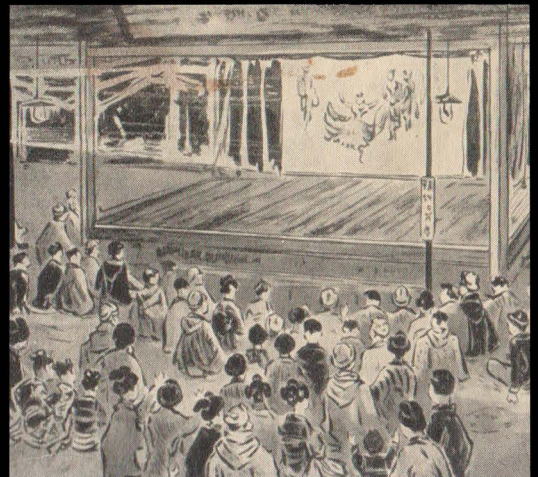


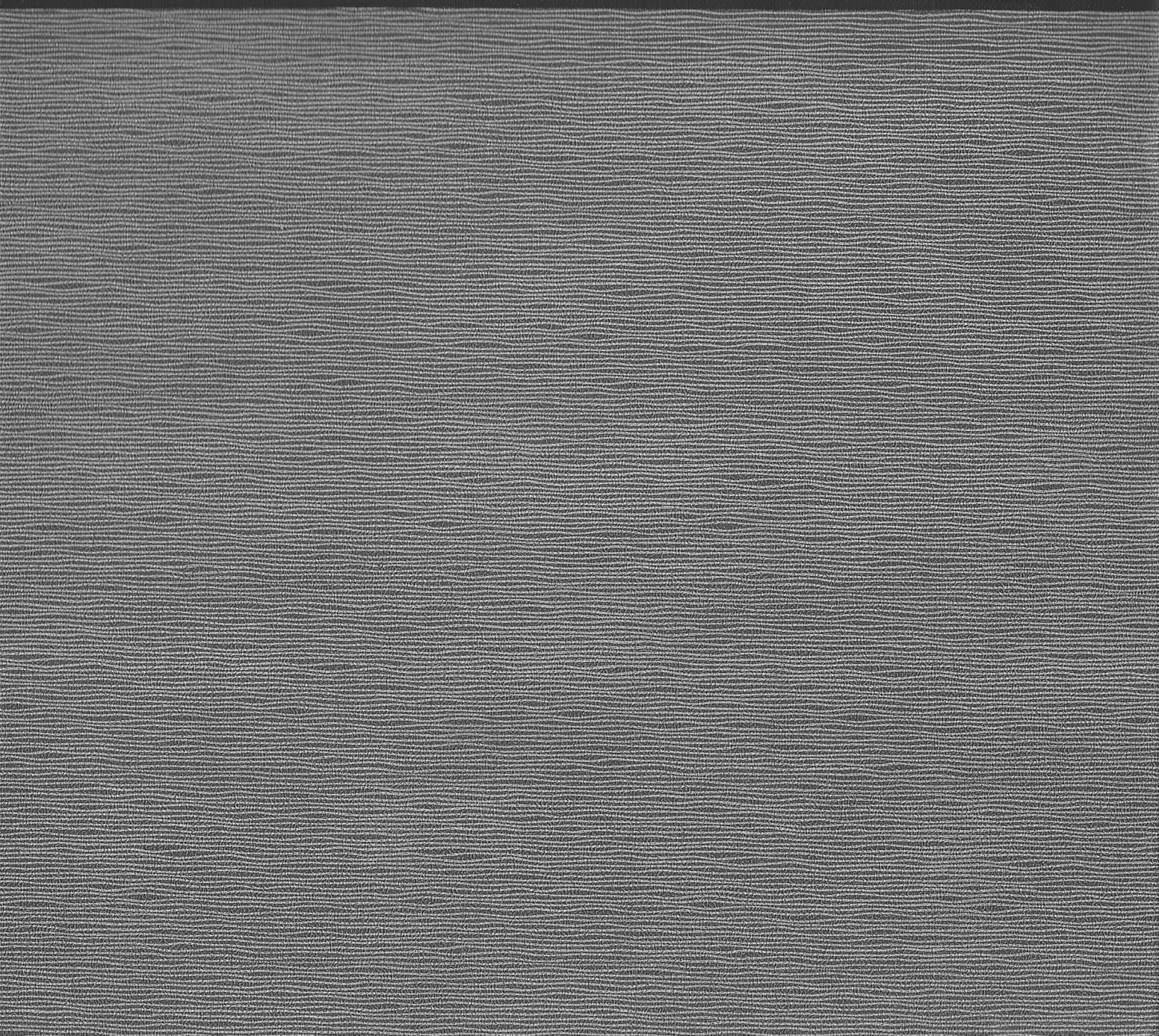
А.Ивасаки **И**стория японского кино

Кино в Японии появилось в конце XIX века и в своем развитии прошло путь аналогичный тому, который прошло киноискусство в других странах мира. Вместе с тем в истории развития японского киноискусства есть свои специфические особенности. Оно было связано с традиционным японским театром кабуки, а затем театральной школой симпа, испытало на себе влияние традиционных эстетических представлений японского народа. Обо всем этом подробно говорится в книге Акира Ивасаки

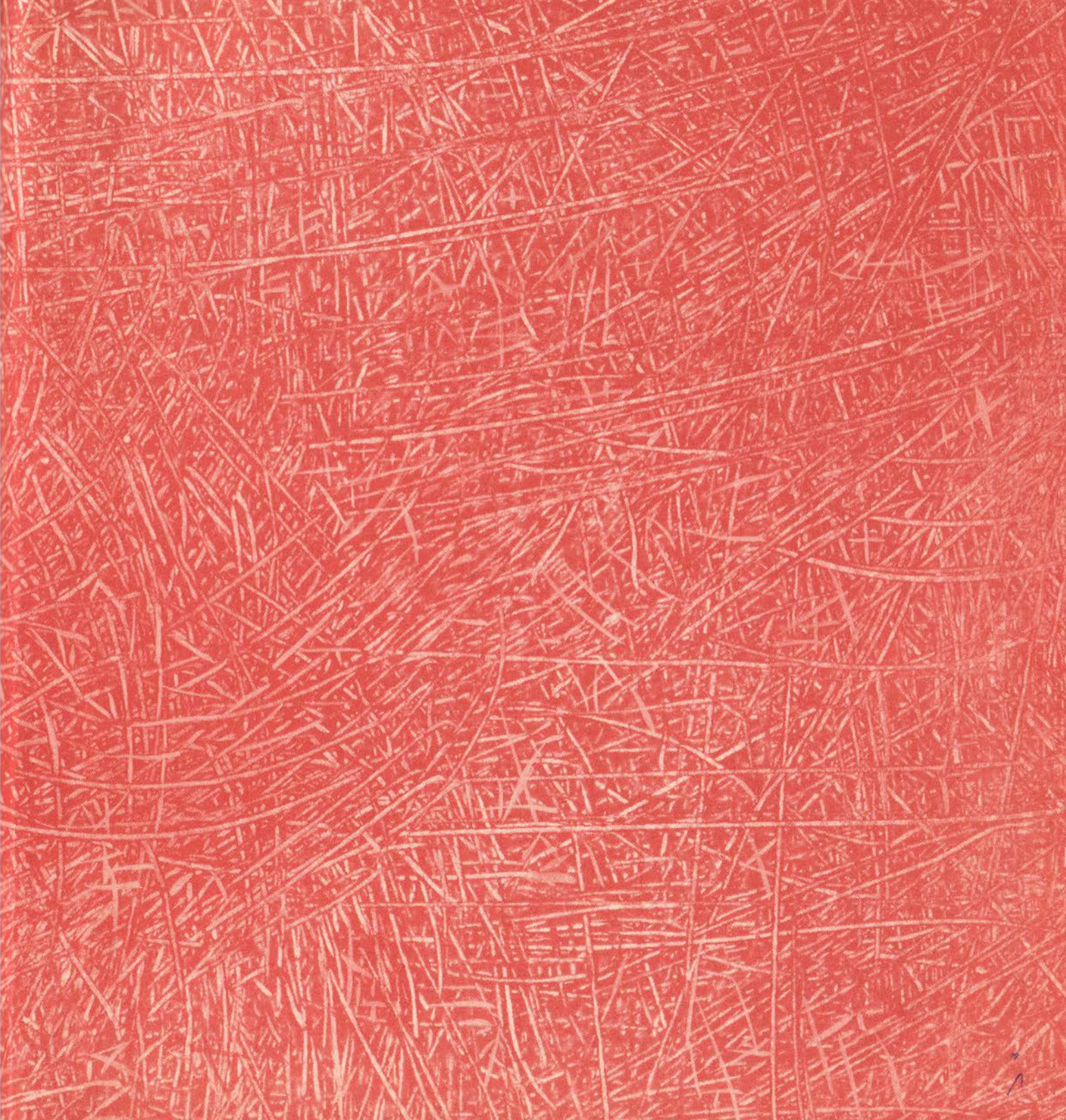
На этой иллюстрации, относящейся к 1897 году, изображена одна из первых в Японии демонстраций кинофильмов. Фильм демонстрируется при помощи вите-скопа в токийском кинотеатре „Кинкинкан“



История японского кино











映 画 史 ● 岩 崎 昶

日 本 現 代 史 大 系

東 洋 經 濟 新 報 社

А.Ивасаки

**История
Японского
Кино**

ПЕРЕВОД С ЯПОНСКОГО

Издательство «ПРОГРЕСС» Москва 1966

от редакции

Кино является одним из наиболее развитых видов современного японского национального искусства. Особенно значительных успехов японское кино добилося за послевоенные годы, когда японскими кинорежиссерами был создан ряд высокохудожественных произведений, получивших известность далеко за пределами Японии. Но эти успехи пришли не сразу — условия для их появления созревали постепенно, по мере идейно-эстетического и художественного роста японского кино, испытавшего на себе влияние тех социально-политических изменений, которые претерпело японское общество за последние несколько десятилетий.

Желая познакомить советскую общественность с историей развития японской кинематографии с момента ее зарождения до наших дней и помочь ей лучше понять идейно-эстетические и художественные особенности японского кино как искусства, издательство «Прогресс» и предприняло издание книги Акира Ивасаки «История японского кино».

Акира Ивасаки — крупнейший современный японский кинокритик-марксист, автор большого числа работ по проблемам истории и теории мирового и японского кино.

Данная книга является последней работой Акира Ивасаки в области истории японского кино. В ней он характеризует путь, проделанный японским кино с конца XIX века до наших дней, показывает его связь с общественной жизнью и общественным движением, стараясь проследить процессы, способствовавшие художественному росту японского кино в целом. В книге анализируется творчество многих японских мастеров киноискусства, имена которых мало или вовсе не известны в нашей стране. Особый интерес представляют те ее разделы, в которых Акира Ивасаки пишет о такой малоизученной у нас области японского киноискусства, как художественные особенности японских фильмов, складывавшиеся под влиянием традиционных эстетических представлений.

Специально для русского издания Акира Ивасаки написал послесловие, в котором изложение истории японского кино доводится до 1964 г. Это еще более повышает познавательную ценность книги.

Книга издается с некоторыми сокращениями.

ПЕРЕВОД В. ГРИВНИНА, Л. ЛЕВИНА И Б. РАСКИНА
РЕДАКЦИЯ И ПОСЛЕСЛОВИЕ Б. ПОСПЕЛОВА

предисловие

Я родился чуть позже изобретения «движущихся картинок», примерно в то время, когда появился кинематограф. Особенность моего поколения состоит в том, что оно было поколением кино. Если вдуматься, я принадлежу к тому последнему поколению людей, представители которого могут описать историю зарождения и развития кино, основываясь на своих собственных наблюдениях, а иногда и на опыте непосредственного участия. Люди более поздних поколений знают о первом периоде развития кино лишь понаслышке. У меня же именно благодаря тому, что я родился раньше, вся история кино—от его зарождения как зрелища и до создания настоящего киноискусства—проходила буквально перед глазами. Поэтому-то я счел своим долгом написать «Историю японского кино».

Я решил написать такую книгу о киноискусстве Японии, с которой познакомились бы не только специалисты и любители кино, но и действительно широкие круги читателей, включая и тех, которые бывают в кинотеатре не больше двух раз в год. При работе над книгой меня особенно затрудняло то, что публика не имеет возможности в настоящее время смотреть старые фильмы. В области литературы дело обстоит по-иному. Любое выдающееся произведение прошлого можно получить в библиотеке. Было бы только желание. В киноискусстве же если фильм давно сошел с экрана, увидеть его просто невозможно. Особенно это касается Японии, где нет настоящей фильмотеки. Многие читатели знакомы с фильмами десятилетней давности лишь по названиям, а что уж говорить о фильмах, шедших на экранах лет двадцать назад! И я не в состоянии заставить этих читателей вместе со мной наслаждаться и восхищаться старыми произведениями киноискусства. Это обстоятельство всегда вызывает большую досаду у авторов книг по истории искусства.

Среди многих опубликованных мною книг не было ни одной, которую я писал бы с таким наслаждением и с такими мучениями, как эту. Мучительно ее было писать в том смысле, что я вкладывал в нее все свои силы. В то же время, работая над книгой, я как бы дружески беседовал со многими моими старыми друзьями—режиссерами и сценаристами. И в этом я нахожил невыразимое наслаждение. Среди них были и уже умершие—Сёдзо Макино, Ясудзиро Симадзу, Мансаку Итами, Кэндзи Мидзогути и другие.

Хотя в Японии кино появилось всего лишь 60 лет назад, за это время в области киноискусства произошло столько событий, появилось столько выдающихся имен и кинофильмов, что в одной книге рассказать о них оказалось просто невозможно. Так что волей-неволей моя книга превратилась в лишенное многих деталей краткое изложение истории японского киноискусства.

В заключение я хотел бы выразить глубокую благодарность всем, кто помог мне создать эту книгу, и в первую очередь гг. Эйдо Танака, Норима-са Каэрияма, Хисамицу Ногуты, предоставившим в мое распоряжение ценные фотографии, а также г-ну Акира Сугияма из издательства «Тоё кэйдзай симпося», который, не жалея сил, сотрудничал со мной в течение всего периода работы над книгой.

Акира Ивасаки

I

японское киноискусство и мировое кино



1. Оценка японских фильмов за рубежом

Японские фильмы — это лицо японцев, отраженное методом кино. Выражение этого лица бывает самое различное: печальное, веселое, задумчивое. Но какое бы выражение оно ни принимало — это всегда лицо японца, лицо, на котором запечатлели свои следы история, традиции, обычаи, физиологические и психологические особенности нации, которая в течение двух тысяч лет жила на островах, окруженных морем, к востоку от Азиатского материка, обращая свой взгляд то на Запад, то на Восток.

Прошло 65 лет с тех пор, как кино было завезено с Запада в Японию. За это время японцы с присущими им настойчивостью и трудолюбием сначала неумело, а потом все более искусно налаживали массовое производство фильмов, среди которых в конце концов стали появляться действительно выдающиеся произведения, обеспечившие японскому киноискусству всемирное признание. С тех пор как «Расёмон» был удостоен главного приза на кинофестивале в Венеции, японские фильмы неоднократно удостоивались международного признания. Известный французский критик Пьер Бияр в предисловии к своей книге «Японское кино» писал: «Начиная с 1951 года японские фильмы получили больше премий на всех кинофестивалях, чем фильмы любой другой страны мира за такой короткий промежуток времени. Этот факт либо вызывал безусловные похвалы критиков, либо сеял среди них семена раздора». В том же предисловии он задает себе вопрос: «Почему я изучаю японское кино?» И сам же на него отвечает: «Потому, что японское кино лучшее в мире!» Книга Бияра была опубликована в июле 1955 года, и оценка соответственно относится к тому же времени. Впоследствии международная слава японского кино несколько померкла и как раз пришла в соответствие с действительным уровнем его развития. Тем не менее Япония по-прежнему считается одной из немногих стран мира, выпускающих первоклассные фильмы. В настоящее время общепризнано, что после войны наибольший вклад в мировую сокровищницу киноискусства внесли неореалистические фильмы Италии, а в последующий период не меньший вклад был сделан японским кино.

В 1959 году два американских исследователя — Джозеф Л. Андерсон и Дональд Ричи опубликовали

большую работу под названием «Японское кино», которая была встречена с большим интересом во многих странах. Этот факт сам по себе свидетельствует о том, какое значение придавалось японским фильмам. В предисловии к книге авторы писали: «Десятью годами раньше эта книга ни в коем случае не была бы написана, хотя необходимость в такой книге существовала. Тогда она просто не нашла бы себе читателей. Теперь необходимость в подобной книге увеличилась, и не только потому, что за прошедшие десять лет возросло превосходство японских фильмов. Дело в том, что благодаря этому превосходству интерес к японской кинематографии проявился во всемирном масштабе... Авторы этой книги стремились особо подчеркнуть, что японское кино достигло высокого уровня, заслуживающего всемирного признания, задолго до появления «Расёмона». Кинопромышленность в Японии была более развита, чем во многих других странах, и ни в чем не уступала европейской и американской кинопромышленности»¹.

В чем же заключаются привлекательность и особенность японских фильмов по сравнению с фильмами других стран?

Упомянутый выше Бияр определяет их следующим образом:

«Эстетика японских фильмов в ближайшем будущем должна явиться объектом специального исследования. Их привлекательность порождена самой японской культурой и является ее выражением. Поэтому японские фильмы создают у зрителей впечатление их полной идентичности с японской культурой. Однако подробно проанализировать этот вопрос я здесь не имею возможности. Прежде всего хотелось бы отметить цвет. Уже неоднократно говорилось, что в его основе лежат традиции японской живописи. Но до сих пор недостаточно подчеркивался тот факт, что своеобразие цвета в японских фильмах частично объясняется редкостью снимаемого материала, например красотой шелка, редких пород деревьев и т. п. Далее, специфический монтаж, который можно было бы назвать «японским flash back». В его основе лежит чередующийся монтаж с возвратом на несколько секунд к предыдущему кадру без расчленения одной и той же сцены на ряд планов. Затем следует отметить своеобразную, специфически японскую композицию кадра, когда при съемке большинства сцен внутри помещения кинокамера устанавливается на уровне сидящих на полу людей. И наконец, способ подачи основной идеи сценария: в японских фильмах большей частью применяют метод, при котором один эпизод не довлеет над другим, а монтируются они последовательно, и по мере последовательного накопления эпизодов вырисовывается главная тема. Другими словами, главная тема не подается прямолинейно. В результате накопления эпизодов зритель сам безошибочно ее улавливает».

2. Особый стиль японских фильмов

Безусловно, очень трудно подобрать какие-либо общепринятые стандарты для характеристики такой страны, как Япония, имеющей совершенно отличную от других стран мира или по крайней мере своеобразную по форме культуру.

Если же говорить только о специфике японского киноискусства, то многие «знатоки» Японии на Западе в первую очередь отдают дань восхищения тра-

¹ «The Japanese Film», p. 15.

диционным приемам и традиционному содержанию фильмов, разительно отличающемся от жизни и психологии Запада. Между тем молодое поколение Японии, не забывшее о потрясениях, выпавших на ее долю, захваченное ее стремительным прогрессом и всячески способствующее ему, начинает с отрицания старых и с создания новых традиций.

Иностранцы часто называют Японию страной противоречий, страной контрастов. Говорят, что нет другой страны в мире, где бы так резко чувствовался разрыв между поколениями и даже конфликт между ними. Пожалуй, это действительно так. Фильмы таких безусловно «японских» режиссеров, как Ясудзиро Одзу, Микио Нарусэ и других, вызывают за рубежом чувство восхищения у одних и глубокую скуку у других. Вместе с тем фильмы некоторых молодых режиссеров, в которых предпринималась попытка «оторваться от японской почвы», с полной серьезностью принимаются где-нибудь в районе Юго-Восточной Азии за американские или филиппинские фильмы. Пожалуй, только в Японии существует такой мир киноискусства, где одновременно и совершенно независимо друг от друга существуют два столь непохожих вида фильмов, два стиля в кино¹.

У меня на столе лежит немало изданных в Европе и Америке монографий и статей о японском кино. Нельзя сказать, что все они точно попадают в цель. В некоторых из них есть и просто ошибочные положения. Тем не менее в общем они дают представление об особенностях, достоинствах и недостатках киноискусства Японии.

Прежде всего следует отметить, что для японских фильмов характерна статичная композиция кадра. Тщательно избегается динамическое развитие конфликта. Вместе с утверждением красоты соразмерности в японских фильмах присутствует психология бездействия и созерцательности.

Статичность и самостоятельность каждого кадра приводят к тому, что монтаж, последовательно соединяющий эти кадры, становится рыхлым и не носит конструктивного характера. В результате не используются острые, неожиданные переходы, а темп замедляется.

Отсюда плоскость и рыхлость композиции, отсутствие острых драматических коллизий, характерные для японских фильмов.

Надо сказать, что эта особенность присуща не только киноискусству. Она отчетливо проявляется в японском искусстве, вообще в культуре, во всех областях жизни японцев. В литературе она находит выражение в увлечении поэтическим жанром «хайкай» и поэтической формой «повести о себе», в стремлении к эстетической утонченности, легкой грусти, в преклонении перед древностью — во всем том, что в Японии называют «моно-но аварэ», «ваби», «саби», «канасими»².

При создании фильма большое значение имеет характер взаимосвязи между кино съемочным аппаратом и действительностью, являющейся объектом съемки.

¹ Среди безусловно «японских» режиссеров (вопреки предположениям японцев) наряду с Одзу и Нарусэ получили широкое признание на Западе также Кэндзи Мидзогуты и Хэйносуке Госё.

² Подробно с проблемой стиля в японском киноискусстве читатель может ознакомиться в главе «Стиль японского кино» в моей книге «Кино и действительность» (изд. Сюнъёдо, 1939), а также в главах «О стиле», «О счастье» в моей книге «История киноискусства» (изд. Микаса сёбо, 1958). Опубликована также работа Сато Тадао «Японское кино» (изд. Санъити сёбо, 1956), которая является настольной книгой по японскому кино и представляет собой интересное исследование киноискусства с социально-психологической точки зрения, включая и проблему стиля.

Любая возвышенная идея в фильме не может выходить за пределы этой взаимосвязи. Характер взаимосвязи между объектом и кинокамерой сводится, говоря техническим языком, к позиции кинокамеры. Позиция кинокамеры — это не просто положение объектива, но глаз автора фильма, его мысль.

В этом смысле можно сказать, что положение кинокамеры при съемках фильма является признаком стиля. Сценарист замышляет дать тот или иной кадр общим планом, режиссер снимает какой-либо другой кадр крупным планом. Но это зависит не от случайных причин, не от того, что на эпизод затрачено много средств и поэтому необходимо обязательно дать общий план или что актриса очень красива и ее лицо надо снять крупным планом и т. п. (хотя беда в том, что в действительности такие факты нередко случаются). Положение кинокамеры при съемке того или иного эпизода обусловлено стремлением режиссера наиболее точно отобразить действительное значение снимаемого человека или события, с исчерпывающей полнотой показать ту драматическую роль, которую выполняет тот или иной эпизод в общей композиции фильма.

Существенным отличием стиля японского кино от зарубежного является то, что при съемках японских фильмов преобладает общий план, то есть дальняя позиция кинокамеры, в то время как в зарубежных фильмах основное место занимает крупный или средний план, то есть близкая к снимаемому объекту позиция кинокамеры. Использование общего плана отчасти унаследовано от театральной формы выражения, которая была присуща киноискусству в начальном периоде его развития. Но дело не только в этом. На становление такой стилиевой особенности оказали влияние также непосредственность и естественность, коренящиеся в специфике японского чувства стиля, в особенностях творческого сознания. Сыграло свою роль также и стремление некоторых режиссеров (как это одно время было с Кэндзи Мидзогути) путем сознательного использования общего плана создать специфически японские методы выражения в кино, насколько возможно отличающиеся от зарубежных фильмов. К такого рода фильмам можно отнести созданные Мидзогути во время войны фильмы «Родина моя!», «Повесть о поздней хризантеме» и «Повесть о верности в период Гэнроку». Во время войны, когда в Японии господствовал изоляционистский ультранационализм, именно такие фильмы всячески восхвалялись, поскольку они были созданы в истинно «японском стиле».

Конечно, творческий метод режиссера определяется не только положением кинокамеры и вытекающим из этого стилем. Искусство каждого режиссера сугубо индивидуально, со своими особенностями, со своими отличительными чертами. В них-то и состоит тайна искусства. Тем не менее нельзя не отметить, что этот стиль порождает уже отмеченные выше статичность и картинную симметричность кадра. Причем сам этот стиль в большинстве случаев является следствием недостаточно глубокого проникновения авторов фильма в объект, так сказать, результатом лености духа.

