кодзи Накахара, Расэймон, Асао Коикэ, Итиро Нагаи, Кю Ито, Дзюндзабуро Бан, Фумио Ватанабэ, Бокудзэн Хидари.
НОЧЬ И ТУМАН ЯПОНИИ (Нихон-но ёру то кири)
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 107 мин., пр.— 9 октября.
С.— Нагиса Осима, Ёсиро Исидо; О.— Акира Кавамата, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Кодзи Уно.
В ролях: Фумио Ватанабэ, Миюки Кувано, Масахико Цугава, Тору Адзюка, Хироси Акутагава, Такао Ёсидзава, Акико Кояма, Кэй Сато.
- 1961 СОДЕРЖАНИЕ СКОТИНЫ (Сикиу)**
Пр. «Палас фильм», Пт. «Тайхо», ч/б, ш/э, 105 мин.
С.— Цутому Тамура совместно с Тосио Мацумото, Ёсиро Исидо, Сомэй Томацу по произведению Кэндзабуро Оэ, О.— Ёсицугу Иэкава, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Ицуро Хирата.
В ролях: Рэнтаро Микуни, Садако Савамура, Кю Садзавана, Ёсими Като, Тёсиро Исидо, Тосио Иридзуми, Акико Кояма, Муцухиро Тоура, Хью Харт, Ицуко Уэхара, Тосио Ёкота, Цунэ Имахаси.

- 1962 **АМАКУСА СИРО ТОКИСАДА** (Амакуса сиро токисада)
Пр. и Пт. «Тоэй» (Киото), ч/б, ш/э, 100 мин.
С.— Есиро Исидо, Нагиса Осима, О.— Синтаро Кавасаки, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Ясутаро Кон.
В ролях: Хасидзо Огава, Такамару Сасаки, Кикуюэ Моря, Рютаро Отото, Сатоми Ока, Рэнтаро Микун, Тэцуо Асида, Ёсими Като, Тэитиро Каварадзаки, Кэй Сато, Минору Тианки, Муцухиро Тоура.
- 1965 **ДНЕВНИК ЮНБОГИ** (Юнбоги-но никки)
Пр. и Пт. «Содзося», ч/б, монтаж фотографий, 30 мин.
П., фотограф, С., автор текста — Нагиса Осима по дневнику И. Юнбоги, О.— Акира Кавамата, К.— Такэтоси Найто, читает — Катамаса Комацу.
РАДОСТЬ (Эцураку)
Пр. «Содзося», Пт. «Сётику», цв., ш/э, 90 мин.
С.— Нагиса Осима по произведению Кадзутаро Ямады, О.— Акира Такада, К.— Дзёдзи Юаса, Х.— Ясутаро Кон.
В ролях: Кацуо Накамура, Марико Кага, Юмико Ногава, Масако Яги, Тосико Хигути, Хироко Симидзу, Сёдзи Кобаяси, Сёити Одзава, Муцухиро Тоура, Акира Хамада, Фумио Ватанабэ, Кэй Сато.
- 1966 **ДЕМОН, ПОЯВЛЯЮЩИЙСЯ СРЕДИ БЕЛОГО ДНЯ** (Хакую-но торима)
Пр. «Содзося», Пт. «Сётику», ч/б, ш/э, 99 мин.
С.— Цутому Тамура по произведению Тайдзюн Такэды, О.— Акира Такада, К.— Хикару Хаяси, Х.— Сигэмаса Тода.
В ролях: Коэ Кавагути, Акико Кояма, Кэй Сато, Муцухиро Тоура, Хосэй Комацу, Хидэко Кавагути, Тайдзи Тонояма, Хидэо Кандзэ.
- 1967 **ВОЕННОЕ ИСКУССТВО НИНДЗЯ. АЛЬБОМ** (Ниндзя бугэйтё)
Пр. «Содзося» (1966), Пт. «АТС», ч/б, ст., мультипликация, 131 мин.
С.— Мамору Сасаки, Нагиса Осима по произведению Симпэй Сирато, О.— Акира Такада, К.— Хикару Хаяси, Х.— Симпэй Сирато.
В ролях: Сёити Одзава, Кэй Ямамото, Акико Кояма, Кэй Сато, Норико Мацумото, Есиюки Фукуда, Хидэо Кандзэ, Сигэру Цуюгути, Фумио Ватанабэ, Муцухиро Тоура, Хосэй Комацу, Нобуо Танака.
ИССЛЕДОВАНИЕ НЕПРИСТОЙНЫХ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН (Нихон сюнкако)
Пр. «Содзося», Пт. «Сётику», цв., ш/э, 103 мин.
С.— Цутому Тамура, Мамору Сасаки, Тосио Тадзима, Нагиса Осима по замыслу Томомити Сэды, О.— Акира Такада, К.— Хикару Хаяси, Х.— Сигэмаса Тода.
В ролях: Игиро Араки, Кодзи Ивабути, Хироси Сато, Синко Миямото, Хироко Масуда, Хидэко Есида, Кадзуми Итами, Акико Кояма, Кадзую Тадзима.
- 1968 **СОВМЕСТНОЕ САМОУБИЙСТВО ВЛЮБЛЕННЫХ + ЯПОНСКОЕ ЛЕТО** (Мури синдзю + Нихон-но нацу)
Пр. «Содзося», Пт. «Сётику», ч/б, ш/э, 98 мин.
С.— Цутому Тамура, Мамору Сасаки, Нагиса Осима, О.— Ясухиро Есиока, К.— Хикару Хаяси, Х.— Сигэмаса Тода.

В ролях: Кэйко Сакураи, Кэй Сато, Муцухиро Тоура, Есиюки Фукуда, Тэцуо Асида, Бунъя Одзава, Хосэй Комацу, Хидэо Каидзэ.

СМЕРТНАЯ КАЗНЬ ЧЕРЕЗ ПОВЕШЕНИЕ (Косикэй)

Пр. «Содзося», «АТГ», Пт. «АТГ», ч/б, ш/э, 117 мин.

С.— Цутому Тамура, Мамору Сасаки, Митинори Фукао, Нагиса Осима, О.— Ясухиро Эснока, К.— Хикару Хаяси, Х.— Сигэмаста Тода.

В ролях: Юн-До Юн, Кэй Сато, Акико Кояма, Фумио Ватанабэ, Эспиро Исидо, Масао Адати, Муцухиро Тоура, Хосэй Комацу, Масао Мацуда, от рассказчика — Нагиса Осима.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ТРОИХ ПЬЯНИЦ (Кэртэ кита ёппарай)

Пр. «Содзося», Пт. «Сётику», цв., ш/э., 80 мин.

С.— Цутому Тамура, Мамору Сасаки, Масао Адати, Нагиса Осима, О.— Ясухиро Эснока, К.— Хикару Хаяси, Х.— Сигэмаста Тода.

В ролях: Кадзухико Като, Осаму Китаёма, Нобухико Хасита, Кэй Сато, Фумио Ватанабэ, Мако Мидори, Тайдзи Тояма.

1969 ДНЕВНИК ВОРА ИЗ СИНДЗЮКУ (Синдзюку доробо никки)

Пр. «Содзося» (1968), Пт. «АТГ», ч/б, ст., цветные вставки, 94 мин.

С.— Цутому Тамура, Мамору Сасаки, Масао Адати, Нагиса Осима, О.— Ясухиро Эснока, Сэйдзо Сэнгэн, Х.— Сигэмаста Тода, Дан Аракава.

В ролях: Таданори Ёко, Риэ Ёкояма, Сигэйти Танабэ, Тэцу Такахаши, Кэй Сато, Фумио Ватанабэ, Муцухиро Тоура, Дзиро Кара.

МАЛЬЧИК (Сёнэн)

Пр. «Содзося», «АТГ», Пт. «АТГ», цв., ш/э, 97 мин.

С.— Цутому Тамура, О.— Ясухиро Эснока, Сэйдзо Сэнгэн, К.— Хикару Хаяси, Х.— Сигэмаста Тода.

В ролях: Фумио Ватанабэ, Акико Кояма, Тэцуро Абэ, Цуёси Киносита.

1970 ИСТОРИЯ, РАССКАЗАННАЯ ПОСЛЕ ТОКИЙСКОЙ ВОЙНЫ (Токно сэисо сэngo хива)

Пр. «Содзося», «АТГ», Пт. «АТГ», цв., ш/э, 97 мин.

С.— Масаёси Хара, Мамору Сасаки по замыслу Нагисы Осимы и Цутому Тамуры, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Тору Такэмицу, Х.— Сигэмаста Тода.

В ролях: Кадзуо Като, Эмико Ивасаки, Сугио Фукуока, Томоё Осима, Кэнъити Фукуда, Кадзуо Хасимото.

1971 ЦЕРЕМОНИЯ (Гисики)

Пр. «Содзося», «АТГ», Пт. «АТГ», цв., ш/э, 123 мин.

С.— Цутому Тамура, Мамору Сасаки, Нагиса Осима, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Тору Такэмицу, Х.— Сигэмаста Тода.

В ролях: Кэндзо Каварадзакки, Ацуко Кака, Кэй Сато, Нобуко Отова, Маки Такаёма, Акико Кояма, Хосэй Комацу, Фумио Ватанабэ, Ацуо Накамура, Киёси Цугия, Муцухиро Тоура, Эйтаро Одзава.

1972 ЛЕТНЯЯ СЕСТРА (Нацу-но имото)

Пр. «Содзося», «АТГ», Пт. «АТГ», цв., ш/э, 96 мин., пр.— 5 августа.

- С.— Цутому Тамура, Мамору Сасаки, Нагиса Осима, О.— Ясухиро Есиока, К.— Тору Такэмицу, Х.— Сигэмаса Тода. В ролях: Хосэй Комацу, Хироми Курита, Лили, Акико Кояма, Масаэ Исибаси, Кэй Сато, Тайдзи Топояма.
- 1976 **КОРРИДА ЛЮБВИ (Империя чувств, Ай-но коррида)**
Пр. «Аргус фильм», «Осаэник», «Нагиса Осима-про», цв., 104 мин. П.— Кодзи Вакамацу, С.— Нагиса Осима, О.— Хидэо Ито, К.— Минору Мики. Х.— Сигэмаса Тода.
В ролях: Эйко Мацуда, Тацуя Фудзи, Аой Накадзима, Акико Кояма, Тайдзи Топояма, Канаэ Кобаяси, Мэйко Сэри.
- 1978 **ПРИЗРАК ЛЮБВИ (Ай-но борэй)**
Пр. «Нагиса Осима-про», «Аргус фильм», Пт. «Тохо-Това», цв., ш/э, 106 мин., пр.— 28 октября.
С.— Нагиса Осима по произведению Ико Накамуры, О.— Есио Миядзима, К.— Тору Такэмицу, Х.— Сигэмаса Тода. В ролях: Такахиро Тамура, Кадзуко Есиюки, Тэцуя Фудзи, Акико Кояма, Хироко Хисаяма, Кэй Сато, Кэндзо Каварадзакэ, Сумиэ Сасаки.
Премия за режиссуру на XXXI Каннском кинофестивале 1978 года.
- 1983 **СЧАСТЛИВОЕ РОЖДЕСТВО НА ФРОНТЕ (Счастливого рождества, господин Лоренс, Сэндзё-но мэри крисумас)**
Пр. «Синэбэнтя-про», «Нагиса Осима-про», «Тэрэби Асахи», «Recorded Pictures Company», «New Herald» и др., Пт. «Сётику-Фудзи» и «Хэрарудо», цв., ш/э, 123 мин., пр.— 28 мая.
С.— Нагиса Осима по произведению С. Лоренс ван дер Пост, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Рюити Сакамото, Х.— Сигэмаса Тода.
В ролях: Девид Боуи, Том Коупи, Рюити Сакамото, Такэси Пито.
- 1986 **МАКС, МОЯ ЛЮБОВЬ (Max, mon amour)** Пт. Франция.