3. Историческая задача японского кино

Для сопоставления западных фильмов с японскими будет, я полагаю, удобным рассматривать как характерную особенность западных фильмов (признавая, конечно, что это будет слишком широкое обобщение) преобладание крупного плана. Западным фильмам присуще возможно большее приближение кинокамеры

к объекту, и даже общий план используется в них не столько для получения присущего ему эффекта, сколько для того, чтобы при монтаже, перемежаясь с крупным планом, общий план обеспечивал более резкий зрительный переход. Тем самым и в общем плане усиливалось бы внутреннее ощущение приближения.

Крупный план, с точки зрения режиссера, означает возможно большее приближение к объекту, наблюдение за ним, анализ. Больше того, изображение крупным планом отдельных деталей тоже неизбежно предполагает процесс дальнейшего синтеза их в единое целое. Таким образом, стиль крупного плана включает в себя не просто анализ, но также и монтаж «деталей» в единую конструкцию. Другими словами, он включает в себя два противоположных процесса. При этом, конечно, не следует забывать специфику кино, заключающуюся в наличии специальной техники. В фильме можно также получить крупный план просто путем приближения кинокамеры к объекту на несколько метров или на несколько десятков метров, то есть путем обычного физического действия. Новизна стиля и приемов не всегда обусловлена внутренней необходимостью, иногда она является результатом подражания, выдумки или просто желания поразить зрителя. Но поскольку фильм в конечном счете объединяется творческим началом автора (или группы авторов), наличие или отсутствие собственного стиля у автора можно всегда определить, исходя из фильма в целом. Когда такой режиссер или сценарист стремится основательно изучить действительность, углубиться в нее, когда он занимает по отношению к ней активную позицию, тогда появляется стиль крупного плана. Различие в стилях свидетельствует и о различном отношении японцев и иностранцев к природе и человеку.

Для стиля западных фильмов характерно постоянное движение и внимательное наблюдение кинокамеры, то есть глаза режиссера, за объектом, в особенности за человеком. Объектив непосредственно следует за героем или героиней, но не проявляет особого интереса к окружающей природе. Нередко совершенно не отображается общий вид дороги, по которой идет герой, или обстановка комнаты, в которой сидит героиня. А если и отображается, то в большинстве случаев лишь частями, по ходу движения объектива, следящего за движением героев. Для стиля западного кино характерен прежде всего интерес к человеку. К пространству же, к природе, окружающей человека, как правило, отношение безразличное, за исключением некоторых особых случаев. В противоположность этому японцы хотят как можно больше видеть человека в окружении природы. Это касается не только кино. То же самое издавна наблюдается и в литературе, и в изобразительном искусстве, и в театре.

Традиционные поэтические жанры «танка» и особенно «хайку»¹ в определенном смысле можно считать высшей степенью стиля общего плана в японском искусстве. В живописи также много сюжетов, в которых отсутствует человек. Картины же, создаваемые в стиле школы Нансю², несомненно, пред-

¹ «Танка» и «хайку» — традиционные формы японской классической поэзии, характеризующейся определенным количеством слогов (32 и 17) и их расположением в строках. Тематики поэзии «танка» и «хайку» являются природа, человеческие переживания, показываемые в связи с явлениями природы. Поэт, пишущий в стиле «танка» или «хайку», воспринимает реальную действительность и ее явления синкретично, не стараясь выделить в ней отдельные частные детали.— *Прим. ред.*

² Школа Нансю — так называемая «южная школа» в японской пейзажной живописи, характеризовавшаяся более или менее определенными темами (преимущественно взятыми

ставляют собой «стиль общего плана в живописи». Слабый интерес к человеку уменьшает стремление к отображению столкновений между людьми, то есть ведет к исчезновению конфликтов. Это же наблюдается и в художественной литературе, и в драматургии, и в других областях искусства, и в этом характерная особенность и в то же время недостаток искусства Японии.

Сейчас многие деятели японского искусства восстали против этих традиций. Среди них, конечно, есть и кинорежиссеры. Ряд проблем, которые ставил во многих фильмах Акира Куросава, являются отражением этого протеста и в то же время свидетельствуют о создании нового стиля.

Как бы ни старались защитники чисто японских элементов в киноискусстве, закрепить эти позиции невозможно. Война и поражение в войне привели к большим переменам в стране. Привычные политические учреждения и организация общества, пища, транспорт, образ жизни и соответственно «японский характер» разрушаются, строятся заново, претерпевают дальнейшие изменения.

Если сегодня, когда мир быстро идет к своему единству (если, конечно, до этого он не взлетит на воздух благодаря огромной энергии, созданной людьми), предположить, что в будущем будет создана единая мировая культура человечества, то скорее всего это объединение начнется с киноискусства. Каким же будет тогда японское киноискусство? Приблизится ли оно к старому, но все еще не осуществленному идеалу, предполагающему наличие международного стиля, уходящего своими корнями в национальные традиции? Я думаю, что историческая задача японского кино состоит в том, чтобы освободиться от стиля, присущего японскому искусству со времен Мэйдзи, и приблизиться к композиционному стилю.

Существует старая поговорка: «Стиль — это человек». Уже эти слова подсказывают нам, что стиль не всегда означает только внешнюю форму. Японский стиль утвердился вместе с японским восприятием жизни, с появлением японского художественного сознания, следовательно, он утвердился во взаимодействии с содержанием. И в этом смысле можно согласиться со следующими словами Дональда Ричи:

«Японские фильмы в целом уступают не в темпе, не в стиле, не в позиции и не в техническом мастерстве. Они уступают в содержании (в особом смысле этого слова). Другими словами, они уступают в фабуле, в сюжете, в объекте, к которому обращается фильм. В японских фильмах повествование ведется очень искусно. Но часто сущность этого повествования не заслуживает того, чтобы к ней стоило прислушиваться»¹.

О чем же повествовали в течение многих прошедших лет японские фильмы? В какой степени их сущность заслуживала того, чтобы к ней стоило прислушиваться? Именно об этом я и хочу рассказать в данной книге.

из природы) и способом их разработки, при котором подавалась в основном идея данного предмета без достаточной детализации.— *Прим. ред.*

¹ «The Japanese Film», p. 326.

II

ПОЯВЛЕНИЕ КИНО В ЯПОНИИ



1. Поразительный успех «движущихся картинок»

В Японию кино было завезено в 1896 году. В ноябре 1896 года в городе Кобе впервые демонстрировался изобретенный Эдисоном кинетоскоп. Но кинетоскопом можно было пользоваться только одному человеку, и этим он напоминал уже издавна известный раек. Первый же аппарат, пригодный для действительно массового показа картин, был привезен в Японию в 1897 году. В Японию почти одновременно были завезены из Америки и Франции «вайтаскоп» Эдисона и «синематограф» братьев Люмьер. Следует обратить внимание на то, что это произошло менее чем через год после демонстрации нового изобретения в самой Америке и Франции. То был период, когда после победы в японо-китайской войне японская буржуазия, прилагавшая все силы к тому, чтобы быстро развивающаяся Япония не отстала от передовых капиталистических стран Запада, без колебаний заимствовала у Запада различные достижения культуры, технику. Одним из таких заимствований было кино.

Из Франции в Японию синематограф привез Кацугаро Инахата. Инахата был известным предпринимателем в области текстильной промышленности города Киото, успешно подвизавшимся впоследствии в финансовых кругах района Кансай. Он был также избран в палату пэров. В его знакомстве с синематографом сыграло свою роль то, что один из братьев — изобретателей синематографа, Огюст Люмьер, был хорошим другом Инахата, они вместе учились в Лионском промышленном колледже.

Некоторое время Инахата демонстрировал это изобретение сам, а затем передал его своему другу Эйносукэ Ёкота. Этот случай помог Ёкота стать кинопредпринимателем. Он основал компанию «Ёкота сёкай», а впоследствии занял пост президента кинокомпании «Никкацу».

Инахата и Ёкота демонстрировали синематограф только в районе Кансай, главным образом в Киото и Осака. В Токио же синематограф попал другим путем. Он был завезен туда итальянцем Бланчерини, который работал инженером в токийском артиллерийском арсенале, и был передан компании «Ёсидзава сётэн», занимавшейся в то время экспортом картин и гравюр. Впоследствии эта компания стала пионером японской кинопромышленности.

«Вайтаскоп» Эдисона тоже двумя путями попал в Японию: один привезли в район Канто, другой — в Кансай. Один из аппаратов был привезен осакским промышленником Кадзуити Араки, другой — известным в то время международным посредником Юмихито Кусихики. Аппарат и фильм, приобретенные Кусихики, попали в руки рекламного агентства Хиромэ, расположенного в районе Кёбаси в Токио. Один из служащих этого агентства, Коё Комада, объездил с этим аппаратом всю Японию и сделал очень много для популяризации кино.

Конечно, в то время в Японии не существовало еще слова «кино». Тогда были широко распространены слова со свежим, притягательным звучанием — «движущиеся картинки». Говорят, что придумал их писатель Фукути Оти, но достоверность этого оспаривается. У японцев середины периода Мэйдзи¹ синематограф вызывал чувство восхищения и преклонения перед неизвестным и блистательным Западом.

Это были в самом деле всего лишь «движущиеся картинки». Французский солдат надевает шлем, нагрудник и едет верхом; волны, бьющиеся о морской берег; купающиеся мужчины и женщины; трое мужчин, пьющих вино; виды Ниагарского водопада; танец бабочки, исполняемый красивейшей балериной Америки Фюллер, — все это были 50-футовые киноленты. Их соединяли вместе и демонстрировали несколько раз подряд. В Японии это называли показом фильма «методом тасуки»². Но сам по себе факт, что «картинки» движутся, был настолько поразительным, что, невзирая на многократное повторение, их все смотрели с величайшим удовольствием и интересом. Вскоре появились своеобразные комментаторы фильмов — «бэнси», приводившие в восторг зрителей своим красноречием. Как писал Токугава Мусэй, ставший впоследствии лучшим комментатором в Японии, во время показа «методом тасуки» фильма «Ли Хун-чжан отправляется в Нью-Йорк» выдающийся китайский деятель Ли Хун-чжан снова и снова появлялся у входа в отель. И тогда «комментатор», вызывая гром аплодисментов, восклицал: «Только наш фильм может заставить выдающегося человека вселенной, гениального деятеля Поднебесной Ли Хун-чжана так часто ходить пешком»³.

Постепенно японцы сами стали заниматься съемками. Считают, что первый японский фильм, который можно было демонстрировать, был снят Цунэкичи Сибата. Сибата занимал должность инженера в фотоотделе магазина Мицукоси гофукутэн (впоследствии крупнейший универмаг). Сибата приобрел французский съемочный аппарат типа «Гомон», который был привезен компанией «Кони-си сётэн», занимавшейся импортом фотоаппаратов, и заснял танец гейш. Но возникла серьезная заминка с проявлением пленки. В конце концов пленку удалось проявить с помощью служащего той же компании Сиро Асано. Готовый фильм был с большой шумихой показан в помещении театра Кабуки. Кроме танца гейш, демонстрировался видовой фильм, снятый на Гиндзе, в Асакуса и Накамисе. Это было в июне 1899 года. Поскольку организацию показа фильма взяло на себя рекламное агентство Хиромэ, в качестве комментатора выступил служащий агентства Коё Комада. Благодаря своему красноречию и недюжинным актерским данным, способным увлечь публику, Комада сразу же приобрел

¹ Период Мэйдзи — годы правления императора Мэйдзи (1867—1911). — *Прим. ред.*

² Тасуки — тесемки для подвязывания рукавов, которые пропускаются через плечи и завязываются так, что не видно ни начала их, ни конца. — *Прим. ред.*

³ Т о к у г а в а М у с э й, Курагари нидзюнэн («Двадцать лет в потемках»), стр. 12.

популярность и стал гастролировать по всей Японии. Он даже изобрел специально для себя прилагательное «чрезвычайно необыкновенный» и называл себя не иначе, как «чрезвычайно необыкновенный Коё Комада». В то время он действительно считался в Японии «комментатором номер один».

В 1900 году в Китае вспыхнуло восстание ихэтуаней, и Цунэкичи Сибата вместе с другим оператором отправился в Китай. Там они присоединились к действующей армии в качестве специальных корреспондентов компании «Ёсидзава сётэн». Так появился первый в Японии хроникальный фильм.

В течение последующих нескольких лет был заснят ряд короткометражных фильмов. Были засняты пьесы театра кабуки с участием Дандзюро и Кикуро: прежде всего «Сбор кленовых листьев» («Момидзигари», 1899, оператор Цунэкичи Сибата), а также «Повесть о верности («Тюсингура») и другие.

В 1903 году в Японии был открыт первый кинотеатр. Он находился в Токио, в районе Асакуса, в помещении Дома электричества. В 1908 году в Токио, в районе Мэгурогёниндзака компанией «Ёсидзава сётэн» была создана первая в Японии киностудия. В 1909 году компания «М-Патэ», владельцем которой был Сёкити Мумэя¹, открыла студию в районе Окубохякунинтё. В 1910 году компания «Ёкота сёкай» открыла студию в Киото, а компания «Фукуходо» — в Токио, в районе Хигурэдзато. Конечно, эти киностудии ничем не напоминали нынешние. Это были деревянные бараки, палатки либо стеклянные павильоны. Тем не менее именно здесь рождалось японское кино.

2. «Движущиеся картинки», кабуки, симпа

Кино, вернее, «движущиеся картинки», сразу же очень понравилось зрителям. Японский империализм, быстро развивавшийся в условиях благоприятной конъюнктуры после русско-японской войны, всячески способствовал процветанию всех отраслей экономики страны. Общий подъем экономического и культурного уровня жизни населения в то время создавал особенно благоприятные условия для развития такого массового развлекательного искусства, как кино. Кинопромышленность стала быстро расти. Четыре существовавшие тогда компании объединились в одну с капиталом 10 миллионов иен. По тому времени это была довольно крупная сумма. Новая компания «Нихон кацудосиясин кабусикикайся» (сокращенно «Никкацу») создала свои студии в Токио и Киото и развернула работу по созданию фильмов. В токийской студии создавались главным образом художественные фильмы на современные темы, так называемые «гэндайгэки», а в киотоской — фильмы о событиях и легендах древних времен — «дзидайгэки». Эта традиция сохранилась и до наших дней.

Существует несколько версий относительно того, какой же художественный фильм был в Японии первым. Во всяком случае, ясно одно: начиная

¹ Сёкити Мумэя — уроженец города Нагасаки. С юношеских лет мечтал поехать за границу, скитался по Юго-Восточной Азии, имел отношение и к революции в Китае, где познакомился с Сунь Ят-сеном. Мумэя считал себя выдающимся государственным деятелем. Будучи увлекающимся человеком, он сразу заинтересовался кино. Получив право представительства от французской фирмы «Патэ», Мумэя создал компанию «М-Патэ», поставив перед Патэ первую букву своего имени. По сравнению с такими названиями фирм, как «Ёсидзава сётэн» и «Фукуходо», «М-Патэ» звучало как-то по-новому, напоминая о повсеместном в то время преклонении перед Западом.

с 1908 года в Токио и в Киото примерно в одно и то же время началось производство художественных фильмов.

Одним из них был фильм «Сражение у храма Хоннодзи» («Хоннодзи гасээн», 1908), созданный компанией «Ёкота сётэн». Режиссером этого фильма был Сёдзо Макино из театра Сэмбондза. Именно Макино считают первым кинорежиссером в Японии. Затем Макино поставил фильм «Рикша из Сугахара» («Сугахара-но курумахики»). При съемках фильма Макино обычно стоял рядом с киносъёмочным аппаратом и читал текст, в соответствии с которым актеры исполняли то или иное действие. В этом отношении техника съемок нового фильма лишь незначительно отличалась от техники съемок упомянутого выше фильма «Сбор кленовых листьев». Однако использование в качестве фона храма Тэнмангу в Китано, а также съемки живых быков придавали этому фильму специфические для кинематографа особенности. Это был 400-футовый короткометражный фильм, длившийся не более 4—5 минут. Его съемки продолжались один день, с 8 часов утра до 6 часов вечера. Общие затраты составили 30 иен. В эту сумму входила оплата актеров и режиссера, а также вознаграждение храму Тэнмангу за использование его для натуральных съемок. По этой смешанной сумме можно судить о тогдашних затратах на производство фильмов.

Особенность фильмов того времени состоит в их полном и безоговорочном подчинении театральному действию. Поскольку к кино относились как к необычному развлекательному зрелищу, оно прежде всего обратилось к помощи театра, считывая таким путем привлечь к себе широкие массы. Этот процесс был характерен и для Европы и для Америки. Но почти нигде кино в этот период не подчинялось столь безоговорочно и бессознательно театру, как в Японии. Как я об этом подробнее расскажу ниже, такое подчинение проистекало от феодального характера тогдашнего японского общества. Во всяком случае, японские деятели кино того времени, используя только копирующие возможности кинофильма, давали массам всего лишь «консервированную» пьесу, не применяли даже простейших киноприемов при экранизации спектакля и снимали фильмы, стабильно установив кинокамеру в одной точке, ни на йоту не отступая от театрального действия как по форме, так и по времени. Для того чтобы как-то озвучить «немой экран», рядом с ним помещали специфических для Японии комментаторов — «бэнси», которые читали пространственные комментарии, подражая всеми оттенками голоса диалогам и монологам действующих лиц. Иногда возле экрана усаживали несколько таких комментаторов, каждый из них читал роль за определенного артиста. Такой метод назывался «кагэдзэрифу» («чтением диалога за экраном»). Если ко всему этому добавить, что все артисты, играющие в кино, привлекались из театра, то можно себе представить, какое странное зрелище являли собой в то время кинофильмы.

Выше я уже отмечал, что кино начало с копирования пьес театра кабуки. Затем оно перешло к копированию пьес новой школы — симпа. Так были засняты пьесы «Моя вина» («Орэ-га цуми», 1908), «Кукушка» («Хототогису», 1909) и другие. И впоследствии в течение длительного времени экранизация пьес «новой школы» оставалась одним из основных направлений японского кино. Это направление сохранилось до наших дней. В той или иной форме оно проявляется в таких фильмах, как «Древо любви» («Хаха кобай»), «Любовная история» («Айдзэн кацура») и «Имя твое» («Кими-но на-ва»).

Искусство кабуки зародилось в эпоху феодализма, и хотя среди его пьес и были «сэвамоно» (бытовые драмы), в которых отражалась идеология горожан,

логика драматического действия, составлявшая основу театрального представления в кабуки, его мораль и восприятие жизни, носили, безусловно, феодальный характер. Но и «новая школа» в этом смысле немногим отличалась от кабуки.

Вначале «новая школа» появилась как протест против феодального театра кабуки. Нет, она появилась даже раньше, как протест класса горожан против мэйдзийского феодально-абсолютистского правительства.

Новое правительство, сформированное в результате революции Мэйдзи, преданно служило интересам своего класса, сразу же стало проявлять свой контрреволюционный характер. Тогда класс горожан, требовавший свободы и равенства, поднялся на борьбу, подвергая острой критике политическую машину помещичьего абсолютизма. В политическом отношении движение «за свободу и народные права» («дзиюминкэнундо»), охватившее тогда всю страну, возглавляла либеральная партия Дзюото, а его идеологом был Накаэ Тёмин. Оно явилось первым примером массовой борьбы японского народа за демократию. В 1888 году Саданори Судо, ученик Накаэ Тёмина, организовал театральную труппу, которая выполняла задачу пропагандистского отряда этого движения. Так было положено начало новой школе — симпа. По этому же пути пошел театральный коллектив, возглавлявшийся Отодзиро Каваками.

Это политическое движение, высоко поднявшее знамя свободы и демократии, вызвало глубокое сочувствие со стороны передовых слоев горожан. Его новаторский характер проявился и в движении за обновление театра. Созданные представителями этого движения «студенческий театр» («сёсэй сибай») и «театр политических энтузиастов» («соси сибай») смело ломали закостеневшие, устаревшие формы театра кабуки. Это был действительно театр горожан, который, хотя и в довольно примитивной форме, вынес на сцену реальную действительность и идеалы эпохи. Однако все это длилось недолго. В 1889 году мэйдзийское правительство, стремившееся подавить поднимающуюся снизу демократическую революцию, составило «дарованную» императорским абсолютизмом конституцию, на основании которой в следующем году был избран «демократический» «конституционный» парламент, причем избирательными правами в то время обладала всего лишь одна восьмьдесят седьмая часть японского народа. После этого в движении за народные права наступил раскол. «Театр политических энтузиастов» тоже стал быстро терять прогрессивный характер и свел свою деятельность к показу на сцене различных происшествий или к инсценированию таких популярных романов, как «Кукушка»¹. Вот что превратилась так называемая «новая школа», и именно в период застоя ее пьесы и начали экранизироваться. Короче говоря, японское кино получило в наследство от «новой школы» самые отсталые слои зрителей мэйдзийского общества с соответствующими запросами.

Примерно с 1910 года основной темой японских фильмов становятся различные семейные трагедии, возникающие на почве сугубо феодального уклада семейной жизни. Молодая жена, над которой измывается свекровь; жена, страдающая от аморального поведения мужа; гейша, не имеющая возможности выйти замуж за любимого человека из-за различия в их происхождении; издевательства, которые терпит падчерица или пасынок, — таковы нездоровые, печальные темы кинофильмов того времени. Какова же была социально-психо-

логическая основа успеха подобных фильмов у зрителей? Дело в том, что в тогдашнем полуфеодалном японском обществе человек не только не имел возможности любить, жениться и разводиться, он не мог даже свободно жить, думать, выражать свои мысли, был лишен элементарных человеческих прав. Его жизнь состояла из бесконечных несчастий и слез, и он незаметно терял способность видеть счастье другого человека, способность сочувствовать этому счастью, потерял даже само представление о счастье. Он даже испытывал нечто вроде «очищения», проливая слезы сочувствия над реально ощущаемой им несчастной судьбой героев фильма. О счастье для народа не могло быть и речи в условиях феодального общества периода Мэйдзи. Счастье, если хотите, усматривалось тогда в способности покоряться несчастной судьбе, в способности к самоотрицанию и в проливаемых по этому поводу слезах. Деятели японского кино, максимально используя эти слезы в своих коммерческих интересах, продавали их направо и налево. В то же время они очень хотели, чтобы эти слезы навсегда оставили народ привязанным к феодальным устоям жизни.

3. Деятельность Сёдзо Макино

Сёдзо Макино часто называют «отцом японской кинематографии». Действительно, Макино отличался своими недюжинными способностями в первоначальный период развития кино в Японии. Но его скорее следовало бы назвать не «отцом» японской кинематографии, а посредником, сосватавшим молодое кино со старым кабуки. В этом его заслуга и одновременно вина.

Сёдзо Макино родился в 1878 году в городе Киото в районе Нисидзин Сэнбон. В самом его доме был театр, и Сёдзо со школьных лет собирал своих сверстников, устраивая детские спектакли. Уже тогда он проявил свои способности как «директор труппы» и режиссер. Макино сам занимался всем, начиная с декораций и кончая постановкой танцев. С детства впитавший в себя атмосферу театра, прекрасно знавший как внешнюю, так и закулисную его сторону, Макино был тем незаменимым человеком, в котором так нуждалось зарождавшееся в Японии кино, и вполне естественно, что он и японское кино нашли друг друга. Макино обладал опытом и интуицией организатора, а также художественным воображением. Конечно, его художественное воображение нельзя было назвать утонченным, оно было скорее банальным. Но его вкус прекрасно сочетался с банальностью только что родившегося японского кино. И в этом была причина успеха Макино.

Сёдзо Макино было тридцать лет, когда он создал для Оноэ Мацуносукэ фильм «Сражение у храма Хоннодзи». С тех пор и вплоть до его кончины в июле 1929 года имя Макино Сёдзо в течение 21 года то исчезало, то вновь появлялось на страницах истории японского кино. За это время он создал много фильмов, несколько раз организовывал и ликвидировал кинокомпании, открыл и воспитал бесчисленное множество кинозвезд и режиссеров и, наконец, дал японскому киноискусству в лице своих сыновей Масахиро и Мицуо первоклассных режиссера и продюсера.

Летом 1909 года, во время путешествия по префектуре Окаяма, Макино набрел на бродячую труппу и заметил в ней Оноэ, которого «за легкость прозвали «Мацу Стрекоза». Впоследствии Оноэ стал самым популярным в Япо-

нии киноактером. За свою жизнь он создал более тысячи фильмов, в которых сам же исполнял главные роли. Первым фильмом, созданным Макино совместно с Мацуносукэ, был фильм «Мастер игры в го Таданобу» («Гобан Таданобу»), снятый по пьесе театра кабуки. После этого в течение каких-нибудь трех лет ими было создано около 170 самых различных фильмов (о невидимках, о дуэлях на мечах, благородных бандитах, преданности самураев своему сюзеру, кровной мести и т. п.), которые стали, можно сказать, канонами японских фильмов жанра «дзидайгэки». Тем самым Макино и Оноэ закрепили форму художественных фильмов жанра «дзидайгэки» и открыли им путь в будущее. Впоследствии деятели японского кино, ставившие фильмы жанра «дзидайгэки», прилагали огромные усилия к тому, чтобы освободиться от канонов, установленных Сёдзо Макино, однако до сих пор нельзя считать, что их усилия полностью увенчались успехом¹.

4. Требования передовых кинозрителей

Объединенная кинокомпания «Никкацу» сразу после своего образования (сентябрь 1912 года) провела следующее разделение обязанностей: постановками фильмов «дзидайгэки» продолжала заниматься группа Мацуносукэ, используя для этого киотоскую студию бывшей компании «Ёкота сёкай», а постановкой фильмов «гэндайгэки» занялась новая крупнейшая киностудия Мукодзима, созданная на базе павильонов, принадлежавших компаниям «Ёсидзава», «Фукуходо» и «М-Патэ». Так начался тот период деятельности кинокомпаний «Никкацу», который получил название «эпоха Мукодзима».

В начальный период деятельности киностудии Мукодзима особенно широко практиковалась экранизация пьес новой школы — симпа. По своему содержанию эти фильмы были калькой с пьес этой школы. Мало того, обращает на себя внимание тот факт, что большинство киноактеров пришли в студию Мукодзима из той же «новой школы», следовательно, актрисы в фильмах не снимались, а женские роли исполняли «оннагата»². На студии Мукодзима появились даже свои кинозвезды «оннагата». Среди них можно назвать Тэйдзиро Татибана, Тэйносукэ Кинугаса и других. Когда мужчина загримирован под женщину, то на сцене театра еще создается некоторая иллюзия женщины, на киноэкране же это воспринимается только как гротеск. Особенно же положение стало нетерпимым, когда по мере развития техники кино довольно широко стали пользоваться крупным планом.

Японское кино и в этом смысле тоже настоятельно требовало реформы.

Между прочим, для нас было удивительным, что уже в то время в Японии стало издаваться несколько киножурналов. Ниже приводится выдержка из передовой статьи августовского номера (1916) одного из наиболее авторитетных киножурналов того времени — «Кинэма рэкодо». Вот что в нем было написано о японском кино.

¹ Подробнее о Макино Сёдзо см. в книге К у в а н о, Нихон эйга-но тити. Макино Сёдзо дэн («Биография Макино Сёдзо — отца японской кинематографии»), издание Комиссии по подготовке биографии Макино Сёдзо.

² «Оннагата» — мужчина, исполняющий женские роли.— *Прим. ред.*

«Почему японские фильмы неинтересны? Во-первых, актеры сняты слишком мелким планом. Во всех фильмах они копошатся где-то вдалеке, а три четверти кадра чаще всего оказываются пустыми и ненужными.

В особенности этим отличаются фильмы Мацуносукэ. В фильмах токийской группы «Никкацу» тоже очень часты случаи, когда примерно половина кадров оказывается ненужной. В этом отношении заслуживает всяческой похвалы группа Касэн¹, которая в своих фильмах, как правило, снимает действующих лиц достаточно крупно.

Второй недостаток японских фильмов заключается в неточной мимике актеров.

Поскольку фильм — это пантомима, зритель по выражению лица актера сразу должен понять его настроение. Но актеры играют так, как будто они все время прислушиваются к суфлеру. Когда фильм сопровождается пояснением, это еще полбеды, но когда он демонстрируется без пояснений, что, вообще говоря, является идеалом, просто невозможно понять ни настроения актеров, ни того, что они хотят выразить своими действиями.

В-третьих, японские фильмы неинтересны потому, что к участию в них не привлекаются актрисы.

Даже в группе Иноуэ² и в некоторых других снимались актрисы. Использование же на наиболее известной в Японии токийской студии — «Никкацу» на женских ролях «оннагата» выглядит на этом фоне анахронизмом. Если на сцене грим, подражание голосом и другие приемы могут как-то преобразить «оннагата» в женщину, то в черно-белом, немом фильме совершенно недопустимо и невозможно перевоплощение мужчины в женщину.

Четвертым недостатком японских кинофильмов является их низкий художественный уровень. Прежде всего необходим добротный оригинал, по которому делается фильм. Без этого кино никогда не станет подлинным искусством. Ставить фильмы по низкопробным газетно-журнальным романам — это по меньшей мере не уважать себя. Экранизируемые оригиналы должны быть так же художественны, как романы «Кукушка» или «Оэяма». Может быть, у деятелей кино не хватает смелости экранизировать произведения таких крупнейших писателей, как Рока, Сосэки, Кёё, Дощо и другие?

И последнее. В японских фильмах очень короткие титры. Они в основном ограничиваются названием темы. Если с помощью титров не пояснить развитие событий, настроение, содержание диалогов, то фильм своей цели не достигнет³.

Мне думается, что автором этой статьи был Норимаса Каэрияма. Так или иначе, она, несомненно, выражала требования передовых кинозрителей того времени.

Необходимость реформы назрела.

¹ Актриса Касэн Накамура вопреки традициям старого кабуки организовала свою труппу и ставила пьесы так называемого массового кабуки (тайсю кабуки). Снималась также и в кино.

² Масао Иноуэ ушел из новой школы — симпа и стал одним из организаторов движения за новый японский театр. В 1917 году Иноуэ перевел роман Виктора Гюгено «Жандарм Моэвиус» и поставил по нему фильм «Дочь капитана».

³ Цитируется по «Тэйхон сэкай эйга гайдзюцу хаттацуси» («История развития мирового киноискусства»), изд. Эйгахёронся, стр. 21—22.

III

Становление кино



1. Люди, стремившиеся к «осовремениванию» кино

Реформа началась с организации «движения за чистую кинодраму» («дзюнэйгагэки ундо»). Его вдохновителем был Норимаса Каэриима, к которому затем присоединился Эйдо Танака. В этом движении приняли участие также Дзюнитиро Танидзаки и Каору Осанай.

В то время движение за чистую кинодраму не было изолированным. Оно являлось частью всеобщего движения за «осовременивание»¹, охватившего литературу, изобразительное искусство, театр, все области искусства и культуры Японии. Именно поэтому такие передовые писатели и драматурги того времени, как Танидзаки и Осанай, присоединились к движению за чистую кинодраму и всячески содействовали развитию молодого кино.

Это движение продолжалось около пяти лет — с 1918 по 1923 год. Но за этот небольшой период реформ произошли столь значительные события, что их стоит вписать большими буквами в книгу по истории японского кино. В то время японское кино развивалось не предпринимателями, жаждавшими получать прибыли, а интеллигенцией, полной энтузиазма и стремившейся придать кино современный характер. Причем в то время слово «современный» означало почти то же самое, что и слово «западный», было его синонимом.

1918 год. Окончилась длившаяся четыре года первая мировая война. В России победила социалистическая революция. Мировая история развивалась скачкообразно. Япония по существу лишь номинально участвовала в войне и благодаря этому добилась огромных выгод: в стране сложилась хорошая конъюнктура в связи с развитием военных отраслей и ростом тяжелой промышленности. Конечно, имелось скрытое социальное недовольство, нашедшее, например, выход в так называемых «рисовых бунтах» (1918). Но так или иначе бла-

¹ Под этим термином (по-японски «киндайка») имелось в виду преодоление отставания Японии от Запада во всех областях жизни. Это касалось культуры, идеологии, государственного строя и т. д., вплоть до одежды и манеры поведения. На практике такое «осовременивание» означало заимствование в западных странах наиболее ценных достижений науки и использование их в интересах развития японского буржуазного общества.—Прим. ред.

благоприятная ситуация содействовала утверждению в Японии современного капитализма. Резко возросло влияние мелкобуржуазной интеллигенции. Произошло укрепление так называемой «демократии периода Тайсё»¹, началась борьба со старыми идеями и старыми порядками, существовавшими еще со времен Мэйдзи.

Каору Осанай стремился осовременить театр Японии, перенося на японскую почву достижения европейского движения за современную драму. В стране с иными историческими и социальными условиями эти новшества прививались с трудом и стали давать свои плоды лишь после длительного процесса акклиматизации, который начался с создания Малого театра Цукидзи. Но это произошло значительно позже. В ноябре 1909 года Свободный театр, созданный Каору Осанай и Садандзи Итакава, поставил в помещении театра Юракудза пьесу Ибсена «Иун Габриэль Боркман». Это было новым, чрезвычайным событием в театральной жизни Японии. Оно предвещало рождение нового театра — сингэки, бросившего решительный вызов театру кабуки и новой школе — симпа. Однако «новый театр» не нашел в Японии благоприятной почвы. И намерение ознакомить Японию с современными западными пьесами, к чему наряду с Каору Осанай стремились Цубоути Сёё, Хогэцу Симамура и другие, полностью так и не было осуществлено.

Однако следует отметить, что провал движения за современный театр в определенном смысле содействовал «осовремениванию» японского кино. Многие талантливые актеры, разочарованные в новом театре, ушли в киностудии. Некоторые из них, говоря современным языком, просто пошли на службу в киностудии, но были среди них и такие, которые не потеряли надежды воплотить в кино те идеалы и мечты, которые им не удалось осуществить в театре.

2. Новаторская деятельность Норимаса Каэрияма

Норимаса Каэрияма не принадлежал к группе нового театра — сингэки. Он родился в Токио в 1893 году, учился в Токийской высшей промышленной школе. Еще во время учебы его внимание привлекло кино, и он ревностно следил за французскими журналами по киноискусству. Каэрияма увлекся теоретическими исследованиями и стал активным корреспондентом единственного в то время киножурнала «Кацудосясинкай» («Мир кино»), являвшегося пропагандистским органом компании «Ёсидзава сётэн». В 1913 году он вместе со своими друзьями приступил к изданию нового киножурнала «Кинэма рэкодо» («Летопись кино»). А в 1917 году опубликовал книгу «Кинодраматургическое творчество и методы кино съемки» («Кацудосясингэки-но сосаку-то сацуэйхо»). Каэрияма был пионером в области теории кино в Японии. Но любовь к кино привела его в конце концов в мир кинопредпринимательства.

¹ Этим термином в японской исторической литературе обозначается движение за проведение в Японии буржуазно-демократических преобразований в конце десятых — начале двадцатых годов. Это движение добилось некоторых успехов, однако полной демократизации страны оно, естественно, добиться не могло. Период этот был кратковременным и вскоре сменился периодом нового наступления реакции. — *Прим. ред.*

Выше мы уже упоминали об учреждении кинокомпании «Никкацу». Сразу же после ее создания в «Никкацу» начались конфликты и споры между различными группами (не будем забывать, что «Никкацу» была создана путем объединения четырех различных компаний). Как раз в это время из «Никкацу» ушел Кисабуро Кобаяси, в прошлом работавший в компании «Фукуходо», которая влилась в «Никкацу». Будучи опытным менеджером, Кобаяси купил в Англии патент на производство цветных фильмов, учредил в марте 1914 года кинокомпанию по производству цветных фильмов «Тэнкацу» и приступил к созданию фильмов на бывшей студии «Фукуходо» в Табата.

Именно в компании «Тэнкацу» и решил осуществить свои намерения Каэрияма. Вначале он исполнял обязанности инженера и работника иностранного отдела студии. Но по мере приобретения опыта в повседневной работе его все сильнее захватывала мысль осуществить свои идеалы и теоретические выводы в собственном кинофильме.

Кино в истинном смысле слова — это отличная от театра, абсолютно самостоятельная сфера искусства. Его сущность состоит в «подвижности формы, отображаемой с помощью киноленты». Такова была главная предпосылка теории, развитой Каэрияма в его книге «Кинодраматургическое творчество и методы киносъемки». В ней, конечно, во многом чувствуется влияние работ Канюдо, опубликованных во французских журналах. Но передовой характер идей Каэрияма можно правильно оценить, если учесть, что его теоретическая работа была написана всего лишь через два года после опубликования в Америке книги Линдсея «Искусство кино» и через год после появления работы Мюнстерберга «Кинодрама. Психологическое исследование». Исходя из своей теории, Каэрияма намеревался создать «чистую кинодраму» путем упразднения диалога за экраном, путем использования титров, привлечения к участию в фильмах киноактрис, коренной реформы метода постановки картин и т. д. С особым рвением Каэрияма стремился занять пост директора кинокомпании «Тэнкацу», ибо это открывало ему большие возможности для осуществления его замыслов. Компания «Тэнкацу», которая искала пути, чтобы подавить своего соперника «Никкацу», решила, что назначение Каэрияма даст ей важный шанс для победы, и утвердила его в должности директора.

Заняв этот пост, к которому он так стремился, Каэрияма сразу же приступил к работе. Под псевдонимом Такэхико Мидзусава он написал сценарий и сам же выступил в роли постановщика. Каэрияма отказался привлечь к съемкам киноактеров, пришедших из новой школы — симпа, отличавшихся напыщенной и надуманной игрой. Он, естественно, обратился к участникам движения за новый театр — сингэки. В то время его школьный товарищ Минору Мурата вместе с Сугисаку Аояма, Иёкити Кондо, Харуми Ханаянаги и другими организовал театральную труппу «Торося». Каэрияма пришел к Мурата, откровенно поделился своими планами и показал свой сценарий. Их встреча была очень плодотворной. После нее Мурата и Кондо перешли в кино, Аояма же остался верен театру. Что же касается Ханаянаги, то хотя она и не покинула сцену, но стала первой киноактрисой в Японии.

Заручившись поддержкой труппы «Торося», Каэрияма объявил о создании Ассоциации киноискусства. Самим названием этой ассоциации он подчеркивал, что будет заниматься не просто «движущимися картинками», а искусством кино.

В июле 1918 года Каэрияма закончил свой первый фильм «Блистательная жизнь» («Сэй-но кагаяки»), а в августе того же года приступил к постановке нового фильма — «Девушка с гор» («Мияма-но отомэ»). Как раз в это время Каэрияма был призван на военные сборы, и съемки на три месяца приостановились. Тем не менее в конце декабря фильм был закончен. По этой спешке можно судить, что финансовое положение Ассоциации киноискусства было не блестящим и не обеспечивало спокойной работы над фильмом. Компания «Тэнкацу» ассигновала Каэрияма на производство двух фильмов всего 900 иен. На самой киностудии ему никакой поддержки не оказали, дав ясно понять, что студия не собирается потакать сумасшедшим забавам интеллигентских фантазеров; ему отказали даже в просьбе воспользоваться оборудованием. В результате Каэрияма был вынужден в основном прибегать к натурным съемкам, а для съемки нескольких эпизодов, происходящих в помещении, он арендовал обыкновенный дом и несколько переоборудовал его, чтобы приблизить к сценарию. Правда, именно этого ведь и хотел Каэрияма. Одна из задач, которые он ставил, состояла в том, чтобы поместить киноаппарат среди широких просторов природы, заставить актеров играть свои роли на лоне природы, высвободить кино из узких, неестественных рамок и выпустить его на простор. Натурные съемки фильма «Блистательная жизнь» проводились в Хаконэ, а фильма «Девушка с гор» — в Японских альпах, что в то время было очень опасным.

Следует отметить, что внутри самой компании «Тэнкацу» многие выражали серьезное опасение относительно коммерческой ценности этих фильмов. Летом 1919 года оба фильма наконец вышли на экран. Оценка фильмов была двойственная. С одной стороны, выражалось недовольство слабым элементом творчества в разработке основной темы, отсутствием ощущения реальности, «иностранным духом», который чувствовался и в постановке и в игре актеров. Короче говоря, в них очень сильно обнаруживалось подражание иностранным фильмам. С другой стороны, многие выражали свою радость и восхищение тем, что эти фильмы знаменовали собой рождение в Японии «чистой кинодрамы», использующей достижения техники мирового кино.

Каэрияма не был художником. Он был теоретиком и в еще большей степени специалистом в области техники кино (об этом можно судить по полученному им образованию). И в этом, несомненно, заключалась причина творческой бедности Ассоциации киноискусства. Но нельзя забывать, что Каэрияма предпринял решительную попытку (даже если она и не выходила за рамки чисто технического опыта) реформы кино, и поэтому следует дать высокую оценку его новаторской деятельности.

3. Эйдо Танака — художник-новатор

Деятельность Каэрияма в «Тэнкацу» повлияла даже на работников студии кинокомпании «Никкацу», в которой царил атмосфера консерватизма. Особенно глубокое воздействие она оказала на Эйдо Танака. В отличие от Каэрияма Танака был практиком и, что особенно ценно, настоящим художником.

Эйдзо Танака был старше Каэрияма на семь лет. Он родился в 1886 году в Токио. Рано потеряв отца, Танака не мог получить систематического образования. Но у него было страстное желание овладеть современными знаниями, которое вначале привело его на вечернее отделение Народного общества по изучению английского языка, где он познакомился с английской литературой, а затем в Токийское театральное училище, созданное актером театральной школы — симпа Асадзиро Фудзивара. Здесь он встретился с «отцом нового театра — сингэки» Каору Осанаем, преподававшим в театральном училище. Вскоре другой преподаватель училища, работавший раньше в сценарном отделе «Никкацу», Киёси Масумото, предложил Танака перейти в киностудию Мукодзима. Танака согласился, ибо в новом театре его заработок был совершенно мизерным. Был апрель 1917 года. Незадолго до этого в России вспыхнула революция, царя свергли. Но до стеклянной киностудии, построенной на реке Сумидагава в Токио, не долетали тревожные веяния эпохи, здесь царил тишина. Живой и восприимчивый Танака (ему уже исполнилось 30 лет) быстро понял, что в киностудии заправляет группа ремесленников, пекущих фильмы, как блины. Заплесневелые трагедии новой школы—симпа закладывались в форму, проходило пять дней, и очередной фильм сходил с конвейера. Здесь все было ненастоящим: отсутствовали сценарии, которые отображали бы реальное общество и настоящую жизнь, к постановке принимались фильмы с надуманными диалогами и искусственной игрой. Как далек был этот мир от того, что Танака воспринял на классных и практических занятиях в Токийском театральном училище, где Каору Осанай так образно и понятно рассказывал о драматургии в современном театре и реалистической игре актеров. Но, с другой стороны, всякий раз, когда рождался новый фильм, чувствовался необычайный подъем. Казалось, начинал бить мощный, освежающий фонтан. Именно это очаровало Танака, и он решил посвятить себя кино, внести в него идеи современного реализма, которым он преданно служил.

Танака всегда действовал очень предусмотрительно. Вначале он стал работать помощником Тадаси Огути, в то время ведущего режиссера киностудии Мукодзима компании «Никкацу». Он отдавал свои силы и знания постановке фильмов, копировавших трагедии новой школы — симпа. Опыт и способности содействовали его быстрому признанию, и спустя семь месяцев Эйдзо Танака стал режиссером. Уже во втором своем фильме («Живой труп», 1918) Танака сделал первый, очень осторожный, как это он умел, шаг к реформе.

В связи с этим я хочу напомнить, что в период Тайсё среди интеллигентных кругов Японии особенно широкое распространение получил Толстой и его идеи христианского гуманизма. Среди них, и в частности среди деятелей искусства, было много последователей Толстого, считавших себя его учениками. Больше того, Толстой стал самым популярным писателем среди народных масс Японии, правда в довольно упрощенной форме воспринимавших его идеи. «Воскресение», поставленное театром «Гэйдзюудза», созданным Хогэцу Симамура и Сумако Мацуи, совершило триумфальное шествие по всей Японии. Песня Катюши (музыка Симпэй Накаяма), исполнявшаяся Сумако Мацуи в пьесе «Воскресение», стала одной из самых модных песен в Японии и во многом способствовала росту популярности Толстого среди народных масс. Вслед за «Воскресением» театр «Гэйдзюудза» поставил пьесу «Живой труп», которая также прошла с большим успехом.

В 1914 году, спустя всего год после своего основания, компания «Никкацу», учитывая успех, который имела поставленная театром «Гэйдзюудза» пьеса «Воскресение», сняла по роману «Воскресение» фильм «Катюша»¹, принесший ей колоссальную прибыль. И когда Эйдо Танака предложил снять фильм «Живой труп», руководство «Никкацу», подогреваемое приятными воспоминаниями о прибылях, полученных от фильма «Катюша», немедленно дало свое согласие. Танака работал над «Живым трупом» еще до того, как Каэрияма выступил со своей теорией «чистой кинодрамы». Естественно, что Танака еще не сбросил с себя всей скорлупы старых традиций, характерных для «движущихся картинок». Сценарий, написанный Киёси Масумото, тоже был сделан в устаревших традициях. Причем в этом фильме Танака еще не решился привлечь к съемкам актрис. В результате роль Лизы и Саши исполняли «оннагата» Тэйдзиро Татибана и Тэйносукэ Кинугаса. Несмотря на все эти недостатки, в постановке и игре актеров чувствовалась естественность и свежесть, в значительной степени подрывавшие прежние каноны новой школы — симпа. В фильме эффектно были использованы такие приемы, как смещение во времени, съемка с движения, съемка против света и т. д.

Время шло быстро. Через год после выхода на экран «Живого трупа» появились созданные Каэрияма фильмы «Блистательная жизнь» и «Девушка с гор», которые вызвали бурные споры. А еще через год компания «Сётику» приступила к производству фильмов под руководством Осаная и выпустила на экраны Японии фильм «Призраки на дороге». Новые веяния начали чувствоваться в японском кино. Все это в огромной степени воодушевляло Танака.

В 1922 году Танака создал эпохальный для японского кино фильм «Галантерейная лавка Кёя» («Кёя эримисэ»), а в 1923 году — фильм «Танец смерти» («Докуро-но май»). В движении за реформы оба эти фильма сыграли огромную роль. Они правдиво отображали жизнь японцев, увиденную глазами японца. Это обычное теперь явление в то время было большим достижением, ибо и в фильмах Каэрияма, и в фильмах «Клуб любителей» («Амачюа курабу») и «Призраки на дороге» («Родзё-но рэйкон»), о которых подробнее я скажу ниже, постоянно ощущалось сильное влияние либо американских фильмов, либо переводных европейских пьес, далеких от реальной жизни японцев. Создавалось впечатление, что стоит авторам фильмов употребить западное слово «кино», как сразу же мотивы их творчества и даже замысел приобретали западное направление. Нельзя не принять во внимание тот факт, что многие японцы, особенно связавшие свою жизнь с кино, видели свою задачу в его «осовременивании» путем подражания Западу. В этой атмосфере только один Танака шел своим, особым путем. У него в юности тоже был период увлечения английской литературой, но он родился на улице Кабутомати и с детских лет был до мозга костей пропитан атмосферой городских окраин. Именно эта атмосфера, условия жизни окраин Токио в течение многих лет составляли основу его творчества. Он хотел показать в фильме то, что видел своими глазами, что он чувствовал своим сердцем. Это мешало ему действовать так радикально, как действовали Каэрияма и Осанай. Но в то же время это явилось и фактором, обеспечившим ему создание правдивых фильмов.

¹ Режиссер Хосояма Киёмацу, в главных ролях Татибана Тэйдзиро и Сэкинэ Таппацу.

Фильм «Галантерейная лавка Кёя» (1922) повествует о том, как распутный образ жизни хозяина и его сына приводит к тому, что старинная галантерейная лавка Кёя постепенно приходит в упадок и наконец сгорает во время пожара. События в фильме происходят на фоне эффектно снятой смены четырех времен года. Танака сам написал оригинальный сценарий для фильма. Это первый японский фильм, названный шедевром за самобытность и реалистическое изображение жизни торговых окраин (а ведь это был конек Танака). Но в нем Танака все еще использовал для женских ролей «оннагата». Наряду с актерами Хидэо Фудзино, Дзюн Араи, Каити Ямамото, которые исполняли мужские роли, в фильме снимались Такэо Огури, Такэо Адзума и другие «оннагата». Попутно отметим, что это был один из последних фильмов, где в женских ролях снимались «оннагата».