РЕЖИССЕР ЕСИСИГЭ ЕСИДА

- 1960 **БЕЗДЕЛЬНИКИ (Рокудэнаси)**
Пр. и Пт. «Сётику», ч/б, ст., 88 мин.
С.— Есисигэ Есида, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Тюдзи Киносита, Х.— Тадаёси Есино.
В ролях: Хидзуру Такатихо, Масаэ Исуи, Какуко Сэнси, Масахико Цугава, Юскэ Кавадзу, Ко Сасаки, Масао Мисима.
- ВЫСОХШАЯ КРОВЬ (Ти-ва кавантэру)**
Пр. и Пт. «Сётику», ч/б, ст., 87 мин.
С.— Есисигэ Есида, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Хикару Хаяси, Х.— Киниобу Сато.
В ролях: Кэйдзи Сата, Капэко Ивасаки, Синъитиро Миками, Мари Есимура, Масао Ода, Юко Васиваги, Асао Сано.
- 1961 **КОНЕЦ СЛАДКОЙ НОЧИ (Амай ёру-но хатэ)**
Пр. и Пт. «Сётику», ч/б, 85 мин.
С.— Есисигэ Есида, Ейти Маэда, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Хикару Хаяси, Х.— Тадаёси Есино.
В ролях: Масахико Цугава, Тэруё Ивасита, Сумико Хитака, Осаму Такидзава, Томоко Сагами, Дзюн Хамамура, Такамура Сасаки.

- 1962 **ГОРЯЧНЕ ИСТОЧНИКИ АКИЦУ** (Акицу онсэн)
 Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 113 мин.
 С.— Есисигэ Есида по роману Синдзи Фудзивары, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Хикару Хаяси, Х.— Тацуо Хамада.
 В ролях: Марико Окада, Хироюки Нагато, Сумико Хитака, Тайдзи Тонояма.
- 1963 **ВОСЕМНАДЦАТЬ МОЛОДЫХ ЛЮДЕЙ, ВЫЗЫВАЮЩИХ БУРЮ** (Араси-о ёбу дзюхатидзин)
 Пр. и Пт. «Сётику», ч/б, 108 мин.
 С.— Есисигэ Есида, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Хикару Хаяси, Х.— Дзюнъити Осуми.
 В ролях: Тамоцу Хаякава, Есико Кояма, Эйдзи Мацуи, Такэси Иваммото, Нобору Кидо, Кацуёси Нисимура.
- 1964 **БЕГСТВО ИЗ ЯПОНИИ** (Ниппон дассёцу)
 Пр. и Пт. «Сётику», цв., 96 мин.
 С.— Есисигэ Есида, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Тору Такэмичу, Масао Яги, Х.— Тадаёси Ёсино.
 В ролях: Ясуси Судзуки, Миюки Кувано, Кёскэ Матида, Рёхэй Найто, Сумико Сакамото, Аяко Курода.
- 1965 **ИСТОРИЯ, НАПИСАННАЯ ВОДОЙ** (Мидзу-дэ какарэта моногатари)
 Пр. «Тюнити эйгася», Пт. «Никкацу», ч/б, 120 мин.
 С.— Еспиро Исидо, Есико Коратомэ, Есисигэ Есида по произведению Едзиро Исидзакэ, О.— Тацуо Судзуки, К.— Кэй Хитоцуянаги, Х.— Харуясу Куросава.
 В ролях: Марико Окада, Ясунори Ирикава, Исао Ямагата, Рурико Асаока, Кёко Касиро, Айко Масуда.
- 1966 **ОЗЕРО ЖЕНЩИН** (Онна-но мидзууми)
 Пр. «Гэндай эйгася», Пт. «Сётику», ч/б, 98 мин.
 С.— Еспиро Исидо, Ясуко Оно, Есисигэ Есида по произведению Ясунари Кавабаты, О.— Тацуо Судзуки, К.— Такэси Икэнно, Х.— Ицуро Хирата.
 В ролях: Марико Окада, Синскэ Асида, Тамоцу Хаякава, Спгэру Цуюгути, Кэйко Нацу, Айко Масуда.
- 1967 **СТРАСТЬ** (Дзёэн)
 Пр. «Гэндай эйгася», Пт. «Сётику», ч/б, 97 мин.
 С.— Есисигэ Есида по произведению Масааки Татибары, О.— Маммори Канэу, К.— Такэси Икэнно, Х.— Тиёо Умэда.
 В ролях: Марико Окада, Есипобу Минами, Тадахико Канно, Гако Симэгиси, Ко Кимура, Эпуси Такахаси.
ПЛАМЯ И ЖЕНЩИНА (Хоноо то онна)
 Пр. «Гэндай эйгася», Пт. «Сётику», ч/б, 83 мин.
 С.— Масахиро Ямада, Есисигэ Есида, О.— Скэхару Окамура, К.— Тэйдзо Мацумура, Х.— Таданобу Сато.
 В ролях: Марико Окада, Ко Кимура, Идзуру Огава, Такэси Кусака.
- 1968 **МЕРЦАНИЕ ИНЕЯ** (Дзюхё-но ёромэки)
 Пр. «Гэндай эйгася», Пт. «Сётику», ч/б, 98 мин.
 С.— Еспиро Исидо, Есисигэ Есида, О.— Скэхару Токамура, К.— Такэси Икэнно, Х.— Таданобу Сато.
 В ролях: Марико Окада, Ко Кимура, Юкио Нипакава, Миёко Акадза, Юко Фудзивара, Комико Такаки.

ПРОЩАЙ, ЛЕТНЕЕ СИЯНИЕ (Сараба нацу-но хикари)

Пр. «Гэндэй эйгася», Пт. «АТГ», цв., 97 мин.

С.— Масахиро Ямада, Рёсэй Хасэгава, Есисигэ Есида, О.— Скэхару Окамура, Тосихико Сато, К.— Кэй Итиянаги.

В ролях: Марико Окада, Масаси Екоути, Поль Бобе, Элен Виэру.

1969 ЭРОС + ЖЕСТОКОЕ УБИЙСТВО (Эрос + гякусацу)

Пр. «Гэндэй эйгася», Пт. «АТГ», ч/б, ш/э, 168 мин.

С.— Есисигэ Есида, Масахиро Ямада, О.— Гэн Хасэгава, К.— Кэй Итиянаги, Х.— Цуёси Исии.

В ролях: Тосиюки Хосокава, Марико Окада, Юко Кусуноки, Эдуси Такахаси, Кадзуюки Иноэ, Масако Яги.

1970 ГЕРОИЧЕСКОЕ ЧИСТИЛИЩЕ (Ренгоку эронка)

Пр. «Гэндэй эйгася», «АТГ», Пт. «АТГ», ч/б, 117 мин.

С.— Масахиро Ямада, Есисигэ Есида, О.— Гэн Хасэгава, К.— Кэй Итиянаги, Х.— Осаму Ямагути.

В ролях: Марико Окада, Кандзо Карасуда, Нахо Кимура, Юсиаки Макита, Ну Такэути.

1971 ПРИЗНАНИЯ АКТРИС (Кокухакутэки дзёюрон)

Пр. «Гэндэй эйгася», Пт. «АТГ», цв., 120 мин.

С.— Есисигэ Есида, Масахиро Ямада, О.— Гэн Хасэгава, К.— Кэй Итиянаги, Х.— Сэцу Асакура.

В ролях: Рурико Асаока, Марико Окада, Инэко Арима, Рэнтаро Микунни, Миёко Акадза, Ко Кимура, Кивако Тайти.

1973 ПРИКАЗ ОБ ОХРАНЕ ГОРОДА (Кайгэнрэй)

Пр. «Гэндэй эйгася», «АТГ», Пт. «АТГ», ч/б, ст., 110 мин., пр.— 7 июля.

С.— Минору Бэттяку, О.— Гэн Хасэгава, К.— Кэй Итиянаги, Х.— Акира Найто.

В ролях: Рэнтаро Микунни, Ясуё Мацумура, Масако Яги, Ясуо Миякэ.

1979 РАССКАЗ О САДАХАРУ ОО (Биг уан моногатари, Оо Садахару) Документальный фильм.**РЕЖИССЕР МАСАХИРО СИНОДА****1960 БИЛЕТ ЛЮБВИ В ОДИН КОНЕЦ (Кои-но катамити киппу)**

Пр. и Пт. «Сётику», ч/б, 83 мин.

С.— Масахиро Синода, О.— Масао Косуги, К.— Масаёси Икэда, Х.— Тиефу Умэда.

В ролях: Ития Косака, Норико Маки, Масааки Хирао, Ятнё Хо, Тацуо Нагаи, Акио Сатакэ.

ВЫСОХШЕЕ ОЗЕРО (Кавайта мидзууми)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., 88 мин.

С.— Сюдзи Тэраяма по произведению Эйдзи Симба, О.— Масао Косуги, К.— Тору Такэмицу, Х.— Киминобу Сато.

В ролях: Синъитиро Миками, Сима Ивасита, Нобуитиро Ямасита, Хидзуру Такахито, Сюдзи Тэраяма, Садако Савamura, Ятнё Хо.

1961 МОЕ ЛИЦО ПЫЛАЕТ В ЛУЧАХ ЗАХОДЯЩЕГО СОЛНЦА (Юхи-но акай орэ-но као)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., 82 мин.

С.— Сюдзи Тэраяма, О.— Масао Косуги, К.— Наобуми Ямамото, Х.— Тиефу Умэда.

В ролях: Юскэ Кавадзи, Сима Ивасита, Касэко Хонно, Ехэй Утида, Фумио Ваганабэ, Хироси Мидзусима, Итиро Сугаи.
ПУТЕШЕСТВИЕ НАШЕЙ ЛЮБВИ (Вага кой-но табидзи)

Пр. и Пт. «Сэтику», цв., 92 мин.