Фильм «Танец смерти» тоже был поставлен Танака по его оригинальному сценарию. В основу фильма положена история любви молодого монаха Рёдзэн (Такая Ямада) и девушки Окину (Ёсико Окада), развивающаяся на фоне разорения старинной семьи. Танака щедрыми мазками показал все радости и горечь, которые таит в себе любовь. В этом фильме не чувствуется цельности, которая была присуща предыдущей картине. Кроме того, он страдает неоправданными длиннотами (в фильме 11 частей). Но, несмотря на отдельные недостатки, фильм обладал необычайной притягательной силой, переносящей зрителей в страшный и изменчивый мир. Период создания этого фильма совпал с массовым уходом из компании «Никкацу» ведущих актеров. На съемки в киностудию Мукодзима были приглашены артисты из труппы нового театра «Бутай гэкидан». Особый успех фильм «Танец смерти» имел и потому, что в нем снимались актрисы. На экране впервые появились две наиболее выдающиеся японские киноактрисы следующего поколения — Ёсико Окада и Сидзуэ Нацукава.

4. Томас Курихара и Дзюнитиро Танидзаки

Реформа кино, несомненно, должна была основываться на реформе техники. И здесь сыграли свою роль японцы, вернувшиеся на родину из Голливуда. В американских киностудиях они практически овладели передовой постановочной техникой, новейшей техникой кино съемки, той самой техникой, которую Каэрияма и Танака прилежно штудировали и стремились усвоить по книгам, но так до конца освоить и не смогли. Они шли на ощупь, пробовали, ошибались и снова испытывали те или иные приемы и методы.

Прибывшими из Голливуда японцами, которых с нетерпением ждали в кругах японского кино, были Томас Курихара и Генри Отани. По своему характеру ни тот, ни другой не были убежденными реформаторами кино, но они реформировали кино Японии.

Была создана новая кинокомпания «Тайсё кацуэй» (сокращенно «Тайкацу»), которая просуществовала недолго, но оставила заметный след в истории японской кинематографии. Ее основал Рёдзо Асано — один из представителей династии финансистов Асано, владевших предприятиями по производству цемента, сталелитейными заводами, судоверфями и пароходными компаниями.

Присущая молодости жажда деятельности, а также стремление к развлечениям натолкнуло Рёдзо Асано на создание этой компании. В компании «Тайкацу» царил атмосфера современности и уважения интеллекта, которой были чужды прежние методы предпринимательства. Эта компания ставила своей целью импорт американских фильмов, создание кинотеатра европейского образца и производство фильмов, рассчитанных на любителей высокого класса. «Тайкацу» купила у одного русского белоэмигранта студию в районе Ямаситатё в Иокогаме и привлекла к своей работе в качестве советника по вопросам литературы и искусства молодого Дзюнитиро Танидзаки, звезда которого поднималась в то время все выше на литературном небосклоне Японии. И в этом тоже проявилась новизна подхода кинокомпании «Тайкацу» к производству фильмов.

Кисабуро Курихара (Томас) вернулся в Японию после того, как долгое время играл в фильмах известного американского режиссера Томаса Гарпера Инса. Компания «Тайкацу» сразу же пригласила его на работу, предложив должность режиссера. Курихара, конечно, не имел опыта режиссерской работы, и его техника постановки была лишь попыткой подражания Голливуду. Но нельзя не отметить, что именно Томас ознакомил японцев с ходом и организацией павильонных и натуральных съемок и, в частности, с американской формой подготовки рабочего сценария.

В 1920 году «Тайкацу» выпустила свой первый фильм «Клуб любителей» («Амачюа курабу»). Он был поставлен Томасом Курихара по роману Дзюнитиро Танидзаки. К сожалению, фильм не оправдал тех надежд, которые возлагались на него, учитывая участие в его создании таких выдающихся деятелей, как Курихара и Танидзаки. Но в «Клубе любителей», в отличие от сентиментальных фильмов в стиле новой школы — симпа, ощущается невиданная, бьющая через край жизнь. Появление среди японских фильмов, где до сих пор еще снимались в женских ролях «оннагата» «Клуба любителей», в котором молодая, цветущая девушка (ее роль исполняла свояченица Танидзаки Митико Хаяма) купается в море и нежится в лучах солнца на пляже в одном купальном костюме, открывало в японском кино новый жанр веселых и бездумных фильмов в американском стиле.

Во всяком случае, можно считать, что такого рода фильм был значительно более современен и кинематографичен, чем ставившиеся тогда фильмы, в которых современная тематика разрабатывалась в нарочито глубокомысленной форме. В то же время эта не имеющая ясной национальной принадлежности живость и современность оставались чуждыми широким массам. Им по-прежнему нравилось проливать слезы над печальной судьбой героев трагедий новой школы — симпа, так они пытались найти какое-то утешение в своей жизни. Любовные же сцены между японскими мужчинами и женщинами, полуобнаженными, как это принято на калифорнийском пляже, не вызывали ни сочувствия, ни отклика в сердцах зрителей, а только приводили их в смущение и замешательство.

Второй и третий фильмы — «Кацусика Сунаго», 1920, по роману Идзуми Кёка и детский «Праздник девочек» («Хинамацури-но ёру»), 1921, по произведению Дзюнитиро Танидзаки — свидетельствовали о том, что Танидзаки и Курихара значительно отступили от своих позиций. Большие надежды возлагали они на свой четвертый фильм «Змеиный блуд» («Дзясэй-но ин», 1921), сценарий к которому написал Танидзаки по новелле Акинари Уэда «Угэцу моногатари»

(«Сказки туманной луны после дождя»). Этот фильм, так же как и привлечший к себе внимание всего мира фильм «Угэцу моногатари», поставленный впоследствии Кэндзи Мидзогути, представлял собой типично восточный рассказ об оборотнях и т. д. и давал широкие возможности для проявления фантазии и эстетизма, в чем более всего и преуспевал Танидзакэ. Но тогдашний уровень техники кино в Японии как в отношении съемок, так и в отношении чисто художественной стороны дела не позволял осуществить этот замысел во всей полноте. Кроме того, для фильма роковым явилось и то, что его режиссер Курихара недавно вернулся из Америки и был совершенно неспособен воспринять, почувствовать и представить себе классическую красоту Японии. В результате и эта попытка Танидзакэ не увенчалась успехом. Для того чтобы этот фильм смотрелся с интересом, необходимо было передать атмосферу таинственности и ужаса, которыми насыщена новелла Уэда, а этого не смог в достаточной степени осуществить даже в последующие годы и такой талантливый режиссер, как Мидзогути. А уж для Курихара это было просто не под силу. И чем серьезнее и старательнее пытались играть Эйити Такахаси (впоследствии выступал под именем Тосихико Окада) и Ёко Бенидзава, тем бесцветней, а иногда и карикатурней выглядел фильм.

Деятельность «Тайкацу» была действительно новаторской, и кинокомпания стремилась к осуществлению своего идеала. Но в целом ее картины не уходили корнями в японскую почву, и поэтому их постановщики терпели одну неудачу за другой. Последней работой «Тайкацу» был фильм «Змеиный блуд», после чего она в 1922 году объединилась с кинокомпанией «Сётику», а точнее говоря, была поглощена ею.

5. Каору Осанай и его группа

В 1920 году, почти одновременно с организацией компании «Тайкацу», в кино пришел Такэджиро Отани, успешно подвизавшийся на театральной сцене.

Отани начал свою деятельность с невысокой должности импресарио в районе Кансай и прошел долгий, полный взлетов и падений путь до одного из самых влиятельных дельцов в театральном мире. Он избегал бессмысленного риска, но в то же время обладал предпринимательской инициативой, которая вела его от одной новой, неизведанной области деятельности к другой. И как только он убедился, что в грядущую эпоху кино станет любимым искусством и развлечением масс, он сразу же стал пробивать себе дорогу в мир кинопредпринимательства.

Отани было уже сорок три года. В этом возрасте его талант предпринимателя достиг вершины, вырабатываемые им планы всегда имели под собой реальную основу. Вначале он пригласил к себе на должность главного советника Каору Осаная и открыл под его руководством театральную школу, но, убедившись, что она не приносит прибыли, а ее руководство витает в облаках, Отани сразу же превратил ее в «исследовательский институт», а базу кинокомпании «Сётику» перенес в Камата, поставив работу компании на сугубо коммерческую основу.

В то же время Осанай, разочаровавшись в движении за новый театр — сингэки, которое зашло в тупик, а также подстегиваемый присущим его харак-

теру интересом ко всему новому, с удовольствием принял проект Отани, который предложил ему возглавить «исследовательский киноинститут «Сётику» — «Сётику кинэма кэнкюсё», предварительно выделив его из кинокомпании «Сётику» в самостоятельную организацию. Осанай, несомненно, радовался открывшейся для него возможности свободного творчества. В этом институте Осанай вместе с молодежью, проникнутой теми же идеалами, намеревался осуществить художественные эксперименты, которые в то время не представлялось возможным реализовать на сцене. Его помощниками были Минору Мурата, Кёхико Усихара, Ясудзиро Симадзу, Дайсукэ Ито, Комацу Китамура, Дэнмэй Судзуки — та самая молодежь, из среды которой впоследствии вышло много выдающихся деятелей японской кинематографии.

Отани пригласил к себе на работу специалистов по кинотехнике из Америки. Одним из них был Генри Отани, получивший известность как отличный оператор киностудии «Парамаунт».

Раньше японские операторы снимали картины как бог на душу положит, лишь бы можно было их продемонстрировать на экране. Генри Отани впервые обучил японцев снимать фильм так, чтобы получались красивые, интересные кадры, передающие требуемую по сюжету атмосферу. Отани ознакомил Японию и с техникой монтажа.

Не удивительно, что многие первоклассные кинооператоры Японии, в том числе и Митио Мидорикава, прошли школу обучения у Генри Отани. Не будет преувеличением сказать, что Отани на несколько ступеней поднял технику японской кинематографии.

Первой работой возглавляемого Осанай киноинститута «Сётику кинэма кэнкюсё» был фильм «Призраки на дороге», который явился, как считают, одной из вех в истории японского киноискусства. Этот фильм представлял собой переработку пьесы Вильгельма Шмидбона «Дитя улицы» и пьесы Максима Горького «На дне». Можно себе представить, насколько он (как и все японские новаторские фильмы того времени) был пропитан духом европейских пьес, совершенно не связанных с жизнью Японии. Сценарий к фильму написал Кёхико Усихара, только что закончивший отделение английской литературы в Токийском университете. Общее руководство осуществлял Осанай. Режиссером выступал Минору Мурата, в главных ролях снимались Корэя Хигасикуни (впоследствии стал известен под именем Дэнмэй Судзуки), Юрико Ханабуса, Комэй Минами и Харуко Савамура. В фильме снимались также Осанай, Мурата и Усихара. Короче говоря, весь институт с огромным энтузиазмом принимал участие в создании этого экспериментального фильма. Но несмотря на все старания его создателей, фильм оказался расплывчатым, отрывочным, слабым. Он состоит из нескольких новелл. Как потерпевший бедствие корабль ищет тихую гавань, так и музыкант Сугино (Корэя), разочаровавшись в жизни из-за неудач в музыкальном мире, вместе с женой (Харуко Савамура) и дочерью (Митико Хисамацу) уезжает к себе на родину в Такахара. Затем в фильме рассказывается о дочери богача (Юрико Ханабуса), которая тоже живет в Такахара в своем поместье, о мальчике-лесорубе (Минору Мурата), о пришедших в Такахара бродягах и т. д. Новеллы объединены главной темой — сопоставлением терпимости и нетерпимости к людям. В этом, несомненно, сказалось влияние фильма Гриффита «Нетерпимость», незадолго до этого демонстрировавшегося в Японии. Влияние Гриффита сильно ощущает-

ся и в использованном в фильме приеме нескольких «параллельных действий».

Но несмотря на неудачу с точки зрения художественных достоинств, фильм «Привидения» был благосклонно принят зрителями. Это означало, что в Японии уже начал складываться контингент любителей «интеллектуальных» фильмов, приобщившихся к многочисленным шедеврам киноискусства, которые один за другим ввозились в то время из Америки и Европы. Так, «Нетерпимость» шла на экранах Японии всего двумя годами раньше, а «Кабинет доктора Калигари» — почти одновременно с «Призраками на дороге».

Но путь к совершенству был еще очень долог. В 1921 году была завершена первая режиссерская работа Усихара — фильм «Закат в горах» («Яма куруру», сценарий Комацу Китамура). В том же году режиссер Минору Мурата закончил свой фильм «Знаешь ли ты?..» («Кимидэ сирадзуя»). После этого киноинститут закрылся, а Осанай снова вернулся на театральное поприще, погрузившись с головой в работу в Малом театре Цукидзи. Мурата ушел в кинокомпанию «Никкацу», а Усихара и Симадзу — в студию Камата.

6. После реформы в кино

Итак, период реформ быстро окончился. Но результаты этих попыток, естественно, не пропали бесследно, они влились в плоть и кровь японского кино и должны были изменить его характер. Однако влияние их было крайне слабым и косвенным.

Сторонники реформы ставили перед собой две задачи. Во-первых, освободиться от рамок театральной школы симпа и наполнить фильмы реалистическим содержанием. Во-вторых, выработать чисто кинематографический стиль. Для достижения этой цели предстояло пройти долгий и трудный путь. Выдающиеся деятели японского кино каждый по-своему прилагали усилия к решению этих задач. Это и является центральной темой всей истории японского киноискусства. Но и сейчас нельзя еще считать, что указанные цели полностью достигнуты.

После оживления, связанного с попытками реформ, мир кино погрузился в атмосферу разочарования. Но это отступление в какой-то степени было необходимо. По мере стабилизации молодого кинопроизводства в нем усилился дух предпринимательства и постепенно стала утверждаться и действовать капиталистическая организация. В результате стали быстро сокращаться, а потом и совсем исчезли возможности для выражения через кино индивидуальных идеалов, а также целей того или иного движения единомышленников в области искусства.

Уже исчезли с экранов мужчины, исполняющие женские роли, перестали пользоваться и «диалогом за экраном», но в то же время в студиях Камата («Сётику») и Мукодзима («Никкацу») по-прежнему ведущее место занимали фильмы, поставленные по пьесам новой школы — симпа. В 1921 году Генри Отани выпустил фильм «Полевой мак» («Губи Дзинсо», производство «Сётику»), в создании которого он участвовал в качестве сценариста, режиссера и оператора. Популярность, которую завоевал этот фильм (он был поставлен не

по произведению Нацумэ Сосэки, а по произведению Дзэнтаро Судзуки), вызвала чувство удовлетворения представителей консервативной группы, выступавшей в поддержку новой школы — симпа. Но консервативная группа не обратила внимания на то, что важной причиной популярности фильма была свежая, живая и естественная игра двадцатилетней непрофессиональной актрисы Сумико Курисима, впервые снимавшейся в кино, а это свидетельствовало о постоянной, хотя и не лихорадочной потребности зрителей в новом.

Вскоре после выхода на экраны фильма «Полевой мак» директором киностудии Камата был назначен Хотэй Номура. Номура был популярным писателем, убежденным в необходимости создавать вещи, рассчитанные только на массового потребителя. Он был специалистом в этой области, но именно поэтому студия Камата стала быстро терять свое лицо.

Примерно то же самое происходило и со студией Мукодзима, но там все же продолжал работать Эйдо Танака, и сам факт создания им в этот период фильмов «Галантерейная лавка Кёя» (1922) и «Танец смерти» (1923) свидетельствовал о сохранении в этой студии стремления к реформам. Оно проявилось в фильмах «Человеческие страдания» («Нингэнку») и «Порт в тумане» («Кири-но минато»). Режиссером первого был Кэнсаку Судзуки, а второго — Кэндзи Мидзогути.

В фильме «Человеческие страдания» (1923, сценарий Кэнсаку Судзуки, в главных ролях Ёсисукэ Коидзуми, Каити Ямамото, Утако Судзуки) показана жизнь самых низших слоев японского общества, жизнь «дна» с его бродягами, проститутками, преступниками. Фильм заканчивается тем, что богач, которого пытался обворовать главный герой фильма, оказывается банкротом; после этого главный герой убивает жену и кончает жизнь самоубийством.

Содержание фильма «Порт в тумане» сводится к тому, что молодой моряк спасает старого моряка, попавшего в беду из-за того, что он бесплатно пообедал и выпил. Молодой моряк приводит его к себе в общежитие. Ночью он просыпается от криков: «Вор, вор!» Старый моряк пытался стащить деньги. Молодой моряк приходит в бешенство от того, что гость так отблагодарил его за спасение, он убивает старика. Все это происходит в течение одной ночи в портовом городе, окутанном густым туманом. Кэндзи Мидзогути прекрасно удалось передать атмосферу событий, вплоть до исчезающей в утреннем тумане фигуры моряка, решившего отдать себя в руки полиции. Фильм «Порт в тумане» (1923) сделан по сценарию молодого драматурга Соитиро Танака. Этот простой рассказ в своем стремлении показать страдания людей переключается с фильмом «Человеческие страдания».

Оба эти фильма, выражающие настроение беспросветности и разочарования, пронизаны сентиментальным натурализмом, что было общим явлением для японской литературы того времени. И хотя авторы фильмов и не могли предчувствовать наступления страшного стихийного бедствия, им, несомненно, удалось передать тяжелую атмосферу застоя в японской экономике и психологию социальной тревоги накануне великого землетрясения.

IV

совершенство ствование немого кино



1. Великое землетрясение и его последствия

1 сентября 1923 года город Токио и весь район Канто подверглись страшному землетрясению, которое унесло сто тысяч человеческих жизней, разрушило сотни тысяч домов, парализовало производство, экономику и транспорт Японии и до основания потрясло японское общество. Само по себе землетрясение было явлением чисто физическим, возникшим в результате случайного смещения пластов в глубинах земли, но оно неожиданно стало причиной взрыва социальных и политических предрассудков, таившихся в психике японцев, усилило социальную дезорганизованность и вызвало настоящий хаос во всех областях жизни Японии. Это проявилось, в частности, в погромах и убийствах социалистов и проживавших в Японии корейцев.

Один из наиболее популярных японских писателей того времени, Кан Кикүти, откровенно сказал, что в ту ночь, когда он увидел поднимающиеся к самому небу столицы огромные красные столбы пламени, он решил, что пришел конец и литературе и искусству. Для очевидцев это была страшная ночь, когда люди теряли веру даже в будущее человечества. Эту ночь можно было бы сравнить лишь с моментом взрыва атомной бомбы, сброшенной на Японию много лет спустя.

Землетрясение многое разрушило, многое изменило. Не избежало потерь и во многом изменилось и японское кино. Правда, не в таких масштабах и не столь радикально, как другие области производства и культуры.

Кинокомпания «Никкацу», не успев еще полностью оправиться от последствий землетрясения, закрыла студию в Мукодзима и перебазировалась в Киото. «Сётику» тоже переправила на запад страны работников студии Камата. К счастью, незадолго до землетрясения обе компании начали строительство в Киото («Никкацу» — в районе Дайсёгун, а «Сётику» — в Симогамо) киностудий по производству фильмов жанра «дзидайгэки».

Но и в это тяжелое время ловкие предприниматели не дремали. Они сразу же выпустили массу скороспелых фильмов, посвященных землетрясению. На экранах Японии вскоре появились картины «Перед лицом смерти» («Си-ни мэнситэ», компания «Сётику», режиссер Тадамото Окубо), «Земля

в гневе» («Дайти-ва окуру», компания «Сётику», режиссер Кёхико Усихара), «Среди развалин» («Хайкё-но нака», компания «Никкацу», режиссер Кэндзи Мидзогути), «Земля сотрясается» («Дайти-ва юрагу», компания «Никкацу», режиссер Судзуки Кэнсаку) и др. Спустя год после землетрясения «Сётику» вновь перевела группу, занимавшуюся созданием фильмов жанра «гэндайгэки», в Камата. «Никкацу» же в течение десяти с лишним лет оставалась в Дайсёгун. Таким образом, город Киото стал и на протяжении многих лет оставался центром японской кинопромышленности. Его даже называли «японским Голливудом».

Землетрясение стало одной из причин ложного бума, названного «восстановительной конъюнктурой». В действительности же оно нанесло японской экономике очень серьезный удар. Благодаря тому что Япония лишь номинально участвовала в первой мировой войне, японский капитализм, воспользовавшись благоприятной конъюнктурой, расширил военное производство и загребал на военных заказах огромные прибыли. Но расширение производства не могло длиться вечно. Вскоре после войны начался процесс сокращения производства.

Благоприятная конъюнктура кончилась, и всю японскую экономику охватила глубокая депрессия. Класс капиталистов стремился выйти из состояния депрессии путем так называемого «социального демпинга», другими словами, путем перекалывания экономического бремени на рабочий класс и в особенности на крестьянство. Обрушившийся на Японию в марте 1920 года первый послевоенный экономический кризис перешел в хроническую депрессию, сопровождавшуюся недогрузкой и ликвидацией предприятий, локаутами, снижением заработной платы, ростом числа трудовых конфликтов.

В 1921 году на предприятиях Мицубиси в Кобэ и судоверфях Кавасаки вспыхнула забастовка, охватившая тридцать пять тысяч рабочих. В 1922 году по Японии прокатилась новая волна забастовок. Бастовали рабочие текстильных фабрик и трамвайчики Осака, докеры Йокогамы и др. В тот год политические волнения и стачки охватили весь мир. В Китае началась знаменитая героическая борьба на Пекин-Ханькоуской железной дороге. Объявили всеобщую забастовку металлисты Германии, шахтеры Америки, портовые рабочие Италии. В Южно-Африканском Союзе забастовка приняла революционный характер и была подавлена войсками. Во Франции вспыхнул крупный мятеж на флоте.

В год землетрясения (1923) по всей Японии устраивали демонстрации огромные толпы безработных. Японское правительство в целях подавления резко возросшего числа конфликтов в деревне издало специальный закон по урегулированию арендных конфликтов. Такова была международная и внутренняя обстановка, когда в один ясный летний день на важнейший район Японии, на ее сердце обрушилось землетрясение.

Землетрясение и хронический экономический кризис вызвали две реакции в психике японцев. Одной из них было разочарование и пессимизм, охватившие главным образом мелкобуржуазные слои населения. Другой — социальное прозрение, породившее боевой дух у рабочего класса Японии.

И вполне естественно, что в японском кино нашли свое отражение обе эти реакции.

2. Фильмы жанра «коута эйга» и «кэнгэки»

Я как сухая трава сусуки
И ты как сухая трава сусуки
На высохшем ложе реки.
Ах, в этом мире мы оба,
Словно сухая трава сусуки,
Которой вовек не расцвести.

Всякий раз, когда я вспоминаю о землетрясении в Канто, у меня в ушах начинает звучать печальная мелодия этой модной в то время песенки. Так прочно они соединились в моей памяти.

Песня «Сухая трава сусуки» («Карэсусуки», слова Удзэ Ногути, музыка Симпэя Накаяма) появилась примерно в конце 1922 года. Но она стала действительно популярной песенкой и ее распевали во всех уголках Японии с тех пор, как в январе 1923 года она прозвучала с экрана в кинофильме «Песня моряка» («Сэндо коута», производство студии Камата компании «Сётику», сценарий Дайсукэ Ито, режиссер Ёсинобу Икэда). Еще ни одна песенка из кинофильма не пользовалась в Японии таким успехом, как «Карэсусуки». В этом фильме вместе с Юкити Ивата снималась Сумико Курисима. В то время когда в японских фильмах снимались на женских ролях «оннагата», тонкая, чистая красота Курисима, словно сошедшей с картин Юмэдзи Такэхиса, покорила зрителей. Курисима стала первой кинозвездой в Японии и в течение некоторого времени была самой любимой киноактрисой японского народа.

Фильм «Песня моряка» был справедливо назван «коута эйга» (так сказать, «песенным фильмом»). Этот фильм привлекал зрителей не занимательностью, не неожиданными сюжетными поворотами, а модной песенкой, которая в нем исполнялась. Я написал, что песня «исполнялась», хотя в то время кино еще не было звуковым. Происходило это следующим образом. На экране появлялись немые кадры, иногда с текстом песни (в некоторых случаях даже с нотами). В это время рядом с экраном или за экраном появлялась уличная певица и грустным сопрано исполняла главную песню-тему фильма. Получалось нечто вроде поющего комментатора. Современному поколению просто трудно себе представить, какую радость доставлял зрителям подобный метод демонстрации фильма.

Как и следовало ожидать, на японских экранах стали один за другим появляться фильмы «коута эйга», и все они демонстрировались с неизменным успехом. Особый интерес зрителей привлек фильм «Птица в клетке» («Каго-но тории», 1924, студия Асия эйга, кинокомпания «Тэйкинэ», сценарий Кэсю Цукуда по произведению Сюнсуй Мацуя, режиссер Эйити Мацумото). Фильм был сделан за четыре с половиной дня. Затраты на производство составили полторы тысячи иен. Фильм прошел по всей Японии с триумфом, затмившим «Песню моряка». В Асакуса его демонстрировали без перерыва в течение пяти недель. Прокат фильма «Птица в клетке» принес рекордную прибыль — 170 тысяч иен, превысив расходы на производство более чем в сто раз. Ранко Сава, снимавшаяся в главной роли, сразу же стала второй по популярности (после Курисима) актрисой в Японии.

Возвращаясь к фильму «Песня моряка», хочу сказать, что в песне «Карэсуки», которую распевали накануне землетрясения, было заключено как бы предчувствие грозящего бедствия, в ней выражалось настроение ожидающих его людей. Отчаявшимся простым людям, потерявшим всякую надежду во всеобщей атмосфере тревоги, возникшей из-за экономического спада, когда они напевали эту песню, казалось, что она естественно льется из глубины их собственной души.

Подобно морякам с острова, о котором говорится в фильме, они повторяют: «Вовеки нам в этом мире не расцвести». Они примиряются со своей судьбой:

То ли мы умрем, то ли будем жить —
Нам не суждено что-то изменить.

Очень точно передает горькую печаль того времени трогательная песня главной героини фильма «Птица в клетке», которая кончает жизнь самоубийством, не имея возможности уйти от безжалостного семейного надзора и встретиться с любимым:

Ах, так хочу увидеть его, встретиться с ним!
И, о страхе забыв,
Темной ночью одна бреду по дороге.

Под таким же углом следует рассматривать фильмы жанра «кэнгэки» и заложенные в них идеи. Как я уже упоминал, из-за землетрясения центр кинопромышленности перебазировался в Киото, и это привело к расцвету производства фильмов жанра «дзидайгэки», одним из видов которых были фильмы «кэнгэки». В отличие от Токио город Киото в то время еще сохранял древний японский колорит, здесь было много старинных зданий, не говоря уже о многочисленных древних синтоистских и буддийских храмах и прочих достопримечательностях. Короче говоря, Киото представлял собой идеальное место для натурных съемок. Недаром кинокомпании «Сётику» и «Никкацу» построили в Киото студии для производства фильмов «дзидайгэки».

Вскоре после землетрясения, в особенности с 1925 года, начинается расцвет так называемых фильмов «кэнгэки» — одного из видов «дзидайгэки». Это фильмы с героическим содержанием, с показом поединков главного героя и его искусства владеть мечом.

В фильмах жанра «дзидайгэки» была использована форма экранизированных пьес кабуки, о которых я уже упоминал в связи с деятельностью Сёдзо Макино. Авторы этих фильмов черпали различные сюжеты из кодан и нанивабуси. Фильмы «дзидайгэки» были рассчитаны на феодальную психологию отсталых слоев населения. И именно поэтому они имели большой успех, отвечая настроениям массового зрителя того времени. Введение в эти фильмы элемента «дуэли на мечах» произошло под влиянием «нового национального театра» («Синкокугэки»), популярность которого в Токио стала расти с 1923 года. Возглавлял театральный коллектив «Синкокугэки» Сёдзиро Савада. Причина успеха этой театральной группы состояла в том, что на сцене демонстрировался реальный поединок на мечах. Если в пьесах кабуки бой на мечах представлял собой скорее стилизованный танец, в котором демонстрировалось искусство владения мечами, то в пьесах «Синкокугэки» перед глазами ошеломленных

и замирающих от восторга зрителей происходил настоящий поединок. Это, естественно, было использовано и в кино. Мало того, спустя год Сёдзо Макино привлек и самих артистов труппы «Синкокугэки» для съемок в кинофильмах. Но в конечном счете Сёдзиро Савада и его труппа успеха в кино не имели. Единственное, что они оставили в мире кино,—это захватывающие поединки на мечах да еще звезду «кэнгэки» (Дэндзиро Окости).

Так появился новый тип фильмов — «кэнгэки», отличных от фильмов на темы героических историй и легенд о невидимках, экранизированных «большеглазым Мацупосукэ». В фильмах «кэнгэки» кульминационным пунктом обязательно был ожесточенный поединок на мечах между самураями, благородными «идальго» и бандитами. Эти эпизоды захватывали зрителей своей динамичностью, что сближало фильмы «кэнгэки» с американскими ковбойскими фильмами. Причем для достижения максимального эффекта на киносъемки приглашались специалисты по борьбе на мечах — «татэси». Они обучали актеров искусству владения мечами, помогали найти наиболее эффективное сочетание средств кино с классическим искусством «кэндо» (поединок на мечах).

Жанр «кэнгэки» породил выдающегося киноактера Цумасабуру Бандо. Этот молодой актер, пришедший в кино из кабуки, где он использовался на второстепенных ролях, выдвинулся после участия в фильмах «Под угрозой мести» («Утарурумоно», 1924, производство «Макино эйга») и «Силуэт» («Кагэбоси», 1925, производство «Тоа Макино эйга»). 25-летний Бандо был хорошим спортсменом и блестяще владел искусством поединка на мечах. В то же время во всем его облике, в его игре чувствовалось что-то роковое, и именно это качество было умело использовано и развито в соответствующем его стилю сценарии, который написал молодой и своеобразный писатель Рокухэй Сусукида. Обладавший многосторонними способностями Сусукида работал в качестве штатного сценариста в кинокомпании «Макино продакшен», владельцем которой был Сёдзо Макино. Большая часть сценариев Сусукида была рассчитана на так называемые «кацугэки эйга», в которых основное внимание уделялось динамике, быстрой смене эпизодов. Здесь Сусукида в основном использовал метод постановки американских «action films». Однако его основным жанром считались сценарии проблемных фильмов, в которых были заложены идеи нигилизма и сопротивления. Уже в фильме «Под угрозой мести» главной темой был конфликт между обычаем кровной мести и любовью к человеку, подвергались критике феодальный строй и кодекс самурайской морали «бусидо» и выражалось сомнение в их целесообразности.

Впоследствии от случая к случаю стали появляться на экранах подобные фильмы, но честь первооткрывателя здесь принадлежит Сусукида. Сусукида поставил своей целью полностью зачеркнуть создававшиеся до тех пор фильмы «дзидайгэки» с их примитивным, наивным героизмом. А в качестве оружия, с помощью которого он решил это осуществить, Сусукида использовал идею (говоря о нем, может быть, правильнее было бы сказать — чувство) нигилизма. Созданные Сусукида и воплощенные в игре Бандо герои представляли собой современных людей, оказавшихся один на один с феодальным обществом. Поэтому они были аутсайдерами по отношению к кодексу самурайской морали «бусидо», высмеивали окружающее общество и его принципы справедливости и покидали его. Они, конечно, тоже участвовали в поединках на мечах, но не столько для того, чтобы бессмысленно, безрассудно убить человека

(в этом совершенно определенно видна связь с бестселлером того времени «Цукуэ Коносукэ» Кайдзана Накадзато), а скорее с целью дать выход своей тревоге и разочарованию. Нигилизм Сусукида особенно ярко проявился в фильме «Змей» («Оротти», 1925, режиссер Бунтаро Футагава), который был создан независимым кинопроизводством, организованным Цумасабуру Бандо. Фильм повествует о том, как Хэйдзабуру Куритоми (артист Цумасабуру Бандо) тайно полюбил Намиэ — дочь учителя китайской классической литературы Мацудзуми Эйдзана и из-за этой любви вынужден был стать бродягой и уехать, потому что его жизнь оказалась под угрозой. И куда бы он после этого ни приезжал, люди его не понимали, обманывали. Все это ожесточило его сердце. Несчастливого Куритоми за бродяжничество сажают в тюрьму. Выйдя на волю, он вскоре знакомится и сближается с одним шулером, которого потом убивают, чтобы помочь серьезно заболевшим супругам. Случайно оказалось, что это были Намиэ и ее муж. За Куритоми бросаются в погоню, его окружают, безжалостно избивают, потом связывают по рукам и ногам и тащат. С состраданием и благодарностью глядят ему вслед Намиэ и ее супруг...

Путь Хэйдзабуру Куритоми по замыслу автора состоит из сплошных несчастий. Создается впечатление, будто в этом он находил какое-то садистское удовольствие. В конце концов Куритоми не выдерживает и бросает вызов обществу. Но это был безнадежный взрыв доведенного до отчаяния одиночки. И фильм логически кончается поражением главного героя.

Следующим фильмом, созданным компанией Цумасабуру Бандо (сокращенно «Банцума-пуру»), был фильм «Привидение» («Мабороси», автор сценария и режиссер Сэйка Сива). В нем тоже имелись элементы нигилизма и чувствовалось влияние Сусукида.

Кульминационным пунктом в этих картинах была кровавая драка, поединок на мечах, которые занимали значительную часть фильма и разжигали в зрителях низменные инстинкты. Авторы искали в Японии то, что могло бы вызвать нервное напряжение, подобное американским ковбойским фильмам, и в конце концов открыли, вернее, создали фильмы «кэнгэки». Но, по правде говоря, фильмы «кэнгэки» привлекали массы не только динамичными сценами поединков, но и таившимися где-то в глубине идеями бунта против власти и существующего порядка.

Главные герои в подобных картинах, как правило, ронины — бродяги. Они подвергаются несправедливым преследованиям со стороны общества и потому ненавидят его. Постепенно они сходят с торной дороги и проникаются идеей одиночного бунта против общества, бунта, который кончается их поражением, причем автор стремится подчеркнуть трагичность этого поражения. Народные массы очень остро реагировали на такие ситуации и от души сочувствовали потерпевшему поражению. Смертельный бой, который ведет бродяга с окружившими его стражниками, и их расправа с ним, как с бездомной собакой, вызывали в сердцах зрителей глубокое недовольство и острую ненависть к существующему строю.

Ниже мы подробнее коснемся трехсерийного фильма Дайсукэ Ито «Странствия Тюдзи» («Тюдзи табиникки»). Здесь же отметим, что тем же духом протеста были пронизаны фильмы, созданные старшим сыном Сёдзо Макино — Масахиро. Уже в 21 год Масахиро показал себя зрелым и талантливым художником, создав такие фильмы, как «Петушиный бой», «Улица ронинов, рассказ первый», «Площадь Судзэндзи» («Кэйайдори»), «Ронингай, дайитива», «Судзэндзи

баба) — все эти фильмы созданы в 1928 году киностудией «Макино кинэма»), а также фильм «Плаха» («Куби-но дза», 1929, «Макино кинэма»). Идеи протеста были заложены в эти фильмы благодаря сценаристу Итаро Ямагами.

Ямагами родился в 1903 году. Он был на четыре года старше Масахиро Макино. Его открыл Сёдзо Макино и пригласил на работу в кинокомпанию «Макино-пуру». Вскоре Ямагами написал оригинальный киносценарий «Под звездой сатаны» («Акума-но хоси-но мото-ни», 1927, режиссер Бунтаро Футагава), который привлек к себе определенное внимание. Однако его талант нашел всеобщее признание лишь после выхода на экраны фильма «Улица ронинов¹, рассказ первый». Возможно, по ассоциации с названием его первого сценария («Под звездой сатаны») Ямагами в то время прозвали «сторонником школы служения сатане», считая его писателем, избравшим главной темой своего творчества «зло». В творчестве Ямагами были элементы, характерные для творчества Сусукида, но сущность его иная. Ямагами тоже отвергал старые формы фильмов жанра «дзидайгэки» и немало сделал для их обновления. В его произведениях тоже сильно чувствуются элементы декадентства и нигилизма. Все это присутствует и в фильме «Площадь Судзэндзи», где вывернут наизнанку известный жанр фильмов о кровной мести («адаутимоно»), и в фильме «Улица ронинов, рассказ первый», посвященном жизни безработных самураев. Отметим попутно, что в фильме «Площадь Судзэндзи» хорошо сыграл роль злодея Дэнхатиро Икута. В этих фильмах тоже не чувствуется проблеска надежды, герои не находят выхода из своего положения. Однако нельзя сказать, что они действуют бесцельно, беспричинно.

Герой фильма «Улица ронинов, рассказ первый» Гэннай Арамаки (Дзюро Танидзаки) живет в доме для бедняков. Он ведет бесцельную, праздную жизнь в глубокой нужде. Его полюбила карманница Осин (Умэко Обаяси), и он решает зажить семейной жизнью исключительно для того, чтобы получить средства к существованию. У Гомбэ Хоро (Мицуаки Минами), Гоэмона Акадэя (Тотири Нэгиси), Магоэмона Цутия (Сэйдзабуро Кавадзу) и других жителей улицы ронинов разный характер. Одни как будто смирились со своим существованием, другие чего-то ждут, к чему-то стремятся, а день, который вновь изменил бы их жизнь, поднял бы их со дна на поверхность, все не приходит. Но когда головорезы-хатамото схватили Осин, сорвали с нее одежды, намереваясь применить к ней страшную казнь четвертования быками, Гэннай наконец взбунтовался и бросился ее спасать. За ним бегут жители улицы ронинов, невзирая на то, что спасение этой женщины может стоить им жизни.

В фильме «Плаха» Сёдзо Макино тоже использован сюжет из жизни дома для бедняков. Но главный герой в нем не ронин, а простолюдин Итиной. Фильм повествует о том, как небольшая любовная история приводит к убийству. Совершенно невиновного человека арестовывают и обвиняют в убийстве. Все попытки простых людей доказать его невиновность магистрат игнорирует. Но они все же надеются, что «бог все увидит» и тогда правда восторжествует и действия властей будут исправлены. Но ничего подобного не происходит. Невиновного горожанина казнят за бамбуковой изгородью. Этот фильм напоминает картину «Мрак среди дня» («Махиру-но анкоку»), он насыщен классово-

¹ Ронины — деклассированные самураи, лишившиеся своих сюзеренов, которым они служили, состоя в их личной свите или охране.— *Прим. ред.*

ненавистью горожан к самураям, возмущением несправедливостью представителей господствующих кругов (чиновники, зная о невиновности обвиняемого, приговаривают его к смертной казни ради самосохранения, карьеры и поддержания авторитета). Уже этот фильм можно причислить к своего рода «тенденциозным фильмам».

Масахиро Макино блестяще экранизировал сценарии Ямагами. Используя выдающееся операторское мастерство Мики Минору, Масахиро Макино создал ощущение чего-то нового, молодого, применив динамический монтаж и контрастную композицию кадров. Впоследствии Ямагами продолжал работать совместно с Масахиро и написал сценарии фильмов «Банкет в лунную ночь» («Бякуя-но кёэн», 1932), «Баловень эпохи» («Дзидай-но кёдзи», 1932) и др. Одно время Ямагами пытался испробовать свои силы на режиссерской работе, но неудачно. После провала он отправился на южный фронт в качестве работника армейской информационной группы. В 1945 году Ямагами заболел на фронте и умер. Ямагами был писателем, творившим лишь для немых фильмов, и не смог работать для нового, звукового кино. Я думаю, что такая оценка его деятельности была бы правильной. Более того, Ямагами обладал блестящим талантом, но ему не доставало глубины мысли, и это мешало ему двигаться вперед вместе с эпохой.

Во всяком случае, Сусукида и Ямагами надолго останутся в истории как авторы блестящих киносценариев, впервые показавшие роль сценариста в японском кино.

3. Начало и конец «тенденциозных фильмов»

Кончился мрачный период Тайсё, наступил период Сёва. Но по-прежнему как внутри Японии, так и вне ее господствовала гнетущая политическая атмосфера. В 1927 году, во втором году периода Сёва, на экраны Японии вышел фильм «Холоп» («Гэро»), вызвавший сенсацию среди любителей картин жанра «дзидайгэки». Этот фильм появился спустя два года после «Бродяги» Цумасабура Бандо и на год раньше «Улицы ронинов, рассказ первый» Масахиро Макино. Режиссером «Холопа» был 29-летний Дайсукэ Ито. Ито незадолго до этого закончил фильм «Странствия Тюдзи», в который он вложил все свои силы, и был полон новых творческих планов. Картина «Холоп» повествует о том, как слуга самурая верно служил своему господину, а последний бросил его на произвол судьбы. В конце концов слугу убивают. За слугой не признается даже простое человеческое право на жизнь. Осуждая взаимоотношения между господином и слугой и принцип преданности сюзерену, господствовавшие при феодальном строе, автор стремился показать, что и до настоящего времени сохранились старые взаимоотношения между людьми, что и теперь существуют «холопы», за которыми не признают даже права на жизнь. Автор не мог и не хотел закрывать глаза на эту классовую несправедливость. В фильме «Холоп» уже нет идей нигилизма и примирения с действительностью. В нем звучит призыв к борьбе. Этот фильм проникнут пролетарскими идеями, и поэтому, естественно, он получил название «идеологического фильма», «тенденциозного фильма».

Последствия землетрясения в районе Канто и кризис, охватывавший то одну, то другую сферу экономики, сказались на жизни каждой семьи. В первый же месяц периода Тайсё возник финансовый кризис, сопровождавшийся крахом многих банков и временным прекращением деятельности ряда компаний. А в апреле ничего не знавшие массы в страхе и смятении должны были пережить временное прекращение денежного обращения, возникшее в связи с мораторием. Народные массы начинали понимать, что если они не поднимутся на борьбу, то жизнь станет невыносимой. Признаком пробуждения рабочего класса явилось создание Социал-демократической (Сякай минсюто), Японской рабоче-крестьянской (Нихон роното) и других пролетарских партий. Эпоха умеренной демократии периода Тайсё кончилась. Наступил период решительного перехода от анархо-синдикализма к большевизму как в сфере социальных идей, так и в рабочем движении.

Императорское правительство пыталось уничтожить авангард трудящихся путем массовых арестов коммунистов 15 марта 1928 года и 16 апреля 1929 года. Был изменен «закон о поддержании общественного спокойствия». Ответом на это было дальнейшее усиление забастовочной борьбы и расширение массовых демонстраций. Эта борьба не была еще настолько мощной, чтобы она могла предупредить репрессии, но широкие насильственные действия, к которым прибегло правительство для ее подавления, сами по себе свидетельствовали о степени ее возрастания. Забастовочное движение захватило даже кинопромышленность, где еще сильно чувствовались пережитки феодализма. Над кино-студиями компании «Синко кинэма», «Никкацу» и другими развевались красные флаги. Работники студий распевали рабочие песни. В то время произошло полевение мелкобуржуазной интеллигенции. «Капитал» Маркса на протяжении длительного периода был в Японии наиболее распространенной книгой. Прогрессивные элементы из среды мелкой буржуазии рука об руку с рабочим классом вступали в боевые ряды освободительного движения пролетариата. Именно в этот период родилась влиятельная организация, возглавившая движение за пролетарское искусство. Это была созданная в 1928 году Всеяпонская ассоциация пролетарского искусства (сокращенно НАПП). Выдающиеся произведения таких пролетарских писателей, как Такидзи Кобаяси, Сунао Токунага, Сэйкити Фудзимори и др., глубоко волновали рабочий класс, широкие народные массы Японии. В лагерь левых перешли даже такие модные писатели из «группы модернистов», как Тэппэй Катаока. Даже буржуазные газеты стали из номера в номер печатать романы пролетарских писателей. Малый театр Цукидзи и театральный коллектив Нового Цукидзи, составлявшие ядро движения за новый театр — сингэки в Японии, ставили исключительно левые пьесы («Распятый Модзаэмон», «Рычи, Китай!», «На западном фронте без перемен», «Похождения бравого солдата Швейка», «Живая марионетка», «Что заставило ее сделать это?», «Потомок Чингис-хана» и др.). Не ограничившись этим, они создали Союз пролетарских театров (сокращенно ПРОТТ) и начали борьбу за утверждение театра, ставящего целью освобождение пролетариата. Всеяпонская ассоциация пролетарского искусства и Союз пролетарских театров являлись вспомогательными организациями японской компартии, которую правительство загнало в подполье с помощью безжалостных репрессий, террора, тюрем и убийств. На них возлагалась задача осуществления через искусство агитационно-просветительской деятельности среди рабочих, крестьян и мелкой буржуазии.

В это время движение за пролетарское искусство развернулось с такой силой, что казалось, оно вот-вот окончательно подомнет под себя буржуазное искусство. Но серьезной слабостью движения, так же как и слабостью всей освободительной борьбы в целом, было то, что оно осуществлялось небольшой группой передовых рабочих и радикально настроенных интеллигентов и не имело глубоких корней в широких народных массах. Поэтому оно потерпело поражение, столкнувшись с репрессиями.

В этот период огромное влияние на японское кино оказала утвердившаяся спустя десять лет после Октябрьской революции советская теория киноискусства и советские кинофильмы, которые один за другим стали ввозиться в Японию. Создателями теории, утверждавшей революционное киноискусство, были такие выдающиеся деятели кино, как Эйзенштейн, Пудовкин и др.

С советской теорией монтажа, содержание которой сейчас нет необходимости разъяснять, поскольку она общеизвестна, Японию впервые познакомили в 1928 году Норио Сасаки и Акира Ивасаки. Это был двойной перевод — с русского и немецкого языка. Затем был издан перевод Иппэя Фукуро, сделанный непосредственно с русского оригинала. Эту работу до сих пор с удовольствием читают и изучают в Японии, считая ее основой теории киноискусства. Нынешнее поколение вряд ли может себе представить то огромное воздействие, которое оказала новая теория в первые годы периода Сёва не только на деятелей кино, но и на литературные и театральные круги Японии. Больше того, трудно даже измерить, сколь поучительно с точки зрения овладения техникой кино и сколь воодушевляюще для киноработников и части японского народа было революционное киноискусство, порожденное этой теорией. Но власти не только не разрешили демонстрацию в Японии таких выдающихся революционных фильмов, как «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина, но даже запретили их ввоз в Японию. Тем не менее японские деятели кино смогли почерпнуть очень много полезного и из таких демонстрировавшихся в Японии фильмов, как «Потомок Чингис-хана» Пудовкина (вышел на экраны в Японии в 1930 году), «Старое и новое» Эйзенштейна (1931), «Турк-сиб» Виктора Тулина (1931), «Земля» Довженко (1931) и др. Но еще более важным и ценным было то, что благодаря этим фильмам широкие слои японского народа смогли воочию увидеть правду о советском государстве, кусок реальной жизни социалистического общества. Эти картины, повествующие о жизни советской страны, все более укрепляли веру в светлое будущее завоевавшего свободу народа.

Общая ситуация оказала положительное воздействие на прогрессивную часть киноработников, способствовала пробуждению их политического самосознания, результатом чего явилась организация Союза японского пролетарского киноискусства (сокращенно Прокино). Это вызвало отклик в коммерческих киностудиях. Именно создавшейся в то время обстановкой можно объяснить появление в Японии таких «тенденциозных фильмов», как «Холоп».

Однако выражение «тенденциозные фильмы» широко распространилось в прессе лишь через год с лишним после появления фильма «Холоп», когда в 1929 году с большим успехом обошла экраны Японии работа Тому Утида «Живая марионетка» («Икэру нингё», кинокомпания «Никкацу»).

Фильм «Живая марионетка» поставлен по одноименной повести Тэппэй Катаока, опубликованной в газете. Главный герой повести Дайсукэ Сэки приез-

жает из провинции в Токио. Он настолько полон честолюбивых замыслов, что, казалось, готов заключить договор с самим сатаной, лишь бы добиться денег и положения. По рекомендации однокашника Аоки, ставшего депутатом парламента, Сэки получает работу в одном рекламном бюро и вскоре, воспользовавшись попавшей к нему в руки информацией, сваливает Аоки и намеревается прибрать к рукам один банк. Создается впечатление, что он как рыба в воде чувствует себя за кулисами политических и финансовых кругов. Но в тот самый момент, когда Сэки решил, что он достиг желаемой вершины, его предаёт начальник рекламного бюро, и Сэки сразу же оказывается низвергнутым. Колоссальная машина современного капитализма не настолько проста, чтобы ею мог управлять провинциальный юноша, подобный Сэки. Сэки, считавший себя гением карьеры, является всего лишь современным роботом. Он думал, что дергает марионеток за ниточки, в действительности же дергают за ниточки его.

Масаси Кобаяси использовал эту повесть для экранизации и создал на ее основе блестящий сценарий, а Тому Утида, поняв своевременность темы и прибегнув к новым приемам выразительности, превратил этот сценарий в выдающийся фильм, впервые в Японии посвященный анализу современного общества. Утида не пошел по линии превращения Сэки в чисто карикатурный образ. Он создал один из современных типов (причем в достаточной степени сочувствуя ему), кредо которого заключено в философии практицизма, расчета и карьеризма. Неожиданно столкнув такого человека с вершины на дно, Утида сумел с особой силой показать жестокость и бессердечие, присущие капитализму, и жалкую судьбу живой марионетки, которую капитализм заставляет плясать под свою дудку. И в этом большой успех и сила воздействия картины. Одновременно с началом проката этого фильма (апрель) театральный коллектив нового Цукидзи поставил на сцене «Живую марионетку», но этот фильм был сделан лучше и пользовался большим успехом. Фильм «Живая марионетка» — наряду с картиной Дайсукэ Ито «Странствия Тюдзи» — свидетельствовал о том, что японское кино могло во всеуслышание заявить о достижении уровня, соответствующего возросшим требованиям японской интеллигенции. Очень хорошо сыграл роль Сэки актер Исаму Косуги. Также соответствовала своей роли находившаяся в то время в расцвете таланта и молодости актриса Такако Ириэ, игравшая секретаршу начальника рекламного бюро, которая увлекла Сэки и водила его за нос.