С.— Сюдзи Тэраяма, Масахиро Синода по произведению Аяко Соно, О.— Масао Косуги, К.— Наобуми Ямамото, Х.— Масао Кумагай.

В ролях: Юскэ Кавадзу, Сима Ивасита, Муро Гэцуока, Со Ямамура.

СЯМИСЭН И МОТОЦИКЛ (Сямисэн то отобай)

Пр. и Пт. «Сэтику», цв., 82 мин.

С.— Такао Япан по произведению Мацутаро Кавагучи, О.— Масао Косуги, К.— Масаёси Икэда, Х.— Тацуо Хамада.

В ролях: Миюки Кувано, Муро Гэцуока, Масаюки Мори, Юскэ Кавадзу, Юки Томинага.

1962

НАША СВАДЬБА (Ватакуситати-но кэккон)

Пр. и Пт. «Сэтику», ч/б, 67 мин.

С.— Дзэндзо Мацуяма, Масахиро Синода, О.— Масао Косуги, К.— Наобуми Ямамото, Х.— Тиефу Умэда.

В ролях: Норико Маки, Тиеко Байсё, Эйджиро Тono, Садако Савамура, Синъитиро Миками, Ко Кимура, Синдзи Танака.

ГИМН ГОРАМ. ГОРЯЧАЯ МОЛОДОСТЬ (Яма-но санка. Моюру вакамонотати)

Пр. и Пт. «Сэтику», цв., ш/э, 91 мин.

С.— Эсио Сирасака по роману Ериёси Аримы, О.— Масао Косуги, К.— Наобуми Ямамото, Х.— Кадзуэ Хиратака.

В ролях: Со Ямамура, Исудзу Ямада, Акира Ямаути, Такахира Тамура, Тамоцу Хаякава, Сима Ивасита, Тиеко Байсё, Масао Симидзу.

СЛЕЗЫ — ДО САМОЙ ГРИВЫ ЛЬВА (Намида-о, сиси-но татэ камини)

Пр. и Пт. «Сэтику», ч/б, 92 мин.

С.— Сюдзи Тэраяма, О.— Масао Косуги, К.— Тору Такэмицу, Х.— Тиефу Умэда.

В ролях: Такаси Фудзимото, Косё Намбара, Мариико Кага, Кунико Кисида, Со Ямамура, Тамоцу Хаякава, Ясуси Нагата, Синдзи Танака.

1964

ПОБЛЕКШИЙ ЦВЕТOK (Кавайта хана)

Пр. и Пт. «Сэтику», ч/б, 96 мин.

С.— Маса Баба, Масахиро Синода по роману Синтаро Исхары, О.— Масао Косуги, К.— Тору Такэмицу, Х.— Сигэмасатода.

В ролях: Рё Икэбэ, Мариико Кага, Такаси Фудзика, Томоскэ Хара, Кодзи Накахира, Синъитиро Миками, Наоки Сугиура, Ко Сакаки.

ПОКУШЕНИЕ НА УБИЙСТВО (Ансацу)

Пр. и Пт. «Сэтику», ч/б, ш/э, 108 мин.

С.— Нобуо Ямада по роману Рётаро Сибы, О.— Масао Косуги, К.— Тору Такэмицу, Х.— Дзюнъити Осуми.

В ролях: Тэцуро Тамба, Сима Ивасита, Ко Кимура, Кэйдзи Сата.

- 1965 **И КРАСОТА И ПЕЧАЛЬ (Уцкикусса то канасима то)**
Пр. и Пт. «Сётику», цв., 106 мин.
С.— Нобуо Ямада по произведению Ясунари Кавабаты, О.— Масао Косуги, К.— Тору Такэмицу, Х.— Дзюньити Осуми.
В ролях: Со Ямамура, Кэй Ямамото, Мариико Кага, Каору Ятигуса.
СТРАННЫЙ РАССКАЗ О САСКЭ САРУТОБИ (Ибун Сарутоби Саскэ)
Пр. и Пт. «Сётику», ч/б, 101 мин.
С.— Есиюки Фукуда по произведению Кодзи Танаки, О.— Масао Косуги, К.— Тору Такэмицу, Х.— Дзюньити Осуми.
В ролях: Кодзи Такахаси, Муцухару Тоура, Мисако Ватанабэ, Сэйдзи Миягути, Исунори Ирикава, Мишору Хотака, Синтаро Исихара.
- 1966 **ОСТРОВ ЗАКЛЮЧЕННЫХ (Сёкэй-но сима)**
Пр. «Нисэй-про», Пт. «Дайэй», цв., 87 мин.
С.— Синтаро Исихара по произведению Тайджюн Такэды, О.— Тацуо Судзуки, К.— Тору Такэмицу, Х.— Сигэмаса Тода.
В ролях: Акира Нитта, Рэнтаро Микуни, Кэй Сато, Киндзо Сиц, Тоси Кимура, Сима Ивасита, Катамаса Комацу, Накадзира Томита.
- 1967 **ОБЛАКА НА ЗАКАТЕ (Багряные облака, Аканэгумо)**
Пр. «Хёганся», Пт. «Сётику», ч/б с цв. вставками, 108 мин.
С.— Хисаюки Судзуки по произведению Цутому Мидзуками, О.— Масао Косуги, К.— Тору Такэмицу, Х.— Сигэмаса Тода.
В ролях: Сима Ивасита, Цутому Ямадзаки, Кэй Сато, Маюми Угава, Кйёси Нономура.
- 1969 **САМОУБИЙСТВО ВЛЮБЛЕННЫХ НА ОСТРОВЕ НЕБЕСНЫХ СЕТЕЙ (Синдзю тэнно амидзима)**
Пр. «Хёганся», «АТГ», Пт. «АТГ», ч/б, 105 мин.
С.— Таэко Томиока, Тору Такэмицу, Масахиро Синода по пьесе Мондзаэмон Тикамацу, О.— Тоитиро Нарусима, К.— Тору Такэмицу, Х.— Кйёси Авадзу.
В ролях: Сима Ивасита, Китизэмон Накамура, Хосэй Комацу, Юскэ Такита, Каматари Фудзивара, Еси Като.
- 1970 **ИСКАТЕЛИ ПРИКЛЮЧЕНИЙ (Бурайкан)**
Пр. «Тохо», «Ниндзин курабу», Пт. «Тохо», цв., ш/э, 105 мин.
С.— Сюдзи Тэраяма, О.— Кодзо Окадзаки, К.— Масару Сато, Х.— Сигэмаса Тода.
В ролях: Тацуя Накадай, Сима Ивасита, Тэцууро Тамба, Кивако Тайти, Сёити Одзава, Фумио Ватанабэ.
- 1971 **МОЛЧАНИЕ (Тинмоку)**
Пр. «Хёганся», «Мако Интернейшнл», Пт. «Тохо», цв., 132 мин.
С.— Сюсаку Эпдо, Масахиро Синода, О.— Кадзуо Миякава, К.— Тору Такэмицу, Х.— Кйёси Курицу.
В ролях: Девид Рампсон, Мако Ивамацу, Дон Кенни, Тэцууро Тамба, Сима Ивасита.
- 1972 **САППОРО-72 (Саппоро оримпикку)**
Пр. «Ассоциация продюсеров новостей», Пт. «Тохо», цв., ш/э, 100 мин.
С.— Нобуо Ямада, Арому Мусиаке, Мотоо Огасавара, Таэко

- Томиока, К.— Масару Сато, текст читают — Масая Такахаси, Кёко Кисидо.
- 1973 **ОКАМЕНЕВШИЙ ЛЕС (Касэки-но мори)**
Пр. «Токио эйга», Пт. «Тохо», цв., ш/э, 118 мин., пр.— 1 сентября.
С.— Нобуо Ямада по произведению Синтаро Исихары, О.— Кодзо Окадзаки, К.— Тору Такэмицу, Х.— Киёси Курицу.
В ролях: Кэнъити Хагивара, Саёко Ниномия, Масако Яги, Акио Тавака, Харуко Сугимура, Кадзуко Сагами, Мори Кисидо.
- 1974 **ХИМИКО**
Пр. «Хёгэнся», «АТГ», Пт. «АТГ», цв., ст., 100 мин., пр.— 9 марта.
С.— Таэко Томпока, Масахиро Синода, О.— Тэцуо Судзуки, К.— Тору Такэмицу, Х.— Киёси Курицу.
В ролях: Сима Ивасита, Масао Кусакари, Рэнтаро Микунн, Риэ Ёкояма, Еси Като, Тёитиро Каварадзаки, Кэндзо Каварадзаки, Дзюн Хамамура, Тацуми Хидзиката и танцевальная труппа «Анкоку».
- 1975 **В ЛЕСУ РАСПУСТИВШЕЙСЯ САКУРЫ (Сакура-но мори-но манкай-но сита)**
Пр. «Гэйнося», Пт. «Тохо», цв., 95 мин., пр.— 31 мая.
С.— Таэко Томпока, Масахиро Синода по повелле Анго Сакагути, О.— Тэцуо Судзуки, К.— Тору Такэмицу, Х.— Акира Найто, Сэцу Асакура.
В ролях: Томисабуро Вакаяма, Сима Ивасита, Хироко Исаема, Юскэ Такита, Госпаки Нисидзава.
- 1976 **НИППОНМАРУ**
Документальный фильм.
- 1977 **ОДИНОКАЯ СЛЕПЯЯ ПЕВИЦА ОРИН (Ханарэ годзэ Орин)**
Пр. «Хёгэнся», Пт. «Тохо», цв., ст., 110 мин., пр.— 19 ноября.
С.— Кэйдзи Хасэбэ, Масахиро Синода по произведению Акиры Мидзуками, О.— Кадзуо Миякава, К.— Тору Такэмицу, Х.— Киёси Авацу.
В ролях: Сима Ивасита, Есио Харада, Томоко Нараока, Кёко Дзимбо, Кэйко Накамура, Риэ Ёкояма, Акио Миядзава.
- 1984 **БЕЙСБОЛЬНАЯ КОМАНДА ИЗ СЭТО (Сэтонай сэнэн якудан)**
Пр. «YOU-но кай», «Хэрарудо эсу», Пт. «Хэрарудо», пр.— август.
С.— Такэси Тамура по произведению Ю Аку, О.— Кадзуо Миякава, К.— Синъитиро Икэбэ, Х.— Есинобу Нисиока.
В ролях: Кэйя Ямаути, Есиюки Оомори, Синскэ Симада, Масако Нацуми, Сиори Сакура, Сима Ивасита, Дзиро Каварадзаки.

РЕЖИССЕР СОХЭЙ ИМАМУРА

- 1958 **УКРАДЕННАЯ СТРАСТЬ (Нусумарэта ёкубо)**
Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, 92 мин., пр.— май.
С.— Тосиро Судзуки, Хисаси Яманути по произведению Токо Кон, О.— Куратаро Такамура, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Кимихико Накамура.