В 1929 году Дайсукэ Ито, продолжая начатую фильмом «Холоп» линию создания социальных произведений в жанре «дзидайгэки», закончил картины «Чудесный меч» («Иссацутасёкэн», студия Итикава компании «Утаэмон-пуро») и «Меч, разящий людей и лошадей» («Дзандзиндзанбакэн», студия Симогамо компании «Сётику»). В фильме «Чудесный меч» действие разворачивается в период вступления правительственных войск в город Эдо. В лице самурая Огата, который, предчувствуя приход нового времени, не может из-за своей принадлежности к вассалам сёгуна освободиться от предрассудков прошлого и продолжает колебаться между силами старого и нового, Дайсукэ Ито отобразил трагедию честного, но колеблющегося интеллигента, живущего в переходный период. Причем Дайсукэ Ито в целях камуфляжа переносит действие в эпоху последних лет сёгуната¹. В этом фильме довольно сильно чувствуются

элементы скепсиса и самоанализа, присущие, как полагают, самому Ито в то время. Вторая его работа — «Меч, разящий людей и лошадей» — представляет собой драму, в которой в большей степени ощущается идея активного сопротивления. Сценарий для этого фильма написал сам Ито, причем следует отметить, что он во многом превосходит созданный значительно позднее фильм Акира Куросава «Семь самураев» («Ситинин-но самураи»). Суть сказания, по которому сделан сценарий, сводится к тому, что крестьяне, не в силах больше терпеть притеснения со стороны помещика, каторжный труд и голод, подняли бунт во главе с ронином Райсабуро Дзюдзи (артист Рюносукэ Цукигата). Принимая во внимание цензуру, Ито в целях смягчения главной темы вплетает в фильм линию кровной мести Райсабуро, показывает беспорядки в самом доме помещика. В результате центральная тема сопротивления крестьян господствующему феодальному строю приобретает много новых оттенков, но внимание к ней несколько распыляется. Тем не менее сила воздействия картины на зрителей не ослабевает. Впоследствии еще долго говорили о том, как блестяще удалось Дайсукэ Ито создать атмосферу головокружительного темпа и динамичности путем монтажа быстро сменяющихся очень коротких кадров, показывающих наиболее напряженные моменты сражения между отрядом повстанцев на белых лошадях, возглавляемым Райсабуро, и черной конницей, во главе которой сражался губернатор провинции. Ито воспользовался при этом практикой монтажа французских фильмов и советской теорией киноискусства (в то время в Японии еще не демонстрировались такие советские фильмы, как «Потомок Чингис-хана» и «Старое и новое») и соединил их в присущей ему своеобразной манере.

Вслед за этим на экранах Японии появился фильм Китиро Цудзи «Зонтичник-фехтовальщик» («Касахари кэнпо», 1929, производство «Никкацу», в главных ролях Киёси Савада, Ёко Умэмура, Симпатиро Асака). Безработные самурай, отец и сын, вынуждены жить в трущобах. Не устоявший перед жизненными невзгодами отец совсем опустился и прозябает на дне общества. Сын сохраняет веру в наступление лучших времен. Чтобы просуществовать, он подрядился натягивать зонты, а остальное время посвящает искусству фехтования на мечах. Ему противопоставлены в фильме сын управляющего, ведущий беспутный образ жизни, и ростовщик. Это противопоставление Китиро использует для того, чтобы показать существующие и в нынешнем обществе классовые противоречия и дух сопротивления. Та же самая идея заложена в фильме Кэндзи Мидзогути «Симфония города» («Токай кокёгаку»), непосредственно отображающем современную жизнь общества. Фильм сделан по коллективному роману пролетарских писателей и писателей из «группы модернистов» Тэппэя Катаока, Рокуро Асахара, Сабуро Окада и др. На фоне мелодрамы, разыгрывающейся между характерными для популярных романов того времени героями (современная девушка, сын, ушедший из буржуазной семьи, рабочий и т. д.), Мидзогути пытался, правда слишком упрощенно и схематично, показать эксплуататорскую машину капитализма.

Среди «тенденциозных фильмов» жанра «гэндайгэки» следует отметить вышедший на экраны в феврале 1930 года фильм «Что заставило ее сделать это?» («Нани-га канодзё-о сосасэтакэ», производство компании «Тэйкинэ»). Фильм вызвал большой шум и споры и демонстрировался с небывалым успехом. Он был поставлен по пьесе пролетарского писателя Сэйкити Фудзимори; автором сценария и режиссером выступил Дзюкити Судзуки. Картина «Что заставило ее

сделать это?» повествует о том, как девочка, воспитанная в сиротском приюте, становится игрушкой в руках бездушных людей, как ее унижают и оскорбляют и наконец бросают в тюрьму по обвинению в поджоге. По ходу действия фильм срывает лживые маски с богачей, религии и благотворительной деятельности, показывая их истинное содержание. В нем остро обличаются противоречия и жестокость общества и подчеркивается, что именно общество, заставившее ее так поступить, а не девушка является преступником. Одним из факторов, обеспечивших большой успех фильма, была своего рода трагическая простота, характерная для пьес новой школы — симпа. В то же время здесь сыграло свою роль пробуждение классового сознания народных масс в тот период, а также и то, что массы увидели в этом фильме воплощение настроений присутствующего им социального недовольства. В Асакуса, являющемся центром зрелищных предприятий Токио, этот фильм демонстрировался на протяжении рекордного срока — пять недель без перерыва! Однако следует отметить, что картина «Что заставило ее сделать это?» явилась и последним успехом, выпавшим на долю «тенденциозных фильмов».

Первый удар нанесла система цензуры. Согласно принятому закону, киноцензор из управления цензуры министерства внутренних дел в специальной цензорской комнате просматривал все «тенденциозные фильмы» без исключения. Государство, в особенности государство, прилагавшее все усилия к утверждению военно-полицейского, фашистского режима, несомненно, должно было рано или поздно ликвидировать производство фильмов пролетарского направления. Вопрос заключался только во времени. Большие цензорские купюры были произведены уже в фильме Мидзогути «Симфония города». А самого Мидзогути вызвали в министерство и сделали серьезное внушение. Во многих фильмах были произведены такие купюры, что не оставалось ничего похожего на первоначальный вариант. Подвергались цензуре и сценарии, причем часто после купюр оказывалось просто невозможно производить кино съемку. Кинокомпании, которые раньше в соответствии с благоприятными веяниями и в интересах наживы занимались производством левых фильмов, сразу же почувствовали, что ветер переменялся и надо переключаться на производство других фильмов.

Киноработники, которые, как это свойственно деятелям искусства, очень тонко чувствовали атмосферу эпохи и вскрывали присущие капитализму противоречия и классовый антагонизм, не оказались достаточно твердыми и последовательными, чтобы решительно защищать свои идеи, пожертвовав ради этого своей безопасностью и будущим. Они бережно припрятали свою личную честность и отступили, помня, что они работают в коммерческих киностудиях.

В 1930 году на экранах Японии еще можно было увидеть несколько «тенденциозных фильмов»: фильм Эйити Коиси «Вызов», («Тёсэн», производство студии Симогамо компании «Сётику»), фильм Китиро Цудзи «Закулисная история революции Мэйдзи» («Исин анрюси», производство «Никкацу») и др. А в 1931 году в Японии вышел только один, последний фильм такого рода — «Перед рассветом» («Рэймэй идзэн»), созданный вернувшимся из Советского Союза режиссером Тэйносукэ Кинугаса (правда, какой-то отзвук «тенденциозных фильмов» чувствовался и в фильме Мидзогути «Все же они идут» («Сика-мо карэрава ику», 1931, «Никкацу») и в фильме Ясудзиро Симадзу «Линия жизни АВС» («Сэйкацусэн АВС», 1931, «Сётику»).

4. Деятельность Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино)

«Это произошло в мае 1930 года. Около тысячи человек вышли на улицу из зала Ёмиури-кодо. Среди них было много рабочих и студентов. Вся эта толпа стихийно направилась по Гиндзе. Вдруг кто-то крикнул: «Демонстрация!» И как будто в ответ на этот крик люди, вышедшие из Ёмиури-кодо, взялись за руки и организованно двинулись по улице. Теперь, в послевоенный период, демонстрации стали обычным явлением. Но в то время демонстрация, за исключением первоймайской, фактически считалась действием нелегальным. Мы не будем здесь говорить о легальности или нелегальности демонстрации. Важнее то, что в этот день люди совершенно стихийно взялись за руки и с шумом и криками двинулись по Гиндзе. Эта демонстрация продолжалась недолго. Многочисленные полицейские, выстроившиеся по пути следования колонны, угрожающе звенели саблями, но руки в ход не пускали, ожидая, что демонстрация прекратится сама собой. И она действительно прекратилась, а демонстранты рассеялись в майской вечерней толпе. Ни один человек арестован не был».

Так описывал член Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино) Тэцуо Китагава события, развернувшиеся 31 мая 1930 года после первого просмотра в зале Ёмиури-кодо кинофильмов, созданных союзом Прокино¹. Показ этих фильмов не записан большими буквами в книге истории японского киноискусства. Но это было действительно историческим событием в том смысле, что впервые в Японии кино участвовало в движении за освобождение пролетариата.

Программа показа состояла из узкоплечных короткометражных документальных фильмов: «Новости Прокино, выпуск первый», «Дети» (производство Мотодзю Саса), «Река Сумида» (производство Идзуру Такида) и «Одиннадцатый Первомай» (производство Акира Ивасаки).

Как и следовало ожидать, власти всячески пытались воспрепятствовать демонстрации этих фильмов, не останавливаясь перед грубым вмешательством. Все началось еще с цензуры. После длительных переговоров цензура разрешила демонстрацию фильмов с условием, что «при их показе не будут даваться пояснения». Затем настала очередь полиции. Полицейский участок района Цукидзи, где должна была проходить демонстрация фильмов, вначале запретил ее, прикрываясь правилами организации зрелищных мероприятий. Наконец после длительных и упорных переговоров разрешение было получено с оговоркой, что в зале будет присутствовать не более 225 человек, то есть около половины зрителей, которых мог вместить зал Ёмиури-кодо. В день показа у здания собралось в несколько раз больше людей, чем вмещал зал. Более половины желающих вынуждены были вернуться домой ни с чем и ожидать повторного показа (13 июня в помещении Хоти-кодо).

Как пишет Тэцуо Китагава, когда начался показ последнего в программе фильма «Одиннадцатый Первомай», «зрители стали стучать ногами и запели «Слу-

¹ См. «Эйгакансё токухон», стр. 111, изд. Хорицубункся.

шайте, рабочие всех стран» и вскоре весь зал содрогался от топота и громкого пения. Но вот кончились две короткие части этого фильма; вдруг кто-то из зрителей закричал, чтобы их показали еще раз. И картину стали демонстрировать снова. Фильм захватил всех присутствовавших, несмотря на то, что это были обычные съемки: колонны первомайской демонстрации в Токио направляются к парку Уэно. И все же фильм буквально потряс зрителей, впервые увидевших самих себя на экране».

Именно этот подъем и это возбуждение вылились в демонстрацию зрителей после сеанса, при выходе из Ёмиури-кодо.

Этот успех вдохновил работников Прокино и заставил их сделать два серьезных вывода. Во-первых, интерес рабочего класса к такой форме искусства, как кино, оказался значительно сильнее, чем предполагалось; во-вторых, несмотря на то, что деятельность Прокино была еще очень слаба, движение за пролетарское киноискусство настолько перепугало господствующие классы, что они потребовали от управления цензуры министерства внутренних дел и от полиции применения указанных выше репрессивных мер.

Что же касается самих фильмов, то они были еще очень незрелые. Картина «Река Сумида» являлась фактически натуралистическим отображением жизни рабочих на реке Сумида и на расположенном поблизости металлургическом заводе. Фильм был безусловно неудачным. Главной причиной провала были кадры механически снятых уличных сцен, отсутствие монтажа в собственном смысле этого слова, несогласованность титров (стихи Кэя Морияма) с кадрами и т. п. О жизни детей рабочих, о вере в светлое будущее рабочего класса повествует фильм «Дети». Главным недостатком этого фильма было отсутствие четкой композиции и крайне замедленный темп. «Одиннадцатый Первомай» представлял собой документальную кинолетопись первомайской демонстрации в Токио в 1930 году. Он снимался восьмью операторами, но из-за финансовых затруднений у них не оказалось достаточного количества пленки для того, чтобы более или менее полно снять происходившие события. И все же это было первое произведение, в котором борьба рабочих была показана с позиций рабочего класса. Не удивителен поэтому энтузиазм, с которым встретили его многочисленные рабочие и не столь многочисленные представители студенчества и мелкой буржуазии, собравшиеся в зале Ёмиури-кодо. Они были несказанно рады тому, что нашли своих сторонников и среди работников кино.

Прокино своим рождением обязан кинорежиссеру Мотодзю Саса. Мотодзю Саса (настоящее имя Таканари Сасаки) мечтал стать поэтом и специально изучал французскую литературу в Токийском университете. Это действительно была поэтическая натура. Он отличался богатой фантазией и непостоянством характера. Примерно с 1927 года он отошел от литературы и заинтересовался киноискусством. Еще раньше Саса был близок к Лиге японского пролетарского искусства (сокращенно Прогэй), являвшейся в то время центральной организацией движения за пролетарское искусство. И как раз в этот период он задумался над возможностью использовать кино как одну из форм пролетарского искусства. В Японии тогда еще не были известны слова Ленина о том, что «из всех искусств важнейшим для нас является кино». Точно так же Япония не была знакома с теорией и практикой пролетарского киноискусства в Советском Союзе и Германии. (Все это произошло позднее и исключительно благодаря деятельности Прокино.) Тем более можно считать смелой идею, выдвинутую тогда Саса.

В то время фильмы создавались буржуазными предпринимателями из чисто коммерческих соображений. И хотя в эпоху немого кино (правда, за границей уже делало первые шаги звуковое кино) еще сохранилась почва для существования независимых киностудий и других мелких и средних предприятий, никто даже не думал о том, что у рабочего класса, не имеющего капитала, есть возможность самому создавать фильмы. В то время для производства одного фильма требовалось от 20 до 300 тысяч иен. В переводе на современный курс иены это довольно значительная сумма. Создание фильмов в то время тоже обходилось не дешево. К тому же необходимо было иметь киностудию, аппаратуру — короче говоря, постоянный капитал. Поэтому вполне естественно, что никто серьезно не задумывался над тем, чтобы использовать средства кино в интересах пролетариата, несмотря на то, что пролетарское искусство уже высоко держало знамя в таких областях, как литература, театр и изобразительное искусство. Поэтому Саса, чтобы привлечь сторонников к этому новому делу, считал необходимым показать пример на практике.

Прежде всего Саса отправился на предприятие «Нода сёю», где в то время проходила крупная забастовка. Эта забастовка, которой руководила Японская федерация труда (Содомэй), была одним из значительных событий в истории рабочего движения Японии. Она продолжалась с сентября 1927 года по апрель 1928 года. В феврале 1928 года, когда забастовка уже приближалась к концу, туда прибыл Саса и начал кино съемки. Он приехал один и сам работал как оператор и режиссер. После того как пленка была проявлена и смонтирована, он вернулся в Токио и продемонстрировал фильм. Успех был колоссальный.

В этот период организации, руководившие движением за пролетарское искусство, были преобразованы во Всеяпонскую ассоциацию пролетарского искусства (Дзэннихон мусанся гайдзюцу домэй, сокращенно НАПП). Ассоциация была создана в конце марта, а в мае она уже стала издавать свой центральный журнал «Сэнки» («Боевое знамя»). Причем фильм «Стачка на Нода» увидел свет благодаря отделу кино ассоциации НАПП. Правда, в это время в отделе кино был только один человек — Саса. Но Саса верил в свою идею и всячески развивал и пропагандировал ее на страницах журнала «Сэнки» в разделе, названном «Игрушка-оружие — киноаппарат». В то время отдел кино пользовался киноаппаратами «Патэ-бэби», созданными французской фирмой Патэ для кинолюбителей. Это были очень примитивные кинокамеры, заводившиеся с помощью висевшего сбоку ключа и работавшие со страшным шумом. Для съемок использовалась 9,5-миллиметровая целлулоидная пленка с перфорацией посередине. Короче говоря, они не были похожи на современные узкоплёночные киноаппараты, работающие на 8-миллиметровой пленке. Светосила оптики была крайне низкая (4,5), чувствительность пленки — очень слабая. В общем, таким киноаппаратом можно было снимать лишь благонамеренное семейство, которое папаша вывел в ясный воскресный день прогуляться по парку. И именно Саса предложил использовать эту «игрушку» в качестве «оружия» для освобождения рабочего класса.

Некоторые говорили об этой затее с усмешкой, но было много и сочувствующих. Первыми Саса поддержали Син Накадзима и Акира Ивасаки. Затем к ним присоединились члены Лиги японского пролетарского киноискусства (Нихон пурорэтэрия эйга рэммэй), в которую входили авторы, сотрудничавшие в теоретических журналах «Эйга кодзё» («Кинофабрика») и «Эйга кайхо» («Освобождение кино»).

В конце 1928 года Всеяпонская ассоциация пролетарского искусства была преобразована во Всеяпонский совет организаций пролетарской культуры (Дзэннихон мусанся гэйдзюцу дантай кёгикай), выделив каждый отдел культуры и искусства в самостоятельные организации. Так в феврале 1929 года был официально создан как самостоятельная организация Союз японского пролетарского киноискусства (Нихон пурорэтариа эйга домэй).

События развивались с головокружительной быстротой. В том же месяце, когда был образован НАПП, правительство, чтобы компенсировать свои уступки в связи с первыми всеобщими выборами ¹, произвело массовые аресты (события 15 марта) среди коммунистов, комсомольцев и им сочувствующих. Всего было арестовано свыше 1600 человек, из которых 900 были отданы под суд.

Такова была ситуация, когда начали свою деятельность НАПП и Прокино. Воистину это было похоже на спуск судна на воду в страшную бурю. И именно поэтому рабочие, прогрессивная интеллигенция и мелкая буржуазия, не жалея сил, поддерживали Прокино, несмотря на его слабые фильмы.

Спустя месяц после организации Прокино в гостинице в районе Канда член одной из террористических банд, некий Курода, убил Сэндзи Ямамото, который в качестве депутата от Рабоче-крестьянской партии (Роното) один выступил в парламенте в защиту интересов пролетариата. Это событие не было случайным, изолированным инцидентом. Оно было печальным предвестником грядущей эпохи тьмы, фашизма и войны. Работники Прокино в то время вряд ли предполагали это, но они не могли по-своему не откликнуться на убийство Ямамото. В двух отделениях Прокино — в Токио и Киото — были сняты фильмы «Прощание с Ямамото Сэи» («Ямасэн кокубэцусики») и «Похороны Ямамото Сэн» («Ямасэн со»). Это были первые фильмы, выпущенные Прокино.

В марте 1930 года, то есть через год после организации Прокино, на втором съезде его работников, союз Прокино выдвинул следующие четыре лозунга:

1. Пролетарские кинофильмы на заводы и в деревню!
2. За расширение и укрепление организации Прокино!
3. За учреждение организации по повседневному производству и демонстрации пролетарских кинофильмов!
4. Добиваться полной свободы демонстрации пролетарских кинофильмов!

Первым шагом в осуществлении этих лозунгов явился отмеченный выше первый показ пролетарских фильмов в Ёмиури-кодо. После этого движение за пролетарское киноискусство продолжало развиваться благодаря активному участию в нем Акира Ивасаки, Мотодзю Саса, Син Накадзима, Сюзукити Уэмура, Синсаку Намики, Тэцуо Китагава, Кодзо Уэно, Ёсинори Фурукава и многих других. В Токио, Киото, Осака и других крупных городах Японии неоднократно устраивались демонстрации пролетарских фильмов, в широких масштабах осуществлялся с помощью кинопередвижек показ фильмов в деревнях и на заводах. Среди фильмов, выпущенных осенью 1930 года, можно отметить следующие: «Асфальтированная дорога» («Асуфаруто-но мити», производство Акира Ивасаки), «Совместная обработка земли» («Кёдо косаку», производство Синсаку Намики), «Портовые рабочие» («Кюван родося», производство Сюзукити Уэмура),

¹ Имеются в виду выборы в японский парламент после принятия закона, несколько расширившего круг лиц, пользовавшихся избирательными правами. В японской литературе они называются «всеобщими», однако в действительности они всеобщими не были; например, избирательными правами не пользовались женщины. Всеобщее избирательное право было введено в Японии лишь после второй мировой войны. — *Прим. ред.*

мультипликационный фильм «Потребительская кооперация Адзита Прокити» («Адзита Пурокиити сёхикумиай-но кан», производство Син Накадзима, Кэйити Суяма). Летом 1931 года был создан мультипликационный фильм «Война рабов» («Дорэй сэнсо», производство Тэцуо Китагава, Синсаку Намики, Кэйити Суяма). Кроме того, было выпущено много документальных фильмов «Новости Прокино». Ежегодно снимались первомайские демонстрации. Несмотря на то, что все эти фильмы были узкоплёночными (16 мм), они пользовались неизменным успехом. Фильм «Двенадцатый Первомай» (производство Акира Ивасаки) был снят на нормальной 35-миллиметровой плёнке, о которой так мечтали работники Прокино. Это свидетельствовало о расширившихся финансовых возможностях и организационном укреплении Прокино. Но это было и вершиной его деятельности. В результате резко усилившихся репрессий со стороны властей началось отступление. В октябре 1931 года в соответствии с реорганизацией фронта пролетарской культуры НАПП был расширен и преобразован в Лигу японской пролетарской культуры (Нихон пурорэтэриа бунка рэммэй, сокращенно КОПП), объединившей не только организации, занимавшиеся пропагандой пролетарского искусства, но также и все группы, работавшие в области пролетарской культуры. И когда все было подготовлено к дальнейшему наступлению, власти, как будто ждавшие этого, немедленно арестовали все руководство лиги.

В 1933—1934 годах на международной арене демократические силы были вынуждены отступить перед рвавшимся вперед фашизмом. В Германии пришел к власти Гитлер и после провокации с поджогом рейхстага перешел в наступление на компартию. Япония официально заявила о своем выходе из Лиги наций и вслед за этим установила императорский режим в «Манчжоу-го». Еще более тяжелая обстановка сложилась внутри Японии. В январе 1934 года распался Союз японских пролетарских художников (Нихон пурорэтэриа бидзюкука домэй), в марте заявил о своем роспуске Союз японских пролетарских писателей (Нихон пурорэтэриа сакка домэй, сокращенно НАРП), в июле был распущен Союз пролетарских театров Японии (Нихон пурорэтэриа гёкидзё домэй, сокращенно ПРОТТ). Союз Прокино официально не заявлял о своем роспуске, но фактически был на грани катастрофы.

В период своего расцвета союз Прокино, будучи организацией по производству и демонстрации пролетарских фильмов, имел свои отделения в Токио, Киото, Осака, Коти, Ямагата и Канадзава. Кроме того, в ряде городов имелись подготовительные комитеты по организации отделений Прокино. Союз Прокино, с центром в Токио, объединял свыше двухсот человек и имел даже свою лабораторию по проявлению и монтажу фильмов. Но говоря откровенно, союз Прокино не обладал еще достаточными силами, чтобы выдержать и отбить жестокие репрессии со стороны властей. Дело в том, что, как я уже подчеркивал выше, ядро Прокино составляла техническая интеллигенция, которая верила в марксистские идеи и посвятила себя освободительной борьбе, но она не обеспечила прочной, монолитной связи с широкими народными массами. Правда, работники Прокино не жалели сил для создания таких поддерживающих деятельность союза организаций, как общества друзей Прокино (Пурокино томо-но кай), кружки по изучению кино (эйга сакуру) и т. д. Кроме того, Прокино заслужил уважение и любовь миллионов рабочих и крестьян демонстрацией по всей Японии фильмов с помощью кинопередвижек. Но его ограниченность заключалась в том, что союз Прокино с самого начала считал себя орга-

низацией только пролетарского искусства, а не одной из организаций единого фронта. Этот недостаток был общим в то время для всех организаций пролетарской культуры, и потому они оказались неспособными к решительному сопротивлению, когда японский фашизм, его жандармерия и тайная полиция обрушили на них град репрессий¹.