В ролях: Ёко Минамида, Хироюки Нагато, Осаму Такидзава.

У СТАНЦИИ «ЗАПАДНАЯ ГИНДЗА» (Ниси Гиндза эки маэ)

Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, 52 мин., пр.— июль.

С.— Сохэй Имамура, О.— Кумэнобу Фудзиока, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Кимихико Накамура.

В ролях: Синъити Янагидзава, Франки Нагаи, Сёити Одзава, Акира Нисимура, Хисано Ямаока.

НЕСКОНЧАЕМОЕ ЖЕЛАНИЕ (Хатэсинаки ёкубо)

Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, ш/э, 49 мин., пр.— ноябрь.

С.— Тосиро Судзюки, Сохэй Имамура по произведению Синдзи Фудзивары, О.— Масахиса Химэда, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Кимихико Накамура.

В ролях: Хироюки Нагато, Савазэ Накахара, Сёити Одзава, Мисако Ватанабэ, Тайдзи Тонояма, Такэси Като.

1959 **ВТОРОЙ БРАТЕЦ (Ниянтян)**

Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, ш/э, 49 мин., пр.— октябрь.

С.— Итиро Икэда, Сохэй Имамура по дневнику Суэко Ясумото, О.— Масахиса Химэда, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Кимихико Накамура.

В ролях: Хироюки Нагато, Кайо Мацуо, Такэси Окимура, Акико Маэда, Таниэ Китабаяси, Хидэо Фукухара, Тигуса Такаяма.

1961 **СВИНЬИ И БРОНЕНОСЦЫ (Бута то гункан)**

Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, ш/э, 108 мин., пр.— январь.

С.— Хисаси Ямаоути, О.— Масахиса Химэда, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Кимихико Накамура.

В ролях: Хироюки Нагато, Дэйцуюо Ёсимура, Ёко Минамида, Масао Мисима, Тэцуро Тамба, Сёити Одзава, Такэси Като.

1963 **ЯПОНСКОЕ НАСЕКОМОЕ (Ниппон конъюки)**

Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, ш/э, 123 мин., пр.— ноябрь.

С.— Кэйдзи Хасэбэ, Сохэй Имамура по замыслу Кано Оцуки и Дзиро Томоды, О.— Масахиса Химэда, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Кимихико Накамура.

В ролях: Сатико Хидари, Дэйцуюо Ёсимура, Кадазу Китамура, Сэйдзабуро Кавадзу, Хироюки Нагато, Масуми Харукава, Асао Коикэ.

1964 **КРАСНАЯ ЖАЖДА УБИЙСТВА (Акай сацуи)**

Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, ш/э, 150 мин., пр.— июнь.

С.— Кэйдзи Хасэбэ, Сохэй Имамура по произведению Синдзи Фудзивары, О.— Масахиса Химэда, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Кимихико Накамура.

В ролях: Масуми Харукава, Акира Нисимура, Сигэру Цуюгуги, Юко Кусуноки, Таниэ Китабаяси, Тай Като.

1966 **ПОСОБИЕ ПО АНТРОПОЛОГИИ (Дзинруйгакунюмон)**

Пр. «Имамура-про», Пт. «Никкацу», ч/б, ш/э, 129 мин., пр.— март.

С.— Сохэй Имамура, Кодзи Нумата по произведению Акиёси Нодзаки, О.— Масахиса Химэда, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Итаро Такада.

В ролях: Сёити Одзава, Сумико Сакамото, Масафуми Коида, Кэйко Сагава.

- 1967 **ИСПАРИВШИЙСЯ ЧЕЛОВЕК (Нингэн дэёхацу)**
Пр. «Имамура-про», «АТГ», «Нитигэйсинся», Пт. «АТГ», «Никкацу», ч/б, 130 мин., пр.— июнь.
Замысел — Сохэй Имамура, О.— Кэндзи Исигуро, К.— Тосиро Маюдзуми.
В ролях: Эсиэ Хаякава, Сигэру Цуюгуги.
- 1968 **ГЛУБОКАЯ ЖАЖДА БОГОВ (Камигами-но фукаки ёкубо)**
Пр. «Имамура-про», Пт. «Никкацу», цв., ш/э, 175 мин.
С.— Сохэй Имамура, Кэйдзи Хасэбэ, О.— Масао Тотидзава, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Такэси Кимура.
В ролях: Рэнтаро Микуни, Ясуко Мацуи, Тэйтиро Кавардзаки, Хидэко Окияма, Кандзирос Араси, Эси Като, Кадзуо Китамура.
- 1970 **ПОСЛЕВОЕННАЯ ИСТОРИЯ ЯПОНИИ. ЖИЗНЬ МАДАМ ОНБОРО (Ниппон сэнгоси. Мадаму Онборо-но сэйкацу)**
Пр. «Нитигэйсинся», Пт. «Тохо», ч/б, ш/э, 105 мин., пр.— июнь.
С.— Сохэй Имамура, О.— Масао Тотидзава.
В ролях: Тами Акадза, Эцуко Акадза, Масако Акадза, Тигэко Акадза, Акэми Акадза.
- 1975 **КАРАЮКИ-САН**
Кинематографический вариант одноименного документального телефильма.
- 1979 **МЕСТЬ СУЩЕСТВУЕТ ДЛЯ НАС (Фукусю суру-ва варэни ари)**
Пр. «Имамура-про», «Сётику», Пт. «Сётику», цв., ш/э, 140 мин., пр.— 21 апреля.
С.— Масару Баба по произведению Рюдзо Саки, О.— Масахиса Химэда, К.— Синъитиро Икэбэ, Х.— Коно Сатани.
В ролях: Кэн Огата, Маюми Огава, Рэнтаро Микуни, Мицуюко Байсё, Кадзуко Сиракава, Тётё Мияко, Кадзуо Китамура.
- 1981 **ЭЭДЗЯНАЙКА**
Пр. «Сётику», «Имамура-про», Пт. «Сётику», цв., 151 мин., пр.— 14 марта.
С.— Сохэй Имамура, Кэн Миямото, О.— Масахиса Химэда, К.— Синъитиро Икэбэ, Х.— Эсино Сатани.
В ролях: Каори Момои, Сигэру Идзутани, Масао Кусакари, Сигэру Цуюгуги.
- 1983 **ЛЕГЕНДА О ГОРЕ НАРАЯМА (Нараяма буси ко)**
Пр. «Токио эйга», «Имамура-про», Пт. «Тоэй», цв., широкий формат, 131 мин., пр.— 29 апреля.
С.— Сохэй Имамура по произведению Ситиро Фурудзавы, О.— Масао Тотидзава, К.— Синъитиро Икэбэ, Х.— Эсино Сатани.
В ролях: Кэн Огата, Сумико Сакамото, Норихэй Мики, Тайдзи Тонояма, Мизэко Байсё, Гадзирос Сайто, Тондэй Хидари, Такэки Аки. «Гран при» XXXVI Каннского кинофестивала 1983 года.

РЕЖИССЕР СУСУМУ ХАНИ

- 1952 **ЖИЗНЬ И ВОДА (Сэйкацу то мидзу)**
Документальный фильм, ч/б, 20 мин.

- П.— Тэйдзо Огути, сорежиссер — Такаси Фудзисэ, О.— Мино-
ру Фурибаяси.
- 1953 **ПРАЗДНИК СНЕГА (Юки мацури)**
Документальный фильм, ч/б, 20 мин.
П.— Тэйдзо Огути, О.— Суэхико Фугисэ.
- ГОРОД И СТОЧНЫЕ ВОДЫ (Мати то гэсуй)**
Документальный фильм, ч/б, 20 мин.
П.— Тэйдзо Огути, О.— Суэхико Фугисэ.
- 1954 **ВАШЕ ПИВО (Аната-но биру)**
Документально-рекламный фильм.
- 1955 **ДЕТИ В КЛАССЕ (Кёсицу-но кодомотати)**
Документальный фильм, ч/б, 28 мин.
П.— Кайдзи Есино, С.— Сусуму Хани, О.— Сидзуо Комура.
- 1956 **РИСУЮЩИЕ ДЕТИ (Э-о каку кодомотати)**
Документальный фильм. Пр. «Иванами эйга», Пт. «Никка-
цу», ч/б с цв. вставками, 38 мин.
П.— Мицуру Кудо, С.— Сусуму Хани, О.— Сидзуо Комура,
К.— Норихико Вада.
Премия Роберта Флаэрти (Нью-Йорк) в 1957 году.
- ГРУППОВОЕ ОБУЧЕНИЕ (Группу-но сидо)**
Документальный фильм, ч/б, 28 мин.
П.— Кэйдзи Есино, С.— Сусуму Хани, О.— Сидзуо Комура,
К.— Норихико Вада.
- КЛАСС БЛИЗНЕЦОВ (Сосэйдзи гаккю)**
Документальный фильм, Пр.— «Иванами эйга», Пт. «Никка-
цу», ч/б с цв. вставками, 38 мин.
П.— Кэйдзи Есино, С.— Сусуму Хани, О.— Кэйити Конно,
К.— Норихико Вада.
- 1957 **ХРОНИКА ЗООПАРКА (Добуцуэн никки)**
Документальный фильм, Пр.— «Иванами эйга», Пт. «Никка-
цу», ч/б, 76 мин.
П.— Мицуру Кудо, С.— Сусуму Хани, О.— Кэйити Конно,
К.— Норихико Вада.
- 1958 **ХРАМ ХОРЮДЗИ (Хорюдзи)**
Документальный фильм, Пр.— «Иванами эйга», Пт. «Никка-
цу», цв., 20 мин.
П.— Мицуру Кудо, С.— Сусуму Хани, О.— Кэйити Конно,
ва, К.— Акио Ясиро, текст читает — Хироси Акутагава.
Главный приз МКФ в Локарно, приз Министерства просве-
щения Японии за 1958 год.
- СИГА НАОЯ**
Документальный фильм, ч/б, 28 мин., 16 мм.
С.— Сусуму Хани, О.— Суэхико Фудзисэ, К.— Сюньити Та-
кэда.
- МОРЕ ЖИВЕТ (Уми-ва икитэ иру)**
Документальный фильм, Пр. «Иванами эйга», Пт. «Никка-
цу», цв.
С.— Сусуму Хани, О.— Сидзуо Комура, Рокуро Есида, К.—
Есио Ирино.
Текст читают — Эйдзиро Тono и Сэцуко Куроянаги.
- 1960 **ТАНЦЫ ЯПОНИИ (Нихон-но буё)**
Документальный фильм, Пр. «Иванами эйга», цв., 18 мин.
С.— Сусуму Хани.

- 1961 **СКВЕРНЫЕ МАЛЬЧИШКИ (Фурё сёнэн)**
 Пр. «Иванами эйга», Пт. «Синтохо», ч/б, 89 мин.
 С.— Сусуму Хани по повести Айки Дзинуси, О.— Мицуи Канау, К.— Тору Такэмицу.
 В ролях: Юкио Ямада, Хиродзаку Еситака, Коитиро Ямакадзи, Масаюки Ито, Кацухиро Сэгава, Тиако Вада.
 Приз «Золотой дукат» на XI Международной неделе фильмов в Маннгейме в 1962 году.
- 1962 **НАПОЛНЕННАЯ ЖИЗНЬ (Митасарэга сэйкацу)**
 Пр. «Бунгэй-про», «Ниндзин курабу», Пт. «Сётику», ч/б, 102 мин.
 С.— Сусуму Хани, Кунио Симидзу по роману Тацудзо Исикавы, О.— Сигэйти Накано, К.— Тору Такэмицу.
 В ролях: Инэко Арима, Канэро Харата, Джордж Ай, Такахиро Тамура, Юкари Ооба, Тёдзо Ямамото, Михо Нагато, Сима Каори.
- 1963 **ОНА И ОН (Канодзё то карэ)**
 Пр. «Иванами эйга», «АТГ», Пт. «АТГ», ч/б, 100 мин.
 С.— Сусуму Хани, Кунио Симидзу, О.— Сигэйти Накано, Харуо Нисияма, К.— Тору Такэмицу, Х.— Ясутаро Има.
 В ролях: Сатико Хидари, Эйдзи Окада, Кикудзи Ямасита, Марико Игараси.
 Премия за лучшую женскую роль на XIV МКФ в Западном Берлине в 1964 году Сатико Хидари.
- 1964 **ДЕТИ, ВЗЯВШИЕСЬ ЗА РУКИ (Тэ-о цунагу кора)**
 Пр. «Сёва эйга», Пт. «Дайэй», ч/б, 100 мин.
 С.— Мансаку Итами по роману Итидзи Тамуры, адаптация — Сусуму Хани, Ясухико Найто, О.— Сигэйти Накано, К.— Тору Такэмицу.
 В ролях: Хидэо Сато, Гэнкё Уэда, Юкико Ходаё, Юкио Морихара. Специальный диплом жюри за режиссуру на IV МКФ в Москве (1965).
- 1965 **ПЕСНЬ БВАНА ТОСИ (Бвана Тоси-но ута)**
 Пр. «Токио эйга», «Сёва эйга», Пт. «Тохо», цв., 115 мин.
 С.— Сусуму Хани, Кунио Симидзу по произведению Тосихидэ Катаёри, О.— Мицуо Канау.
 В ролях: Кийёси Адзumi, Цутому Симомото, С. К. Эндрю, Хамиси Салехе.
- 1966 **НЕВЕСТА ИЗ АНД (Андэсу-но ханаёмэ)**
 Пр. «Хани-про», «Токио эйга», Пт. «Тохо», цв., ш/э, 102 мин.
 С.— Сусуму Хани, О.— Сигэйти Накано, К.— Хикару Хаяси.
 В ролях: Сатико Хидари, Ансельмо Фукуда, Такэси Хика, Кодзи Такахаси.
- 1968 **АД ПЕРВОЙ ЛЮБВИ (Хацукои дзигокухэн)**
 Пр. «Хани-про», «АТГ», Пт. «АТГ», ч/б, 108 мин., пр.— 25 мая.
 С.— Сусуму Хани, Сюдзи Тэраяма, О.— Юдзи Окумура, Х.— Куниёси Канэко.
 В ролях: Акио Такахаси, Кунико Исии, Кодзи Мицуи, Кадзуко Фукуда.
- 1969 **РАБ ЛЮБВИ (Айдо)**
 Пр. «Сэй-про», Пт. «Сётику», цв., ш/э, 105 мин.
 С.— Сусуму Хани по произведению Исаму Куриты, О.— Юдзи Окумура, К.— Тэйдзо Мурамацу, Акио Ясиро, Наота

- да Одака, Саори Юки, Х.— Ицуро Хирата.
В ролях: Кэндзо Каварадзаки, Юри Суэмаса, Кимико Накамура, Рурико Танума, Кэндзабуро Сираи.
- 1970 **ВЕЛИКОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ ЛЮБВИ (Кои-но дайбокэн)**
Пр. «Ору-сутафу-про», «Тизтору-про», Пт. «Тохо», цв., ш/з, 93 мин.
С.— Сусуму Хани, Коити Ямада, Такэнобу Ватанабэ, О.— Юдзи Окумура, К.— Таку Идзуми, Х.— Макото Вада, Юдзо Ямасита, Хиромаса Сираи.
- 1971 **ПЕСНЬ ФЕИ. МИЁ (Есэй-но ута. Миё)**
Пр. «Хани-про», Пт. «Ниппон хэарарудо», ч/б, 117 мин., 16 мм.
С.— Сусуму Хани, О.— Марио Мадзини, К.— Жан Гию, Итиро Араки.
В ролях: Миё Хани, Рафаэль Кассуто, Брижитт Фоссей, Альфредо Мариетти, Антонио Русселло.
- 1972 **ДНЕВНОЕ РАСПИСАНИЕ (Годзэн дзиканвари)**
Пр. «Хани-про», «АТГ», Пт. «АТГ», цв., 101 мин., пр.— 14 октября.
С.— Сусуму Хани, Кэндзи Накао, О.— Тосихико Сато, К.— Исиро Араки.
В ролях: Аки Куникада, Ёсими Сё, Такудзи Хатано, Итару Оки.
- 1980 **РАССКАЗ ОБ АФРИКЕ (Афурика моногатари)**
Пр. и Пт. «Санрио фируму», цв., 114 мин., пр.— 19 июля.
С.— Сюдзи Тэраяма, Синтаро Цудзи, О.— Саймон Требар, Майкл Фокс, Цугидзо Мацумаэ, К.— Акира Курияма.
В ролях: Джеймс Стюарт, Кити, Филип Сеяр, Элеонора Бароне.
- 1982 **ПРОРОЧЕСТВО (Ёгэн)**
Документальный фильм, 41 мин., 16 мм.
С.— Сусуму Хани, О.— Сукэхару Окумура, К.— Тору Такэмицу.
- 1983 **ИСТОРИЯ — ВРЕМЯ ЯДЕРНОГО БЕЗУМИЯ (Рэкиси — каку кёран-но дзидай)**
Документальный фильм, Пр. «Хибаку-но кироку-о окуру кай», 116 мин., пр.— 9 июля.
С.— Сусуму Хани, О.— Сукэхару Окумура, К.— Тору Такэмицу.
- РЕЖИССЕР ХИРОСИ ТЭСИГАХАРА**
- 1962 **ЛОВУШКА (Отосиана)**
Пр. «Тэсигахара-про» и телевизионного театра «Асахи» (Кюсю), Пт. «АТГ», ч/б, ст., 95 мин.
С.— Кобо Абэ, О.— Хироси Сэгава, К.— Тору Такэмицу, Х.— Масао Ямадзаки.
В ролях: Хисаси Игава, Канъити Омия, Куниэ Тапака, Сумиэ Сасаки, Сэн Яно, Кэй Сато.
- 1964 **ЖЕНЩИНА В ПЕСКАХ (Суна-но онна)**
Пр. «Тэсигахара-про», Пт. «Тохо», ч/б, 150 мин.
С.— Кобо Абэ, О.— Хироси Сэгава, К.— Тору Такэмицу.
В ролях: Эйдзи Окада, Кёко Кисида, Кодзи Мицуи, Ватару Яно.
Специальный приз жюри XVII МКФ в Каннах в 1964 году.

- 1966 **ЧУЖОЕ ЛИЦО (Танин-но као)**
Пр. «Токио эйга», «Тэсигахара-про», Пт. «Тохо», ч/б, 124 мин.
С.— Кобо Абэ, О.— Хироси Сэгава, К.— Тору Такэмицу,
Х.— Арата Исодзаки, Масао Ямадзаки.
В ролях: Тацуя Накадай, Матико Кё, Микидзиро Хира, Кёко
Кисида, Эйди Окада, Мики Ириэ.
- 1968 **СГОРЕВШАЯ КАРТА (Мозэцукита тидзу)**
Пр. «Кацу-про», Пт. «Дайэй», цв., 118 мин., пр.— июнь.
С.— Кобо Абэ, О.— Акира Уэхара, К.— Тору Такэмицу.
В ролях: Синтаро Кацу, Эцуко Исихара, Тамао Накамура,
Киёси Ацуми.
- 1972 **ЛЕТНИЕ СОЛДАТЫ (Самма сородзя)**
Пр. «Тэсигахара-про», цв., 129 мин., пр.— 25 марта.
С.— Джон Натап, О.— Масуми Осима, Хироси Тэсигахара,
К.— Тору Такэмицу, Х.— Киёси Авадзу.
В ролях: Кейс Сайкс, Ли Рейзен, Кадзуо Китамура, Тосико
Кобаяси, Сёити Одзава, Тэцуко Куроянаги, Хидэо Капдзэ,
Хисаси Игава, Такэси Като, Грег Антониацин.
- Короткометражные фильмы:
- 1953 **ХОКУСАИ**
Документальный фильм, О.— Хироси Сэгава.
- 1955 **ДВЕНАДЦАТЬ ФОТОГРАФОВ (Дзюнинин-но сясинка),**
докум. ф.
- 1956 **ИКЭБАНА,** докум. ф.
- 1958 **ТОКИО,** докум. ф.
- 1960 **ХОЗЕ ТОРРЕС,** докум. ф.
- 1962 **ЖИЗНЬ (Иноти),** докум. ф.
- 1964 **БЕЛОЕ УТРО (Сирой аса)**
Игровая повелла из фильма «Любовь подростков» («Си-
сюнки»)
- 1965 **ХОЗЕ ТОРРЕС, ч. 2 (Хозэ Торрэсу-но дайнибу),** докум. ф.
- 1967 **АВТОГОНКИ У ПОДНОЖЬЯ ФУДЗИ (Индирэсу. Бакусо),**
докум. ф.
- 1970 **240 ЧАСОВ В СУТКИ (Итинити ниякю ёндзю дзикан)**
Полиэкранный докум. ф. для ЭКСПО-70.
- 1984 **АНТОНИО ГАУДИ,** докум. ф.

РЕЖИССЕР КЭЙ КУМАИ

- 1964 **ИНЦИДЕНТ В БАНКЕ ТЭЙГИН. СМЕРТНИК (Тэйгин**
дзикэн. Сикэйсю)
Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, ш/э, 109 мин., пр.— 12 апреля.
С.— Кэй Кумаи, О.— Иссэн Иваса, К.— Акира Ифукубэ,
Х.— Кадзухико Тиба.
В ролях: Син Киндзо, Таниэ Китабаяси, Нагатакэ Сёдзи,
Ёсико Ямагава, Мидзуо Судзуки, Такэоси Найто.
- 1965 **ЯПОНСКИЙ АРХИПЕЛАГ (Нихон рэтто)**
Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, ш/э, 116 мин., пр.— 26 мая.
С.— Кэй Кумаи по произведению Кодзабуро Ёсихары, О.—
Масахиса Химэда, К.— Акира Ифукубэ, Х.— Кадзухико
Тиба.