5. Направление Камата и стиль «Никкацу»

Когда работники того отдела компании «Сётику» который занимался выпуском фильмов жанра «гэндайгэки», получили известие о том, что разрушенная в результате землетрясения токийская киностудия Камата восстановлена, и вернулись после полугодового отсутствия из студии Симогамо (Киото) в Токио (январь 1924 года), оказалось, что их босс Хотэй Номура снят с должности директора студии Камата и отправлен рядовым режиссером в Симогамо, а на его месте, к их удивлению, с важным видом восседает неизвестный бледнолицый юнец. Оказалось, что этот юноша по окончании Токийского университета служил в страховой компании, потом женился на дочери Такэдзиро Отани и по его рекомендации был назначен на должность директора киностудии Камата. Хотя японское кино существовало не так уж много лет, в киностудиях уже стало складываться свое небольшое сообщество «киношников», связанных и работой и общими интересами. И, естественно, эти «киношники» с неприязнью встретили чужака, попавшего в их мир благодаря связям своего тестя. Что может сделать этот дилетант, совершенно не разбирающийся в киноискусстве? — думали они в душе. Но юноша вскоре привлек к себе их сердца, решительно взял в руки бразды правления в студии, а впоследствии стал одним из тех, кто в течение сорока лет вершил судьбы кино не только в компании «Сётику», но и во всей Японии. Этим юношей был Сиро Кидо².

В студенческие годы Кидо увлекался бейсболом и закалил свое тело и волю. Это был человек упорного характера, самоуверенный, живой и расторопный, а в случае необходимости становился крайне обаятельным. Короче говоря, это был идеальный тип руководителя, в котором так нуждалось еще очень молодое японское кино. Кроме того, его знания и полученное образование тоже кое-что значили. Что ни говори, а в мире кино того периода, где люди далеко еще не освободились от укоренившегося в старое время чувства подобострастия, они по-прежнему сверх меры преклонялись перед интеллигентами, получившими систематическое образование. Так, например, лиц, закончивших Токий-

¹ В связи с тем, что большинство основных материалов о деятельности Прокино в то время было утеряно из-за непрекращавшихся репрессий, автор этой книги вместе с некоторыми другими тогдашними членами союза Прокино намерен заняться сбором сохранившихся материалов и надеется в будущем издать их отдельной книгой. С целью помочь нам в осуществлении этого плана журнал «Кироку эйга» («Документальная кинематография») организовал собеседование на тему «Пересмотр деятельности Прокино» и опубликовал связанные с этим материалы на страницах с ноябрьского номера за 1959 год по апрельский номер 1960 года. Желющие подробнее ознакомиться с деятельностью Прокино могут воспользоваться этими материалами.

² О Сиро Кидо и его деятельности можно прочесть в его книге «Нихон эйга дэн» («Биография японского кино»), изд. Бунгэй сундзюся. Это книга личных воспоминаний Кидо, в ней содержится много ценного материала о киноискусстве Японии.

ский университет, который был государственным учебным заведением, с уважением называли «акамондэ», то есть прошедшими через красные ворота. Среди них был и Кёхико Усихара, окончивший отделение английской литературы этого университета. И в знак уважения к его образованию на рекламных афишах, сообщавших о выходе его фильма, обязательно было красивыми буквами напечатано: режиссер Кёхико Усихара, бакалавр искусств. Таков был мир кино в то время. Легко себе представить, что Сиро Кидо, «бакалавр права» из Токийского университета, воспользовался атмосферой преклонения перед «образованными», царившей в киностудии Камата. Будучи директором студии, Кидо старался не засиживаться в своем кабинете. Всякий раз, когда у него появлялась свободная минутка, он приходил в студию, наблюдал, как проявляют пленку, бродил по павильонам, шутил со всеми, беседовал по душам, познавая тем самым в первую очередь закулисную жизнь студии. Так он понял сложившуюся на студии обстановку, которую не узнаешь по докладным запискам и цифрам. Крупнейшим достоинством Кидо как директора студии были его глубокая любовь и интерес к кинопроизводству. В то время ему сравнялось 30 лет, но кинорежиссеры в его студии были еще моложе: Ясудзиро Симадзу было 28, Кёхико Усихара — 27, а помощникам режиссеров Хэйносукэ Госё, Ясудзиро Одзу и Хироси Симидзу едва исполнилось 21—22 года. Фактически это были еще юноши. И все они пришли работать в студию из любви к киноискусству. Кидо часто собирал этих юношей в директорском кабинете, и они, сидя вокруг хибати, до глубокой ночи, а иногда и до утра обсуждали различные проблемы киноискусства. Говорили и о жизни, и о женщинах. Эти разговоры приносили большую пользу Кидо. В то же время они помогали режиссерам проникнуться идеалами киноискусства, как их понимал Кидо. Госё, Одзу, Симидзу и многие другие, как бы далеки они сейчас ни были от Кидо, знают и помнят, что помог им сформироваться Кидо. Так родилось «направление Камата».

Кидо не удовлетворяло то, что «Сётику» ни на шаг не отходила в сторону от ортодоксального направления театральной школы симпа. В результате темы фильмов были слишком далеки от современности. Именно поэтому Кидо отказался от дальнейших услуг режиссера Хотэя Номура. Кидо понимал, что они начнут терять зрителей, если не будут искать современных, связанных с жизнью тем. Но он считал, что гнетущий реализм, раскрывавший темные стороны жизни, тоже не является тем методом, с помощью которого можно привлечь зрителя. Ведь Кидо никоим образом не был радикалом. Его девизом, который он любил повторять, было: один, но не два шага вперед. Он не любил фильмы, которые препарировали действительность и заглядывали в глубины человеческой души. Он был умеренным (должно быть, поэтому он с годами превратился в консерватора). Его целью была «здоровая» и «светлая» кинокомедия, в которой слезка и в меру затрагивались противоречия современной действительности, но не выражалось какого-либо сомнения в разумной организации самого общества. Тем не менее по сравнению с направлением новой школы — симпа это, несомненно, было «шагом вперед». Между прочим, Кидо и сам написал под различными псевдонимами несколько сценариев для подобных фильмов.

Умеренность Кидо проявлялась и в его теории «фильмов о женщинах» («дзёсэй эйга»).

«В Камата уделяли большое внимание производству «фильмов о женщинах», потому что японские женщины испокон веков были связаны по рукам и ногам

необходимостью подчиняться старым правилам и укладам, а это порождало различные драматические ситуации, несло в себе элементы трагизма. Возьмем, например, вопрос о нарушении супружеской верности. Отложим пока вопрос о том, хорошо это или плохо, и рассмотрим положение по существу. В Японии было фактически узаконено, что женщину можно обвинить в нарушении супружеской верности, тогда как мужчина такому обвинению не подлежит. Такое положение загоияло женщину в скорлупу семейной жизни. Или возьмем проблему самой супружеской верности. Если женщина вступает в семейную жизнь без всякой любви, она все равно должна оставаться в семье и терпеть. А если она любит, но муж изменяет ей, она все равно должна подчиниться и терпеть. Таковы были в то время правила морали, которых должна была придерживаться женщина. В чем же тогда находила женщина точку опоры, в чем видела смысл жизни? Только в материнстве. Направление Камата уделяло особое внимание именно этой материнской любви. И фильмы Камата привлекали женщину на свою сторону, внушали ей мораль покорности, стремились воспитать в детях идею послушания и благодарности матерям за их великую материнскую любовь, прошедшую через многочисленные жертвы и сохранившую всю свою силу»¹.

Так объясняет Кидо причину увлечения на студии Камата «фильмами о женщинах». Он создавал картины, черпая материал в неравноправном положении японской женщины. Но он не думал о том, чтобы отобразить в фильме борьбу женщины за свое освобождение, не говоря уже о том, что не собирался вообще создавать фильмы в целях освобождения женщины. В этом как раз и отражается вторая половина его формулы, сказавшаяся на «направлении Камата»; не делать два шага вперед. С тех пор прошло много времени, студия «Сётику» из Камата была переведена в Офуна, началась и окончилась вторая мировая война, а это классическое «направление Сётику» в целом без изменения сохранилось до сих пор (конечно, у некоторых режиссеров в определенные периоды были отклонения от этой линии). И в выпущенном во время войны фильме «Любовная история» («Айдзэн кацура») и в послевоенном фильме «Имя твое» («Кими-но на-ва») — оба эти фильма компании «Сётику» шли с колоссальным успехом — главной темой была трагедия женщины, страдавшей в условиях господства старой морали и домостроевского режима. Но в обоих фильмах делался упор не на сопротивление женщины, не на стремление освободиться от этих пут, а на идеализацию ее покорности. В этом смысле здесь нашла свое стопроцентное воплощение идея Кидо.

Работа студии Камата, возглавлявшейся Кидо, явилась источником первого расцвета японского кино. И пионерами в этой деятельности были Кёхико Усихара и Ясудзиро Симадзу — два режиссера, пришедшие в студию из научно-исследовательского киноинститута «Сётику кинэма».

Усихара впервые привлек к себе внимание после выхода на экраны его фильма «Обратно в горы» («Яма-э каэру», 1921, в главных ролях Соку Морокути и Сумико Курисима). Он был поставлен по оригинальному сценарию Дайсукэ Ито, продолжавшего свою многостороннюю плодотворную деятельность в качестве сценариста в студии Камата. Фильм рассказывает о том, как наивная деревенская девушка, которую влекла к себе городская жизнь, покидает род-

ной дом и уезжает в город. В городских джунглях она сталкивается со злом, жестокостью и преступлениями, внезапно прозревает и возвращается в свои простые и понятные горы. В общем обычный, банальный сюжет. Тем не менее в атмосфере всеобщего увлечения экранизацией пьес театральной школы симпа этот фильм отличался свежестью и притягательной силой. Но будучи высокообразованным интеллигентом, Усихара ясно понимал, что курс, взятый студией Камата, закрывает ему путь к совершенствованию. Поэтому он, воспользовавшись представившейся возможностью, отправился в январе 1926 года в Америку и пришел в студию к Чарли Чаплину, к которому Усихара питал особенно большое уважение и любовь. В то время Чаплин уже выпустил на экраны свой фильмы «Парижанка» и «Золотая лихорадка» и пользовался всемирной известностью. Этот король комедии доброжелательно открыл перед Усихара двери студии и позволил ему свободно изучать методику павильонных съемок. Усихара был воодушевлен не только стилем работы Чаплина, но еще в большей степени самой личностью Чаплина. Усихара вернулся из Америки полный творческой энергии и энтузиазма. И вскоре на экранах Японии один за другим стали появляться его выдающиеся фильмы.

Как раз в этот период началось сотрудничество Усихара со спортсменом-актером Дэнмэем Судзуки, перешедшим в Камата из «Никкацу». Когда из солнечного Голливуда Усихара оглядывался на мир японского кино по ту сторону Тихого океана, ему казался особенно невыносимым сентиментализм и стиль новой школы — симпа, в которых погрязла студия Камата. А ведь раньше Усихара создавал настолько сентиментальные фильмы, что журналисты даже прозвали его «сентиментальный Усихара». И вот когда Усихара, загоревший под калифорнийским солнцем, вернулся в Японию, с решимостью создавать по-настоящему жизнерадостные фильмы, к счастью, ему встретился бывший спортсмен-пловец Дэнмэй Судзуки, стройный, с резкими, мужественными чертами лица. В 1928 году Усихара снял с участием Судзуки фильм «Король легкой атлетики» («Рику-но одзя», сценарий Кого Нода по произведению Коити Хата). Это был первый в Японии «спортивный» фильм. В 1928—1929 годах Усихара создал трилогию так называемых «фильмов о нем»: «Он и Токио» («Карэ-то Токё») «Он и деревенская идиллия» («Карэ-то дэнъэн») и «Он и человеческая жизнь» («Карэ-то дзинсэй»). И опять-таки впервые в Японии главной темой этих фильмов была светлая, жизнерадостная молодость. Усихара и здесь сопутствовала удача, поскольку сценарий к этим картинам написал молодой сценарист Комацу Китамура, который, как и Усихара, учился в институте «Сётику кинэма» и проявил свои выдающиеся способности также и как автор ряда пьес нового театрального направления сингэки. Искреннее чувство справедливости, присущее Усихара; выходцу из префектуры Кумамото, в соединении с веселым юмором в американском стиле придавало его работам ощущение свежести и современности. Следующим фильмом Усихара был «Большой город, труд» («Дайтокай родохэн», 1929, сценарий Такаси Ода). Фильм был необычен в том отношении, что в нем показано производство, а главным героем является паровозный машинист. В роли машиниста выступил Дэнмэй Судзуки. С его участием снимался и фильм «Почему ты плачешь, парень?» («Вакамо-но-ё надзэ нау-ка», 1930), в котором снимались также Токихико Окада, Кинуюэ Танака и Хироко Кавасаки. Это был последний фильм, созданный Усихара на студии Камата. Вскоре он покинул студию и уехал во Францию. Главной причиной ухода Усихара были его расхождения с курсом, проводившимся Кидо. Кроме того,

33-летнего Усихара, еще не потерявшего юношеского задора, влекло необоримое желание подышать воздухом Европы.

Ясудзиро Симадзу начал свою карьеру в качестве помощника Усихара на студии Камата. В отличие от Усихара он окончил всего лишь среднюю школу и не имел систематического образования в обычном смысле этого слова. Но это мало трогало Симадзу. Он то и дело проявлял свою неграмотность, употребляя несуразные китайские и английские слова и выражения. Но Симадзу обладал недюжинным талантом с точки зрения познания общества, наблюдения людей и отображения всего этого на экране. «Получился бы хороший фильм, а остальное не важно»,— таково было кредо Симадзу. В следующей главе читатель сможет подробно ознакомиться с блестящими успехами Симадзу в качестве режиссера звукового кино.

В период немого кино Симадзу создал не так уж много фильмов, заслуживающих внимания. В 1923 году он выпустил фильм «Путевой сторож» («Яма-но сэробан») по сценарию Дайсукэ Ито, который переработал для кино произведение Гауптмана «Кучер Хеншель». В 1924 году Симадзу выпустил фильм «Дом, где изготавливают чай», явившийся экранизацией пьесы Сёё Мацуи. В 1925 году он создал кинокомедию «Сельский учитель» по собственному оригинальному сценарию. Наконец, в 1927 году Симадзу поставил фильм «Старик Кюдзо» («Кюдзо родзин»; в главных ролях Сёити Нодэра и Рётаро Мидзусима). Сценарий для этого фильма написал Комацу Китамура, переработав немецкий фильм «Последний человек».

Но, пожалуй, наиболее совершенно по форме и содержанию воплотил выработанную Сиро Кидо «линию Камата» молодой режиссер Хэйносукэ Госё. Когда Госё исполнился 21 год, он по протекции Кидо попал в студию Камата, где вначале работал помощником Симадзу. В 23 года он уже был самостоятельным режиссером и стал быстро выдвигаться в первые годы периода Сёва. Кидо был очень высокого мнения о Госё. В своей книге «Биография японского кино» он писал: «Госё воплотил на практике мою теорию киноискусства и был одним из основателей линии Камата, в которой она нашла свое воплощение». Со своей стороны Госё неоднократно выражал свою благодарность Кидо за все, что последний для него сделал. Так, в журнале «Кинэма дзюмпо» (№ 1, октябрь 1954 года) он писал: «Г-н Кидо всесторонне оценил мои способности и помог их развить. Думаю, что всем, чем я обладаю сегодня, я обязан г-ну Кидо». Даже по этим немногословным высказываниям можно судить о том глубоком взаимопонимании, которое существовало между ними.

В 1927 году, двадцати пяти лет от роду, Госё поставил картины «Одинокий скандалист» («Сабисики рамбомоно») и «Стыдливые сны» («Хадзукасий юмэ»). Эти работы привлекали зрителей своей поэтической красотой (в то время это было характерной особенностью всех постановок студии Камата). В том же году Госё выпустил фильм «Плутовка» («Каракури мусумэ»), который принес ему первый большой успех. А в конце 1927 года на экраны Японии вышел еще один его фильм — «Деревенская невеста» («Мура-но ханаёмэ»). «Плутовка» представляла собой бесхитростную старомодную комедию, разыгрывающуюся на фоне пейзажей Суйго, участниками которой оказываются слабоумная девушка, решившая во что бы то ни стало утопиться (Эмико Якумо), бродячий фотограф с пустым кошельком (Ацуси Ватанабэ) и вербовщик, приехавший нанимать девушек для работы на текстильных фабриках (Хикару Хоси). Содержание фильма «Деревенская невеста» сводится к следующему: провинци-

альная девушка, дочь деревенского парикмахера (Эмико Якумо), попала под карету и стала калекой. Из-за этого она вынуждена отказаться от любимого жениха и уступить его младшей сестре (Кинуё Танака). Бродячий торговец, лицемерно посочувствовав ей, заманивает девушку в местную гостиницу и насилует ее. Опозоренная и израненная девушка находит в себе силы покинуть деревню и уходит на работу в город. На фоне характерных для того времени мелодрам в стиле новой школы «Деревенская невеста» прозвучала резким диссонансом. Некоторые критики порицали Госё за этот фильм, обвиняя его в нездоровых тенденциях, перерождении и т. п. Действительно, Госё часто обращался к тeneвым сторонам жизни человека, останавливая внимание на различных предрассудках, на безобразных, эгоистичных чертах человеческого характера. У Госё все это происходило на фоне идиллической природы в переплетении с поистине пасторальным сентиментализмом. Такой стиль стали называть «госёизмом», и зрителям он очень понравился. Но в «Плутовке» и «Деревенской невесте» Госё проникает в жизнь гораздо глубже, чем это кажется на первый взгляд рядовому зрителю. Оба фильма свидетельствовали о том, что ноги Госё по-прежнему шли по направлению Камата, в то время как голова начала мыслить несколько на иной манер.

Следует отметить также режиссеров Хироси Симидзу и Микио Нарусэ. Оба они почти одновременно с Госё работали в рамках направления Камата и в то же время внесли в него кое-что свое, индивидуальное. Подробнее их деятельность я охарактеризую в следующей главе. А теперь перейдем к кинокомпании «Никкацу».

В «Никкацу», которая из-за землетрясения перевела свою студию из Мукодзима в Дайсёгун (близ Киото), самым влиятельным человеком был Минура Мурата.

Как мы уже имели возможность убедиться, после того как Мурата покинул новый театр — сингэки и перешел из Мукодзима в Дайсёгун, он занял ведущее положение среди работников студии как по своим техническим знаниям, так и благодаря своим личным качествам. Он был не только режиссером-ветераном, но практически выполнял обязанности руководителя производства. Фильм «Жена Сэйсаку» («Сэйсаку-но цума»), который Мурата выпустил в 1924 году, вскоре по прибытии в Киото, не только прославил его как автора реалистического произведения, но также поднял на высокую ступень киноискусство Японии. Он был поставлен по роману Гэндзиро Ёсида, популярного писателя лирического направления. Простой деревенский юноша Сэйсаку (Коити Кацуги) и занимавшаяся постыдным ремеслом проститутка Орэн (Кумэко Урабэ) полюбили друг друга и поженились. Когда началась война и Сэйсаку ушел на фронт, деревенские жители стали с холодным презрением относиться к оставшейся в одиночестве Орэн. После ранения Сэйсаку на некоторое время возвращается в деревню, но вскоре его снова мобилизуют, и он должен опять ехать на фронт. Страх потерять любимого мужа и вновь жить среди ненависти и преследований со стороны деревенских жителей заставляют невежественную Орэн пойти на крайнее средство. Она ранит глаза мужа. Слепший Сэйсаку и Орэн живут, как бы цепляясь друг за друга. Но жители деревни не могут оставить без возмездия их антипатриотический поступок. Их неприязнь к Сэйсаку и Орэн возрастает с каждым днем. Однажды утром на окраине деревни у берега реки находят застывшие трупы Сэйсаку и его жены. Таково вкратце содержание фильма «Жена Сэйсаку». В то время это был смелый фильм, поскольку его главная

идея — война приносит трагедию в личную жизнь — имела широкое социальное звучание. Он отличался еще и глубиной психологического анализа и блестящим изображением характеров. Отметим также, что в этом фильме дотоле неизвестная молодая актриса Кумэко Урабэ благодаря руководству Мурата смогла проявить свои незаурядные способности. Роль Орэн явилась первым шагом на пути многолетней киноактёрской карьеры Кумэко Урабэ.

Фильм «Уличный фокусник» («Мати-но тэдзинаси», 1925) еще более укрепил авторитет Мурата как режиссера. Но, по правде говоря, этот фильм был во многом претенциозен, ему не хватало правдивости. «Уличный фокусник» был поставлен по оригинальному сценарию Ивао Мори. Это повесть о чистой, бескорыстной любви между бедным уличным фокусником Дзэдзи (Иёкити Кондо) и прекрасной Окину (Ёсико Окада), которая работает служанкой в небольшой лавчонке. Но Окину любит другого, а тот играет этой любовью. В порыве ненависти Дзэдзи убивает возлюбленного Окину и умирает сам. С тех пор на улице можно увидеть молодую женщину с ребенком на спине, показывающую прохожим фокусы.

Поговаривали даже, что сценарий фильма «Уличный фокусник» является переработкой пьесы Ференца Молнара «Лилиом». Во всяком случае, он был далек от японской жизни, и поэтому задуманная Мурата фантастическая, формалистическая постановка фильма не дала ожидаемых результатов. Зрителей привлекало в «Уличном фокуснике» лишь глубоко чувствовавшееся стремление к реформам, которые осуществили в фильме Мори и Мурата. В этом причина высокой оценки фильма тогдашней критикой.

Следует также отметить, что благодаря «Уличному фокуснику» в японское кино пришла известная актриса Ёсико Окада. Ёсико Окада и прежде снималась в нескольких картинах, в том числе и в «Пляске смерти», но затем возвратилась на сцену. В связи с финансовыми затруднениями, испытываемыми труппой, Окада заключила индивидуальный договор с «Никкацу», для того чтобы поправить материальное положение театрального коллектива. С тех пор Ёсико Окада в течение некоторого времени украшала своей привлекательной внешностью и вдохновенной игрой кинокомпанию «Никкацу».

Летом 1925 года режиссер Минору Мурата и Ивао Мори, взяв с собой копию «Уличного фокусника», отправились в Европу. Они рассчитывали с помощью этого фильма добиться широкого международного признания японского киноискусства. Однако эта поездка успеха не имела, но она способствовала еще большему сближению между Мурата и Мори. С тех пор они, идя рядом плечо к плечу, осуществляли свои замыслы в мире кино. И первым проявлением их сотрудничества были так называемые «пятницы» («кинъёкай»), организованные ими сразу же по возвращении в Японию.

В этот период, когда стала быстро выдвигаться кинокомпания «Сётику», в «Никкацу», существовавшей уже более десяти лет, все явственней ощущался консерватизм и застой. Тем более что эпоха, когда вывеской для «Никкацу» служил Мацуносукэ Оноэ, ушла в прошлое. Директор (а впоследствии директор-распорядитель) «Никкацу» Канити Нэгиси пришел к выводу, что единственным путем ликвидации застоя является омоложение кинокомпания за счет привлечения молодой интеллигенции и новых талантов. Его выбор пал на представителя новой интеллигенции Ивао Мори, который только что возвратился

из заграничной поездки. В этом выборе, несомненно, сыграла свою роль и рекомендация Мурата. В то время Мори занимался импортом зарубежных фильмов в Японию, писал критические статьи, сценарии, а иногда даже переводил на японский язык джазовые песенки. Но в глубине души Мори всегда лелеял мечту стать крупным продюсером. И предложение Нэгиси пришлось ему как нельзя более кстати. В правлении компании «Никкацу» (Токио, Маруноути) Мори расположил отдел планирования. Причем он предложил также поставить под непосредственный контроль компании планирование и производство фильмов студии в Киото. В конце концов Мори добился своего назначения на пост руководителя отдела планирования. Заседания отдела планирования происходили в помещении компании каждую пятницу и получили отсюда название «пятницы». Помимо Мори, в этих «пятницах» принимали участие в качестве полноправных членов Эйдо Танака и Хо Масуда. В них также в качестве помощника участвовал Акира Ивасаки. С тех пор в течение ряда лет «кинъёкай» планировали кинопроизводство и поставляли сценарии для Минору Мурата, Кэндзи Мидзогути, Ютака Абэ, Томотака Тадзака, Тому Утида и других режиссеров «Никкацу». Он действительно внес свежую струю в деятельность этой компании.