- В ролях: Дзюкити Уно, Хидэаки Нитани, Идзуми Асикава, Мидзуо Судзуки, Еко Екота.
- 1968 **СОЛНЦЕ НАД КУРОБЭ (Куробэ-но тайё)**
Пр. «Мифунэ-про», «Исихара-про», Пт. «Никкацу», цв., ш/э, 195 мин., пр.— 17 февраля.
С.— Масато Идэ, Кэй Кумаи по произведению Сёдзи Кимото, О.— Мицудзи Канау, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Масао Ямадзакэ, Масаёси Кобаяси, Хироси Ямасита.
В ролях: Осаму Такидзава, Такаси Симура, Тосиро Мифунэ, Юдзиро Исихара, Миэко Такаминэ, Томоэ Хиירו.
- 1970 **КОМЬЯ ЗЕМЛИ (Ти-но мурэ)**
Пр. «Эруфу продакши», «АТG», Пт. «АТG» ч/б, 127 мин., пр.— 31 января.
С.— Кэй Кумаи, Мицухару Иноуэ по роману Мицухару Иноуэ, О.— Сёси Сумитани, К.— Тэйдзо Масумура, Х.— Тамидзи Фука.
В ролях: Мидзуо Судзуки, Норико Мацумото, Хидэко Мидзувара, Маэто Тэрада, Томоко Нараока, Асао Сано.
- 1972 **СИНОБУГАВА**
Пр. «Тохо», «Хайюдза эйга хосо», Пт. «Тохо», ч/б, 118 мин., пр.— 25 мая.
С.— Кэйдзи Хасэбэ, Кэй Кумаи по повести Тэцуро Миуры, О.— Киёми Курода, К.— Тэйдзо Мацумура, Х.— Такэо Кимура.
В ролях: Комаки Курихара, Го Като, Эй Нагата, Хисако Такибана, Канэко Ивасаки, Киндзо Син, Юрико Абэ.
- 1973 **ПЕСНЬ УТRENНЕЙ ЗАРИ (Асаякэ-но си)**
Пр. «Тохо», «Хайюдза эйга хосо», Пт. «Тохо» цв., ст., 130 мин., пр.— 27 октября.
С.— Хисаси Ямаоути, Акико Кацура, Кэй Кумаи, О.— Кодзо Окадзакэ, К.— Тэйдзо Мацумура, Х.— Такэи Сакагути.
В ролях: Тацуя Накадай, Кэйко Сэкина, Канэко Ивасаки, Хироюки Кавасэ.
- 1974 **САНДАКАН. ПУБЛИЧНЫЙ ДОМ № 8. ТОСКА ПО РОДИНЕ. (Сандакан. Хатибаммэ Сёкан. Бокё)**
Пр. «Тохо», «Хайюдза эйга хосо», Пт. «Тохо», цв., 121 мин., пр.— 2 ноября.
С.— Эй Хиросава, Кэй Кумаи по произведению Акико Ямагути, О.— Мицудзи Канау, К.— Акира Ифукубэ, Х.— Такэо Кимура.
В ролях: Комаки Курихара, Еко Такахаси, Кинюё Танака. Премия за лучшую женскую роль на XXV МКФ в Западном Берлине в 1975 году Кинюё Танака.
- 1976 **МЫС НА СЕВЕРЕ (Кита-но мисаки)**
Пр. «Тохо», «Хайюдза эйга хосо», Пт. «Тохо», цв., ш/э, 113 мин., пр.— 3 апреля.
С.— Кэй Кумаи, Акико Кацура по произведению Кунио Цудзи, О.— Мицудзи Канау, К.— Тэйдзо Мацумура, Х.— Такэо Кимура.
В ролях: Го Като, Клод Жад, Томоко Огава, Дайниз Перол.
- 1978 **ГОСПОЖА О-ГИН (О-Гин — сама)**
Пр. «Такарадзука эйга», Пт. «Тохо», цв., ш/э, 154 мин., пр.— 3 июня.

С.— Есиката Еда по произведению Тока Има, О.— Кодзэ. Окадзаки, К.— Акира Ифукубэ, Х.— Такэо Кимура.
В ролях: Еко Накано, Такаси Симура, Тосиро Мифунэ, Итиэмон Накамура, Дайдзиро Харада.

1980 **ЧЕРЕПИЧНЫЕ КРЫШИ ЭПОХИ ТЭМПЁ (Тэмпё-но ирака)**

Пр. «Комитет по производству «Тэмпё-но ирака», Пт. «Тохо», цв., ш/э, пр.— 26 января.

С.— Есиката Еда по произведению Ясуси Иноуэ, О.— Масахиса Химэда, К.— Тору Такэмицу, Х.— Такэо Кимура.

В ролях: Карицуо Накамура, Масааки Даймон, Мицуо Хамада.

1981 **ГОРЯЧИЕ ДЕНЬКИ ЯПОНИИ. ПРЕДУМЫШЛЕННОЕ УБИЙСТВО — СЛУЧАЙ СИМОЯМА (Нихон-но ацуй хиби. Босацу — симояма дзикэн)**

Пр. «Сётику», «Хайюдза эйга хосо», Пт. «Сётику», цв., ш/э, 115 мин., пр.— 7 ноября.

С.— Рюдзо Кикусима по произведению Кимио Яда, О.— Дзюньитиро Накао, К.— Масару Сато, Х.— Такэо Кимура.

В ролях: Тацуя Накадай, Кэй Ямамото, Дайскэ Рю.

РЕЖИССЕР КИРИРО УРАЯМА

1962 **ГОРОД, ГДЕ ЛЬЮТ ЧУГУН (Купора-но ару мати)**

Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, 99 мин.

С.— Сохэй Имамура, Кириро Ураяма по роману Тиё Хаяфунэ, О.— Масаки Химата, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Кимихико Накамура.

В ролях: Эйдзиро Тоно, Саюри Есинага, Мицуо Хамада.

1963 **ИСПОРЧЕННАЯ ДЕВЧОНКА (Хико сёдзё)**

Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б, 114 мин., пр.— март.

С.— Тосио Исидо по рассказу Кэй Мориямы, О.— Куратаро Такамура, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Кимихико Накамура.

В ролях: Масако Идзуми, Мицуо Хамада, Минако Кадзуки, Асао Койкэ. «Золотой приз» III МКФ в Москве в 1963 году.

1969 **ЖЕНЩИНА, КОТОРУЮ Я БРОСИЛ (Ватакуси-га сутэта онна)**

Пр. и Пт. «Никкацу», ч/б с цв. вставками, 116 мин.

С.— Хисаси Яманути по новелле Сюсаку Эндо, О.— Сохэй Андо, К.— Тосиро Маюдзуми, Х.— Каёси Коо.

В ролях: Тюитиро Каварадзаки, Харуко Като, Рурико Асаока, Тосэй Кобаяси, Такэо Като.

1975 **ВРАТА МОЛОДОСТИ (Сэйсюн-но мон)**

Пр. и Пт. «Тохо», цв., ст., 188 мин., пр.— 15 февраля.

С.— То Хаясака, Кириро Ураяма по роману Хироюки Ицуки, О.— Хироси Мураи, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Есиро Мураки.

В ролях: Кэн Тапака, Тацуя Накадай, Саюри Есинага, Синобу Отакэ.

1977 **ВРАТА МОЛОДОСТИ. НЕЗАВИСИМОСТЬ (Сэйсюн-но мон. Дзирицухэн)**

Пр. «Тохо эйга», Пт. «Тохо», цв., ш/э, 161 мин., пр.— 11 февраля.

С.— То Хаясака, Кириро Ураяма по роману Хироюки Ицуки, О.— Хироси Мураи, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Есиро Мураки.

В ролях: Кэн Танака, Синобу Отакэ, Аюми Исида, Эцуси Такахаши.

1979 **ТАРО — СЫН ДРАКОНА (Тацу-но ко Таро)**

Мультфильм, Пр. и Пт. «Тозэй», цв., ш/э, 75 мин., пр.— 17 марта.

С.— Кириро Ураяма по рассказу Миёко Мацутани, мультипликатор-постановщик — Осаму Касай, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Исаму Toda. «Серебряный приз» детского конкурса XI МКФ в Москве в 1979 году.

1980 **ДИТЯ СОЛНЦА (Тайё-но ко)**

Пр. «Тайё-но ко продакшн», цв., ст., 140 мин., пр.— 13 сентября.

С.— Кириро Ураяма, О.— Сёхэй Андо, К.— Риитиро Манабэ, Х.— Такэи Сакагути.

В ролях: Синобу Отакэ, Тёдзиро Каварадзаки, Маюми Оодзора, Харуми Харада.

1983 **ТЕМНАЯ КОМНАТА (Ансицу)**

Пр. и Пт. «Никкацу», цв., ст., 122 мин., пр.— 17 сентября.

С.— Есиро Исида по произведению Дзюнноске Эсиюки, О.— Сёхэй Андо, К.— Тэйдзо Мацумура, Х.— Есино Сатави.

В ролях: Гэндзи Симидзу, Маюми Миура, Риэ Кимура.

1985 **ДНЕВНИК ЮМЭТИЕ (Юмэтиё никки)**

РЕЖИССЕР ТОКИХИСА МОРИКАВА

1967 **МОЛОДЫЕ ЛЮДИ (Вакамонотати)**

Пр. «Хайюдза эйга хосо», «Синсэй эйга», Пт.— независимый, ч/б, 87 мин.

С.— Хисаси Яmanoути, О.— Есио Миядзима, К.— Масару Сато, Х.— Тотэцу Хиракава.

В ролях: Куниэ Танака, Исао Хасимото, Кэй Ямамото, Ориэ Сато, Сёдзи Мацуяма, Ясуси Нагата.

1969 **ВПЕРЕД, МОЛОДЫЕ ЛЮДИ! (Вакамонотати-ва ику!)**

Пр. «Хайюдза эйга хосо», Пт. «Сётику», ч/б, 98 мин.

С.— Хисаси Яmanoути, О.— Есио Миядзима, К.— Масару Сато.

В ролях: Куниэ Танака, Исао Хасимото, Кэй Ямамото, Ориэ Сато, Сёдзи Мацуяма, Нацуэ Кимура.

1970 **ЗНАМЯ МОЛОДЫХ (Вакамонотати-но хата)**

Пр. «Хайюдза эйга хосо», Пт. «Сётику», ч/б, 101 мин.

С.— Хисаси Яmanoути, О.— Есио Миядзима, К.— Масару Сато.

В ролях: Куниэ Танака, Исао Хасимото, Кэй Ямамото, Ориэ Сато, Сёдзи Мацуяма, Арико Нацу, Тэцуо Иситати.

1975 **КОГДА МЫ БЫЛИ МОЛОДЫ (Вага сэйсюн-но токи)**

Пр. «Дайэй», «Хайюдза эйга хосо», Пт. «Дайэй», цв., ш/э, 106 мин., пр.— 7 июня.

С.— Рю Татихара, Хисаси Яmanoути по роману Масару Кобаяси, О.— Киёми Курода, К.— Масару Сато, Х.— Такэо Кимура, Кадзуо Отани.

- В ролях: Комаки Курихара, Кэй Ямамото, Рентаро Микун, Кэйдзю Кобаяси.
- 1980 **ПАРИТЕ, КРЫЛЬЯ БЭЙКАРОСА (Какэ Бэйкаросу-но цубаса)**
Пр. «Цубаса-про», Пт. «Докурицу эйга сэнта», 112 мин., пр.— 26 января.
С.— Дзэндзо Мацуяма по произведению Хироси Кусаки, О.— Синъитиро Накао, К.— Масася Сада, Х.— Синобу Мураки.
В ролях: Масася Сада, Миэко Харада, Мицуко Байсё, Хадзимэ Хана.
- 1985 **КОГДА ТЫ БЛИСТАЕШЬ (Кими-га кагаяку токи)**

РЕЖИССЕР ЕДЗИ ЯМАДА

- 1961 **НЕЗНАКОМЕЦ СО ВТОРОГО ЭТАЖА (Никай-но танин)**
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 56 мин.
С.— Едзи Ямада, Еситаро Номура по произведению Еси Такигавы, О.— Тосиясу Морита, К.— Масаёси Икэда, Х.— Кодзи Уно.
В ролях: Ития Косака, Кёко Аои, Тоё Такахаси.
- 1963 **СОЛНЦЕ СИТАМАТИ (Ситамати-но тайё)**
Пр. и Пт. «Сётику», ч/б, ш/э, 86 мин.
С.— Едзи Ямада, Мицуо Фува, О.— Хироси Доваки, К.— Масаёси Икэда, Х.— Тиёфу Умэда.
В ролях: Тиэко Байсё, Е Кацуру, Тамоцу Хаякава.
- 1964 **КРУГЛЫЙ ДУРАК (Бака марудаси)**
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 87 мин.
С.— Едзи Ямада, Тай Като по произведению Синдзи Фудзивары, О.— Тэцуо Такаба, К.— Наодзуми Ямамото, Х.— Киминобу Сато.
В ролях: Хадзимэ Хана, Миюки Кувано, Токуэ Ханадзава.
- УМЕРЕННЫЙ ДУРАК (Иикагэн бака)**
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 86 мин.
С.— Едзи Ямада, О.— Тэцуо Такаба, К.— Масаёси Икэда, Х.— Тацуо Хамада.
В ролях: Хадзимэ Хана, Сима Ивасита, Токуэ Ханадзава, Сэйти Куваяма.
- ДУРАК, ПРИБЫВШИЙ НА ТАНКЕ (Бака-га танку-дэ яттэ куру)**
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 93 мин.
С.— Едзи Ямада по произведению Дан Икумы, О.— Тэцуо Такаба, К.— Дан Икума, Х.— Киминобу Сато.
В ролях: Хадзимэ Хана, Сима Ивасита, Кэй Тани, Хироси Инуцука.
- 1965 **ФЛАГ В ТУМАНЕ (Кири-но хата)**
Пр. и Пт. «Сётику», ч/б, ш/э, 111 мин.
С.— Синобу Хасимото по произведению Киёхару Мацумото, О.— Тэцуо Такаба, К.— Хикару Хаяси, Х.— Тиёфу Умэда.
В ролях: Тиэко Байсё, Сигэру Цуюгути, Осаму Такидзава.
- 1966 **ИЗБЕГАЙТЕ УДАЧИ (Ун-га ёкэри-я)**
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 92 мин.
С.— Едзи Ямада по произведению Хисаси Яmanoути, О.—

Тэцуо Такаба, К.— Наодзуми Ямамото, Х.— Киминобу Сато.
В ролях: Хадзимэ Хапа, Хироси Инуцука, Тоёко Такэти.

МИЛЫЙ БРОДЯГА (Нацукасий фурайбо)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 92 мин.

С.— Едзи Ямада, Акира Моридзаки, О.— Тэцуо Такаба, К.— Тюдзи Киносита, Х.— Сигэмори Сигэда.

В ролях: Хадзимэ Хапа, Тиэко Байсё, Итиро Арисяма.

1967

БОЛЬШАЯ МЕЧТА КУ-ТЯН'А (Ку-тян-но дэкай юмэ)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э.

С.— Едзи Ямада по произведению Е Мики, О.— Тэцуо Такаба, К.— Наодзуми Ямамото, Х.— Сигэмори Сигэда.

В ролях: Ку Сакамото, Тиэко Байсё, Муга Татэваки. Е. Х. Эрик.

ГИМН ЛЮБВИ (Ай-но санка)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 95 мин.

С.— Едзи Ямада, Акира Моридзаки по повести Марселя Паньоля «Фанни», О.— Тэцуо Такаба, К.— Наодзуми Ямамото, Х.— Тиёфу Умэда.

В ролях: Тиэко Байсё, Дзин Накаяма, Дзюндзабуро Бан, Итиро Аратама.

ПОБЕДНЫЙ ВЫСТРЕЛ (Иппацу сёбу)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 90 мин.

С.— Едзи Ямада, Акира Миядзаки, О.— Тэцуо Такаба, К.— Наодзуми Ямамото, Х.— Киминобу Сато.

В ролях: Хадзимэ Хапа, Тиэко Байсё, Хиродзи Мицуи.

1968

ХАДЗИМЭ ХАПА — РИСКОВАННЫЙ ВЫСТРЕЛ (Хана Хадзимэ — иппацу дайбокэн)

Пр. «Ватанабэ-про», «Сётику», Пт. «Сётику», цв., ш/э, 90 мин.

С.— Едзи Ямада, Акира Миядзаки, О.— Тэцуо Такаба, К.— Коити Саката, Х.— Сигэмори Сигэда.

В ролях: Хадзимэ Хапа, Тиэко Байсё, Осаму Набэ, Миэко Байсё.

СТОИТ ДУНУТЬ — МУЖЧИНА ПОЛЕТЕЛ (Фукэба тобуэна отоко-да-га)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 91 мин., пр.— 15 июня.

С.— Едзи Ямада, Акира Моридзаки, О.— Тэцуо Такаба, К.— Наодзуми Ямамото, Х.— Сигэмори Сигэда.

В ролях: Осаму Набэ, Итиро Аратама, Мако Мидори, Тётё Мияко.

1969

ВЫСТРЕЛ В МОМЕНТ ВЕРНОЙ ПОБЕДЫ (Иппацу дайхиссё)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 93 мин.

С.— Едзи Ямада, Акира Моридзаки по произведению Синдзи Фудзивары, О.— Тэцуо Такаба, К.— Масару Сато, Х.— Тиёфу Умэда.

В ролях: Хадзимэ Хапа, Тиэко Байсё, Кэй Тани, Хироси Инуцука.

МУЖЧИНЕ ЖИВЕТСЯ ТРУДНО (Отоко-ва цурайё)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э.

С.— Едзи Ямада, Акира Моридзаки (1-й и 2-й фильмы); Едзи Ямада, Ко Миядзаки (5-й и 6-й фильмы), Едзи Ямада, Ёситака Асама (начиная с 7-го фильма), О.— Тэцуо Такаба, К.— Наодзуми Ямамото, Х.— Тиёфу Умэда (1-й фильм),

Киминобу Сато (5—15-й фильмы), Мицуо Дэгава (с 16-го фильма).

В ролях: Киёси Ацуми, Тизэко Байсё, Гин Маэда, Син Морикава (фильмы с 1-го по 8-й), Тацуо Мацумура (начиная с 9-го фильма), Хаято Накамура (начиная с 9-го фильма), Тизэко Мисаки, Тисю Рю, Хисао Дадзай, Гадзиро Сато. Все — для всей серии.

ФИЛЬМ 1. МУЖЧИНЕ ЖИВЕТСЯ ТРУДНО.

90 мин., пр.— 27 августа.

В ролях: Юкико Мицумото, Такаси Симура.

ФИЛЬМ 2. МУЖЧИНЕ ЖИВЕТСЯ ТРУДНО. ПРОДОЛЖЕНИЕ.

93 мин., пр.— 15 ноября.

В ролях: Ориэ Сато, Тётё Мияко, Ко Киёсака.

1970 **ФИЛЬМ 5. О ТОСКЕ ПО РОДИНЕ (Бокэхэн)**

89 мин., пр.— 26 августа.

В ролях: Аико Нагаяма, Токуко Сугияма, Хисаси Игава.
СЕМЬЯ (Кадзоку)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 106 мин., пр.— 24 октября.

С.— Эдзи Ямада, Ко Миядзаки; О.— Тэцуо Такаба, К.— Масару Сато, Х.— Киминобу Сато.

В ролях: Хисаси Игава, Тизэко Байсё, Гин Маэда, Тисю Рю.

1971 **МУЖЧИНЕ ЖИВЕТСЯ ТРУДНО. ФИЛЬМ 6. ИСТОРИЯ БЕСКОРЫСТНОГО ЧУВСТВА. (Дзюндзэхэн)**

89 мин., пр.— 15 января.

В ролях: Аяко Вакао, Горо Таруми, Нобуко Миямото.

ФИЛЬМ 7. ИСТОРИЯ БОРЬБЫ (Фунтохэн)

92 мин., пр.— 28 апреля.

В ролях: Харуми Сакаки, Кинуюэ Танака, Тётё Мияки.

ФИЛЬМ 8. ЛЮБОВНАЯ ПЕСНЯ ТОРАДЗИРО (Торадзиро коунта)

114 мин., пр.— 29 декабря.

В ролях: Дзюнько Икэгути, Такаси Симура.

1972 **ФИЛЬМ 9. РОДНОЙ ДОМ В СИБАМАТА (Сибамата бодзё)**

108 мин., пр.— 5 августа.

В ролях: Саюри Ёсинага, Масаюки Киёсака, Мотоко Такахаши.

РОДИНА (Кокё)

Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 97 мин., пр.— 28 октября.

С.— Эдзи Ямада, Ко Миядзаки; О.— Тэцуо Такаба, К.— Масару Сато, Х.— Киминобу Сато.

В ролях: Хисаси Игава, Тизэко Байсё, Тисю Рю, Киёси Ацуми, Гин Маэда.

МУЖЧИНЕ ЖИВЕТСЯ ТРУДНО. ФИЛЬМ 10. СНОВИДЕНИЕ ТОРАДЗИРО (Торадзиро юэмэакура)

95 мин., пр.— 29 декабря.

В ролях: Каору Ятигуса, Сайкатоси Комэкура, Масаюки Киёсака.

1973 **ФИЛЬМ 11. НЕЗАБУДКА ТОРАДЗИРО (Торадзиро васурэнагуса)**

99 мин., пр.— 4 августа.

В ролях: Рурико Асаока, Ёсио Ёсида, Дзюнкити Оримото.

- ФИЛЬМ 12. МОЙ ТОРА-САН** (Ватаси-но Тора-Сан)
107 мин., пр.— 16 декабря.
В ролях: Кэйко Киси, Такэхико Маэда, Масахико Кийёкава
- 1974 **ФИЛЬМ 13. ОСУНУВШИЙСЯ ОТ ЛЮБВИ ТОРАДЗИРО**
(Торадзиро ай яцурэ)
104 мин., пр.— 3 августа.
В ролях: Тосиэ Такада, Сэйдзи Мяягути, Саюри Есинага.
- ФИЛЬМ 14. КОЛЫБЕЛЬНАЯ ТОРАДЗИРО** (Торадзиро комориута) 104 мин., пр.— 28 декабря.
В ролях: Коё Дзюакэ.
- 1975 **ФИЛЬМ 15. ЗОНТИК ТОРАДЗИРО** (Торадзиро соай каса)
91 мин., пр.— 2 августа.
В ролях: Рурико Асаока, Эйдзи Фунакоси.
ЕДИНОМЫШЛЕННИКИ (Харакара)
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 127 мин., пр.— 25 октября.
С.— Едзи Ямада, Еситака Асама, О.— Тэцуо Такаба, К.— Кёко Окада, Х.— Киминобу Сато.
В ролях: Тизэко Байсё, Сатоси Тэрао, Хисаси Огава, Мари Окамото, Махито Акадзюка, Кадзухико Касаи, Сюдзи Отани.
- МУЖЧИНЕ ЖИВЕТСЯ ТРУДНО. ФИЛЬМ 16. ЖЕЛАНИЕ ВЫБИТЬСЯ В ЛЮДИ КАЦУСИКА** (Кацусика риссикхэн)
97 мин., пр.— 27 декабря.
- 1976 **ФИЛЬМ 17. ВОСХОД И БАГРЯНЫЙ ЗАКАТ ТОРАДЗИРО**
(Торадзиро юякэ коякэ)
109 мин., пр.— 24 июля.
В ролях: Кивако Оти, Дзюкити Уно, Есико Окада.
- ФИЛЬМ 18. СОБРАНИЕ ВОЗВЫШЕННЫХ ЧУВСТВ ТОРАДЗИРО** (Торадзиро дзюндзёсисю)
104 мин., пр.— 25 декабря.
В ролях: Фуми Дан, Матико Кё.
- 1977 **ФИЛЬМ 19. ТОРАДЗИРО И БАРИН** (Торадзиро то тоносама)
99 мин., пр.— 6 августа.
В ролях: Норихэй Мики, Кандзиро Араси, Кёко Мано.
ЖЕЛТЫЙ ПЛАТОЧЕК СЧАСТЬЯ (Сивасэ-но киной ханкати)
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/э, 108 мин., пр.— 1 октября.
С.— Едзи Ямада, Еситака Асама по новелле Питера Хемилла; О.— Тэцуо Такаба, К.— Масару Сато, Х.— Мицуо Дэгава.
В ролях: Кэн Такакура, Тизэко Байсё, Каори Момои, Тэцуя Такэда, Кийёси Ацуми, Хисао Дадзай.
- МУЖЧИНЕ ЖИВЕТСЯ ТРУДНО. ФИЛЬМ 20. ДЕРЖИСЬ ТОРАДЗИРО!** (Торадзиро гамбарэ!)
95 мин., пр.— 29 декабря.
В ролях: Синобу Отакэ, Сие Фудзимуро, Масатоси Накамура.
- 1978 **ФИЛЬМ 21. ТОРАДЗИРО ШАГАЕТ ПО СВОЕМУ ПУТИ**
(Торадзиро вага мити-о юку)
103 мин., пр.— 5 августа.
В ролях: Нана Кинодзичу, Тэцуя Такэда, Мари Окамото.
- ФИЛЬМ 22. СЛУХИ О ТОРАДЗИРО** (Уваса-но Торадзиро)
105 мин., пр.— 27 декабря.
В ролях: Рэйко Обара, Такаси Симуро.

- 1979 **ФИЛЬМ 23. ПАРЯЩИЙ В ВОЗДУХЕ ТОРАДЗИРО** (Канэндэру Торадзиро)
107 мин., пр.— 4 августа.
В ролях: Каори Момои, Акира Фусэ.
ФИЛЬМ 24. ВЕСЕННЕЕ СНОВИДЕНИЕ ТОРАДЗИРО (Торадзиро хару-но юмэ)
104 мин., пр.— 28 декабря.
- 1980 В ролях: Кёко Кагава, Хироко Хаяси, Х. Эдерман.
ЗОВ ДАЛЕКИХ ГОР (Харуканару яма-но ёби коэ)
Пр. и Пт. «Сётику», цв., ш/з, 124 мин., пр.— 15 марта.
С.— Едзи Ямада, Еситака Асама, О.— Тэцуо Такаба, К.— Масару Сато, Х.— Мицуо Дэгава.
В ролях: Кэн Такакура, Тиэко Байсё, Хидэтака Есиока, Мидзуо Судзуки, Хадзимэ Хана, Тэцуо Такэда.
МУЖЧИНЕ ЖИВЕТСЯ ТРУДНО. ФИЛЬМ 25. ТОРАДЗИРО — ЦВЕТОК ГИБИСКУСА (Хайбисукусу-но хана)
104 мин., пр.— 2 августа.
В ролях: Рурико Асаока, Судзуко Арагаки.
ФИЛЬМ 26. ПЕСНЯ СИЗОЙ ЧАЙКИ ТОРАДЗИРО (Торадзиро камомэута)
100 мин., пр.— 27 декабря.
В ролях: Ран Ито, Каяко Соно, Тацуо Мацумура, Масаканэ Ёнэкура.
- 1981 **ФИЛЬМ 27. ОСАКСКАЯ ЛЮБОВЬ ТОРАДЗИРО** (Нанива-но кои-но Торадзиро)
104 мин., пр.— 8 августа.
В ролях: Кэйко Мацудзакэ, Ганноскэ Асия.
ФИЛЬМ 28. ТОРАДЗИРО И БУМАЖНЫЙ ФОНАРЬ (Торадзиро камифусэн)
103 мин., пр.— 28 декабря.
В ролях: Кадэйко Кисимото, Микико Отонаси.
- 1982 **ФИЛЬМ 29. ТОРАДЗИРО И ЛЮБОВЬ ГОРТЕНЗИИ** (Торадзиро. Адзисай-но кои)
110 мин., пр.— 7 августа.
В ролях: Аюми Исида, Масами Симодзё.
ФИЛЬМ 30. ТОРАДЗИРО — В ЦВЕТАХ И В БУРЕ (Хана мо араси мо Торадзиро)
106 мин. пр.— 28 декабря.
В ролях: Хироко Танака, Кэндзи Савада.
- 1983 **ФИЛЬМ 31. ПУТЕШЕСТВИЕ, ЖЕНЩИНА И ТОРАДЗИРО** (Таби то онна то Торадзиро)
101 мин., пр.— 6 августа.
В ролях: Харуми Мияко, Масами Симодзё.
ФИЛЬМ 32. СВИСТЯЩИЙ ТОРАДЗИРО (Кутибуэ-о фуку Торадзиро)
105 мин., пр.— 28 декабря.
- 1984 В ролях: Кэйко Такэсита, Кийти Накаи.
ФИЛЬМ 33. ЗАДЫХАЮЩИЙСЯ В НОЧНОМ ТУМАНЕ ТОРАДЗИРО (Егири-ни мусэбу Торадзиро)
104 мин., пр.— 4 августа.
В ролях: Масаэ Накахара, Дзюн Михо, Бисаку Сато.
ФИЛЬМ 34. ИСТИННЫЙ ПУТЬ ТОРАДЗИРО (Торадзиро синдзицу итиро)
107 мин., пр.— 28 декабря.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

271

- 1985 В ролях: Рэйко Охара, Масаканэ Ёнэкура.
ФИЛЬМ 35. ЛЮБИМАЯ ШКОЛА ТОРАДЗИРО (Торадзи-ро рэнъай дзюку)
108 мин., пр.— 3 августа.
В ролях: Канако Хигути, Мицуру Хирата.
ФИЛЬМ 36. ВЛОЖИВШИЙ ДУШУ В СИБАМАТА (Сибамата ёри ай-о комэтэ)
106 мин., пр.— 28 декабря.
В ролях: Комаки Курихара, Дзюн Михо.

Генс И.

Г 34 Бросившие вызов: (Японские кинорежиссеры 60—70-х годов/Послесл. В. Цветова.—М.: Искусство, 1987.—271 с., [40 л. ил.]— В надзаг.: ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР.

В своей книге известный специалист по японскому кинематографу И. Генс рассказывает о творчестве японских кинорежиссеров 60—70-х годов. 10 портретов выявляют художественное своеобразие режиссеров, сложность и противоречивость их творчества на фоне широкой панорамы жизни и кинематографа Японии. Фильмы молодых режиссеров, «бросивших вызов», ярко и полно отразили свое время.

Г $\frac{4910020000-066}{025(01)-88}$ 146—86

ББК 85.373(3)

ИННА ЮЛЬЕНА ГЕНС
БРОСИВШИЕ ВЫЗОВ

ЯПОНСКИЕ КИНОРЕЖИССЕРЫ
60—70 ГОДОВ

Редактор *Л. А. Ильина*

Художник *А. Б. Коноплев*

Художественный редактор *Г. К. Александров*

Технический редактор *Г. П. Давидок*

Корректоры *О. Г. Завьялова, З. П. Соколова*

И. Б. № 2463

Сдано в набор 17.04.86. Подписано в печать 05.07.88. А 10525. Формат издания 84×108/32. Бумага типографская и мелованная для илл. Гарнитура обыкновенная-новая. Высокая печать. Усл. печ. л. 18,48. Усл. кр.-отт. 18,90. Уч.-изд. л. 19,525. Изд. № 15503. Тираж 8000. Заказ 2448. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Искусство» 103009 Москва, Собиновский пер., 3. С набора МПО «Первая Образцовая типография» отпечатано в типографии издательства «Радио и связь». 101000 Москва, Почтамт, а/я 693



ИГЕНС
БРОСИВШИЕ
ВЫЗОВ
«ИСКУССТВО»

1 р. 80 к.