По рекомендации тех же «пятниц» Мурата приступил к постановке фильма «Дама с камелиями», назвав его «Старой трагедией женщины в новом одеянии». Сценарий для фильма был написан Ивао Мори. Создание этого фильма сопровождалось неудачами. Буквально накануне съемок Ёсико Окада, которая должна была сниматься в роли Виолетты, и Рёити Такэути (Арман) внезапно уехали. В результате пришлось сделать неравноценную замену. В роли Виолетты снималась Сидзуэ Нацукава, а в роли Армана — Ясунага Хигасибодзё. Несмотря на все старания Мурата, фильм «Дама с камелиями» походил на детскую игру. Именно с этого времени Мурата стал все более склоняться к продюсерской деятельности. Единственным фильмом, который впоследствии он самостоятельно поставил, был «Пепел» («Кайдзин», 1929). Сценарий к нему написал Бин Кисараги по роману Токутоми Рока. «Пепел» — это драма, происходящая на фоне юго-западной войны в Сацума¹. В фильме показан конфликт между тремя братьями — людьми абсолютно противоположными по характеру. Старший брат — типичный идиот (Кодзю Мурата), средний брат — коварный, двуличный человек (Исаму Косуги) и, наконец, младший брат — честный и справедливый (Эйдзи Накано). Трагедия происходит в первый год периода Мэйдзи, во время крупных реформ и потрясений. «Пепел» сделан с большой силой и умением и, пожалуй, не будет преувеличением сказать, что он был самым лучшим фильмом Мурата. Незабываемое впечатление оставляет игра Сидзуэ Нацукава в роли чистой, невинной девушки.

В 1932 году, когда появилось звуковое кино, Мурата покинул «Никкацу» и создал кинокомпанию «Синэйгася». Затем в 1933 году он перешел в «Синко кинэма». С тех пор для него наступила пора неудач. Возможно, здесь сказывалось плохое состояние его здоровья. Во всяком случае, все последующие его работы проходили незамеченными, не вызывая какого-либо отклика. В 1937 году после непродолжительной болезни Мурата скончался в 44-летнем возрасте. Его

¹ Юго-западная война — восстание реакционных кругов японского самурайства, недовольных революцией Мэйдзи и пытавшихся восстановить в стране старые порядки.— *Прим. ред.*

отпевали в католической церкви Коисигава сэкигуги, а спустя десять дней началась японо-китайская война.

В период роста и «возмужания» японского кино Минору Мурата сыграл в развитии киноискусства примерно такую же роль, как и его учитель Каору Осанай в области нового японского театра — сингэки. Он был не столько творческим работником искусства, сколько блестящим организатором и просветителем. Конечно, имея опыт работы в новом театре, Мурата проявил недюжинный талант и в качестве постановщика и особенно в руководстве игрой киноактеров. Кроме того, надо воздать должное его попыткам обогатить японское кино стройными, четко смонтированными драматическими фильмами в противовес господствовавшим в то время затянутым и рыхлым картинам сентиментального содержания. Следует отметить, что по сравнению с задуманным Кидо «направлением Камата» фильмы «Никкацу» того времени отличались примечательными особенностями. В большинстве своих картин студия Камата не смогла еще освободиться от стиля новой школы — симпа и недалеко ушла от легковесных пасторальных лент типа «Песни моряка», тогда как фильмы «Никкацу» выглядели значительно более современными и живыми, несмотря на то, что ее студия находилась не в современном Токио, а на окраине Киото, среди бамбуковых рощ и порхающих стрекоз. Кроме того, в отличие от направления Камата, делавшего ставку в основном на «женские фильмы», коньком «Никкацу» были «мужские фильмы», в которых главным героем всегда выступал мужчина. Такое различие выглядит несколько странным. Но в этом случае свою роль, очевидно, сыграла личность Минору Мурата, который фактически выполнял обязанности продюсера кинокомпании «Никкацу».

Нельзя не упомянуть и о Ютака Абэ, работавшем режиссером в «Никкацу». Некоторое время под именем Джекки Абэ он работал в Голливуде. В 1926 году по возвращении в Японию он поступил в «Никкацу» на должность режиссера. Первым его фильмом была «Русалка на берегу» («Рику-но нингё», сценарий Сюити Хатамото, в главных ролях Хикару Яманюти, Ёко Умэмура, Комако Сунада). Фильм был сделан в легкомысленном, но блестящем американском стиле по публиковавшемуся в газетах роману писателя Кана Кикуги.

В том же 1926 году Абэ поставил картину «Женщина коснулась ног» («Аси-ни саватта онна»), а в следующем — «Пять женщин, которые его окружают» («Карэ-о мэгуру гонин-но онна»). Эти фильмы сразу же сделали Абэ популярным режиссером. Сценарий к первому из них написал непреременный участник так называемых «пятниц» Масуда, которому пришлось для этого фактически заново переписать роман популярного писателя Бусё Савада. Это была кинокомедия, в которой эротические мотивы переплетались с детективщиной. В фильме показана одна ночь в спальном купе экспресса, следующего в Аомори. Главные герои — писатель (Токихико Окада), женщина-грабитель (Ёко Умэмура) и детектив (Кодзи Сима). В настоящее время такого рода фильмы являются монополией Хичкока¹. «Женщина коснулась ног» по качеству, конечно, уступает нынешним фильмам Хичкока, но все же нельзя не отметить, что он был сделан в хорошем темповом стиле, отличался легкостью и остроумием постановки. Наконец, успех Абэ заключался также и в том, что он положил начало тому стилю развлекательной комедии, которого так не хватало японскому кино.

Этот фильм в точности соответствовал модернистскому поветрию того времени, жажде современного. Не мудрено, что журнал «Кинэма дзюмпо» дал ему высшую оценку.

В сценарии к фильму «Пять женщин, которые его окружают» Эйдзо Танака приоткрыл часть своих познаний в области своей излюбленной темы — секса. В этот период Танака сосредоточил свою творческую деятельность исключительно на создании сценариев, воплощая в них свою своеобразную философию чувственности, базировавшуюся на богатом жизненном опыте и наблюдениях за женщинами. Стиль Танака напоминает стиль Кэндзи Мидзогути в его последующих фильмах (между прочим, годом раньше Танака написал для Мидзогути сценарий к фильму «Весенний шепот бумажной куклы»). Танака больше всех нравились Сайкаку¹, Шницлер, а также Эрнст Любич. Поэтому некоторые могут почувствовать в сценарии «Пять женщин, которые его окружают» далекий отзвук «Хоровода» и «Флирта» того же Шницлера. Роль «его» в этом фильме исполнял Токихико Окада, который уже в картине «Женщина коснулась ног» показал себя не заурядным актером на роль любовников, а блестящим мастером, играющим в мягкой и плавной манере. С тех пор Окада вплоть до своей смерти, последовавшей в 1934 году, пользовался неизменной популярностью у зрителей. Девушка из торговых кварталов города, гейша, служанка, актриса и девица из приличной семьи — таковы пять типов женщин, которые «его» окружали. Их любовь — то наивная, то многоопытная — и составляет содержание этого фильма. Оно, естественно, вызвало возражения со стороны цензора, который заставил внести в фильм некоторые изменения. Большому успеху фильма, несомненно, содействовало участие таких кинозвезд, как Ёсико Окада, Сидзуэ Нацукава, Ёко Умэмура, Мицүё Хара и Ёсико Токугава. После этих картин об Ютака Абэ заговорили как о последователе Любича, стороннике показа рафинированной эротики и современных нравов.

Кэндзи Мидзогути было 26 лет, когда он из студии Мукодзима перешел в Дайсёгун. В то время, как правило, надо было в течение нескольких лет выпускать примерно по десятку коммерческих фильмов в год, для того чтобы получить возможность работать над фильмом, который тебе по сердцу. В этом отношении Мидзогути не был исключением. Лишь на третьем году работы в Дайсёгуне он смог приступить к созданию фильмов, отвечавших его замыслам. Так появились картины «Весенний шепот бумажной куклы» («Каминингё хару-но сасаяки», 1926, сценарий Эйдзо Танака, в главных ролях Токихико Окада, Ёко Умэмура, Кодзи Сима) и «Безумная страсть учительницы» («Кёрэн-но оннасисё», 1926, в главных ролях Ёнэко Сакаи, Эйдзи Накано, Ёсико Окада). Сценарий к фильму «Безумная страсть учительницы» написал молодой сценарист Мацутаро Кавагути, переработав фантастическую историю с привидениями и оборотнями «Касанэгафути». Оба эти произведения проникнуты воспоминаниями о добром старом времени, эстетическими мотивами на тему об исчезающей в нынешнем Токио сентиментальной атмосфере торговых кварталов старого Эдо². Но уже в них начинает проявляться блестящий талант Мидзогути как режиссера-новатора. Его приемы отображения на экране различных сцен, вселяющих трепет и ужас, использование москитных сеток и нескладываю-

¹ Сайкаку — японский писатель XVII века, известный как бытописатель нравов нарождавшегося тогда японского купечества.— *Прим. ред.*

² Эдо — название Токио до 1867 года.— *Прим. ред.*

щихся вееров «утива» для воплощения на экране японских историй о привидениях и оборотнях (особенно это его искусство проявилось в картине «Безумная страсть учительницы») оказали заметное влияние на многие последующие фильмы. После этих сентиментальных повествований Мидзогути стал сближаться с Идзуми Кёка¹. Вот почему наряду с «тенденциозным» фильмом «Симфония города» и фильмом «Все же они идут» (1931, сценарий Сюити Хатамото по произведению Тисю Симомура, в главной роли — Ёко Умэмура), который тоже можно причислить к «тенденциозным», он в то же время создал такие работы, как «Мост Нихонбаси» («Нихонбаси», 1929, в главных ролях Токихико Окада, Ёко Умэмура, Сидзуэ Нацукава) и «Белые струи водопада» («Таки-но сираито», 1933, в главных ролях Такако Ириэ и Токихико Окада). Кроме того, Мидзогути в тот же период создал такой фильм, пропагандирующий японскую агрессию на материке, как «Заря созидания Маньчжурского и Монгольского государства» («Манмо кэнкоку рэймэй», 1932, совместное производство «Синко кинэма», «Ириэ-пуру» и «Накано-пуру», в главных ролях Такако Ириэ и Эйдзи Накано). Здесь, конечно, сыграли свою роль и материальные интересы, и приказ отдела планирования кинокомпании, и многое другое. Мы же по самому различному характеру и направлению фильмов, за создание которых брался Кэндзи Мидзогути, можем судить, как под давлением волн, сотрясавших общество того времени, этот впечатлительный художник колебался то вправо, то влево.

Наиболее четко и выпукло проявилась тенденция «Никкацу» к созданию так называемых «мужских фильмов» у режиссера Тому Утида. Особенности его стиля наиболее четко выступают при сравнении его характера с характером Хэйносукэ Госё из студии Камата. Если Госё от начала до конца деликатен и сентиментален, то Утида отличается непринужденностью и широким взглядом на вещи. Вполне естественно поэтому, что, придя в «Никкацу», Утида главным образом занялся кинокомедиями и «кацугэки». Не случайно также и то, что почти во всех его фильмах главным героем является мужчина.

В 16 лет Утида покинул свою родину Окаяма. Вначале он работал мальчиком на побегушках на фабрике пианино в Иокогаме. Затем Утида сменил не одну специальность, пока не вступил в труппу бродячих актеров, где стал исполнять роли любовников. В «Никкацу» он тоже был актером и лишь впоследствии стал режиссером. В 1929 году вышел на экраны его фильм «Живая марионетка», вызвавший среди критиков большие споры. (Подробно об этой картине мы говорили выше, в разделе о «тенденциозных фильмах».) После этого Утида совместно со сценаристом Тадаси Кобаяси создал несколько блестящих сатирических кинокомедий. В 1931 году он поставил двухсерийный фильм «Жан Вальжан», перенеся время действия «Отверженных» Гюго в эпоху революции Мэйдзи. В фильме «Жан Вальжан» (сценарий Тадаси Кобаяси, в главных ролях Нобуо Асаока, Такако Ириэ, Итиро Сугаи) не чувствуется неестественности и поверхностности, обычно присущих картинам, созданным по сценариям, которые представляют собой переработку зарубежных произведений. Он воспринимается как увлекательная и интересная мелодрама. В том же году Кобаяси и Утида создали один из лучших своих фильмов — «Исполнитель кровной мести» («Адаути сэню»). В нем рассказывается о судьбе сына садовника Ёсимицу (Дэндзиро

¹ Идзуми Кёка — японский писатель романтического направления, автор ряда произведений фантастического содержания с элементами мистицизма. — *Прим. ред.*

Окоти), которого придурковатый господин по своему капризу заставляет отправиться в путь для выполнения долга кровной мести, хотя Ёсимицу даже не является самураем. Этот фильм представляет собой очень веселую комедию, высмеивающую моральный кодекс самурая «бусидо», изживший себя и превратившийся в пустую форму в период феодализма. В то время высмеивание кодекса «бусидо», воплотившего в себе квинтэссенцию японской самурайской этики, рассматривалось как недопустимое подрывное действие. Но поскольку фильм был подан в форме фарса, цензор не обратил внимания на то, какую подрывную силу таил он в себе. Из фильмов такого типа, которые получили название «веселых пустячков», наибольший успех выпал на долю «Исполнителя кровной мести». Следует отметить, что после запрещения «тенденциозных фильмов» режиссеры избрали именно эту новую форму как ответ на репрессии в области кино.

6. Период наибольшего расцвета немого кино

Одним из специалистов в области «комедий абсурда», реформировавшим этот жанр как по форме, так и по содержанию, был Ясудзиро Одзу из компании «Сётику».

В 1923 году двадцатилетний Одзу пришел в студию Камата. Вначале он был помощником Тадамото Окубо, а спустя четыре года приступил к самостоятельной режиссерской работе. Его первый фильм относился к жанру «дзидайгэки». Затем, следуя принятому директором студии Кидо методу воспитания режиссеров, Одзу был вынужден ставить самые различные коммерческие фильмы, в том числе и веселые фарсы и кинокомедии. Тем временем этот юноша, обладавший атлетической фигурой и тонкой душой, молчаливо наблюдал и критиковал окружающую его жизнь. Плодом этих наблюдений явился фильм «Университет-то я окончил...» («Дайгаку-ва дэта кэрэдо», 1929). Фильм был сделан по сценарию Хирочи Симидзу, который стал режиссером незадолго до Одзу.

Хроническая депрессия, последовавшая за финансовым кризисом, который вспыхнул в начале 1927 года, нанесла серьезный ущерб экономике и всем слоям японского общества. Усилились безработица и обнищание народных масс. Даже молодежь с университетским образованием, которую прежде считали цветом общества и с распростертыми объятиями принимали на привилегированную службу, не могла найти себе работу. Такого хаоса в Японии не было со времен Мэйдзи. И печальный вздох и какое-то презрение к самим себе чувствуется в самом названии фильма «Университет-то я окончил...», повествующего о несчастной судьбе молодежи в первые годы Сёва, когда слова «окончил университет» были равносильны слову «безработица». Сценарий этого фильма написан Ёсио Арамаки, в главных ролях снимались Минору Такада и Кинүё Танака. В 1929 году было выпущено наибольшее число «идеологических фильмов». Именно в этом году Утида создал фильм «Живая марионетка», а Макино — «Плаха». Однако Одзу в своих фильмах интересовался не идеологией, а, как он считал, реальной действительностью.

Одзу показывает повседневную жизнь мелкой буржуазии, как он ее видит. Он считал, что таким путем идея, которую он вкладывал в фильм, сама себя проявит. Эту мысль он постарался развить дальше в фильме «Токийский хор» («Токё-но гассё», 1931, сценарий Кого Нода по роману Комацу Китамура).

«Токийский хор» является естественным продолжением фильма «Университет-то я окончил...». Окончив университет и поступив на работу в страховую компанию, Окадзима (Токихико Окада) еле сводит концы с концами. Но вскоре он вообще лишается работы и, чтобы скрыть это от жены (Эмико Якумо), вынужден зарабатывать на жизнь, став человеком-рекламой. Таково краткое содержание этого фильма. «Токийский хор» прозвучал очень трагично на фоне японского общества тридцатых годов, когда студенты, чтобы заработать себе на пропитание и на плату за учебу, были вынуждены наниматься продавцами в лавчонки, торговавшие сладостями. Но в то время еще мог быть найден путь к спасению. В фильме он выражается в том, что Окадзима в конце концов устраивается на должность преподавателя английского языка в женском колледже и уезжает в провинцию.

Значительно более пессимистичен фильм «Родиться-то я родился...» («Умарэтэ-ва мита кэрэдо», 1932, сценарий Акира Фусими по роману Джеймса Маки). Пожилой служащий компаний «Ёсии» (Тацуо Сайто) добивается поста заведующего отделом благодаря тому, что подхалимничал и всячески старался понравиться директору компании Ивасаки (Такэси Сакамото). Даже своих детей, несмотря на их большую смышленность и способности, он заставил лебезить перед детьми Ивасаки. Возникает противоречие между порядком, существующим в мире взрослых, и порядком в мире детей. Дети Ёсии, боготворившие отца и считавшие его выдающимся человеком, узнают, что в компании он абсолютное ничто. У детей открываются глаза на печальную действительность. Они поражены... Появляется чувство презрения к отцу, протест. Но в конце происходит примирение с действительностью, примирение с отцом. В этом фильме Одзу с помощью детей, испытавших впервые в жизни крушение своих надежд, показывает, что жизнь нелегка. Чувство разочарования, показанное в этом фильме Одзу, отзывалось болью в сердцах зрителей. Фильм «Родиться-то я родился...» был создан в классическом жанре так называемого «мелкобуржуазного реализма». И надо отметить, что он явился наиболее глубоким произведением Одзу в период немого кино.

Недавно журнал «Кинэма дзюмпо» распространил среди кинокритиков анкету с вопросом: «Назовите самый лучший в истории японского кино фильм». В результате опроса наибольшее число голосов получил фильм «Странствия Тюдзи» («Тюдзи табиникки»), созданный в период немого кино. Результат, возможно, был бы иной, если бы опрос проводился другим журналом и по иному методу. Тем не менее вряд ли кто-либо будет отрицать, что фильм «Странствия Тюдзи» является одним из наиболее выдающихся шедевров японской кинематографии. Благодаря этому фильму навечно вошла в историю японского кино имена режиссера Дайсукэ Ито и актера Дэндзиро Окоти, снимавшегося в роли Тюдзи. В характере Дайсукэ Ито особенно выделялись две черты — прямолинейность и простота. Сам Ито лучше, чем кто-либо другой, знал о том, пользу или вред приносил ему его характер в мире кино. Знал, но ничего не мог с собой поделать. Поэтому и в его сорокалетней творческой жизни постоянно перемежались периоды уверенности в себе и покорности судьбе, творческого взлета и меланхолии.

В 1920 году 22-летним юношей Дайсукэ Ито поступил в научно-исследовательский киноинститут «Сётику кинэма». Вначале он рассчитывал стать актером, но руководитель института Каору Осанай обратил внимание на его литературный талант и посоветовал Ито специализироваться на сценариях. Так

Дайсукэ Ито стал сценаристом в студии Камата. Причем в начальный период работы студии Ито писал сценарии почти для всех проблемных фильмов, проявив поразительную работоспособность. В доказательство можно привести названия следующих картин, сделанных по сценариям Ито: «Записки пьяного» («Сакэнака никки»), «Где моя мать?» («Хаха идзуко»), «Адский корабль» («Дзигокусэн»), «Дзиротё из Симидзу» («Симидзу-но Дзиротё»), «Фейерверк» («Хибана»), «Отверженные» («Амудзё»), «Не люби!» («Насуна кои»), «Женщина и пираты» («Онна-то кайдзоку»), «Цветы водорослей» («Суйсо-но хана») и др. Он занимался экранизацией японских и зарубежных литературных произведений, переделкой американских фильмов, писал сценарии для «песенных фильмов» («коута эйга»), на темы различных кодан¹. Им написано много оригинальных сценариев. Все это свидетельствовало о разносторонности его таланта и в то же время являлось доказательством массового производства в тот период слабых коммерческих фильмов. В течение трех лет Ито написал несколько десятков сценариев, получая за это мизерную плату — 50 иен в месяц. Столь напряженная работа вызвала у Ито сильное переутомление, истощила его энергию. В связи с этим Ито был вынужден покинуть студию Камата. Кроме того, его постоянно влекло к режиссерской деятельности.

Свои замыслы Ито смог осуществить в студии «Тэйкинэ Асия» вскоре после землетрясения, поставив фильм «Записки пьяного» по новелле Doppo Kunikida, сценарий к которому он написал, еще будучи в Камата (экранизацию в то время осуществил режиссер Дзамму Како). Фильм критика хвалила, но у зрителей он не имел успеха. Не в силах терпеть дух коммерции и стремясь решительно противостоять ему, Дайсукэ Ито создал в 1926 году в районе Аямэгаикэ близ Нара независимое кинопроизводство «Ито эйга кэнкюсё». Он экранизировал публиковавшиеся в газетах романы Кана Кикүти «Второй поцелуй» («Дайни-но сэппун») и Отокити Мигами «Солнечный диск» («Нитирин»). Но в результате потерпел такой провал, что оказался на грани полного разорения. После этого Ито ликвидировал свое независимое производство и поступил на работу в «Никкацу». Здесь, в одном из уголков отдела фильмов жанра «дзидайгэки» в студии Дайсёгун, он работал, все более погружаясь в пессимизм и меланхолию. В то же время подавленное настроение и накопившееся в нем за этот период чувство протеста как бы зажгло Ито изнутри. В результате увидели свет такие «тенденционные фильмы», как «Холоп», «Меч, разящий людей и лошадей» и др. А затем вспыхнула прекрасная искра, которой суждено было стать вершиной всего его творчества. Это были «Странствия Тюдзи».

Этот фильм состоял из трех серий: «Битва в Косю» («Косю сацудзин хэн»), «Кровавый поединок в Синсю» («Синсю кэссё хэн») и «Поимка Тюдзи» («Гоё-хэн»). Все три серии были сделаны за короткий период — с марта по декабрь 1927 года. Ито создавал их с огромным творческим подъемом, причем надо еще принять во внимание, что в этом же году он поставил фильмы «Призрак» («Икирё»), «Холоп» («Гэро») и начал работу над картиной «Вечное движение» («Рутэн»). Казалось, что фильмы создавались у Ито сами собой. Они как бы накапливались внутри его творческой лаборатории, переливались через край и принимали форму законченных произведений. 1927 год был для тридцатилетнего Ито самым плодотворным годом его жизни. Именно в этом году вышел на экраны его фильм «Странствия Тюдзи», повествующий о деяниях широко

¹ Кодан — традиционная форма устного сказа.— *Прим. ред.*

известного в Японии героя — Тюдзи Кунисада. В основу произведения положено повествование о смелом атамане Тюдзи, взятое из кодан и нанивабуси. В этом фильме использованы также элементы жанра «кэнгэки», главной темой которых является поединок на мечах. Зрители с радостью и удовлетворением смотрели на экран, где Дэндзиро Оюти, снимавшийся в роли их любимого героя Тюдзи, слегка скосив глаза в небо, взмахивал мечом и нечистый на руку банкомет-шулер за смертью валился на землю; еще взмах — и такая же участь постигала чиновника или жестокого судебного исполнителя — всякого, кто представлял власть или, работая перед ней, угнетал слабых. Успех фильма объясняется и тем, что Ито удалось на экране отобразить чувства, близкие зрителям в их повседневной жизни. Мы видим, как растет озорной парень из деревни Кунисада, как он мужает. Но в третьей серии, когда большого и неспособного к борьбе Тюдзи кладут на носилки и передают представителям властей, его трагический образ, если говорить в несколько гиперболической манере, поднимается до высот настоящей греческой трагедии. «Странствия Тюдзи» не считают «тенденциозным фильмом», но в нем все время ощущается идея решительного сопротивления — правда, сугубо индивидуального сопротивления — властям.

Дайсуке Ито понимал, что нельзя пронести через такую отрасль производства, как кинопромышленность, свою прямолинейность и чистоту в том виде, как они есть. Не старался он добиться хотя бы частичного осуществления своей цели, упорно и настойчиво изворачиваясь и оглябая острые углы, ибо считал это бесчестным и соглашательским. А если ему осуществить задуманное не удавалось, он впадал в другую крайность — в цинизм. Стремясь слишком остро и решительно защитить присущие ему прямолинейность и чистоту, он при неудаче как бы сразу надламывался и отказывался от дальнейшей борьбы. В эти периоды он начинал с недоверием относиться к идеалам, переполнялся презрением к самому себе и с головой уходил в создание интересных и необычных фильмов на темы различных батальных историй и легенд («кодан эйга»). Так, вслед за «Странствиями Тюдзи» появились фильмы «Кровавый поединок на площади Такада» («Гикэмури такада баба», 1928) и «Судья Оока. Новый вариант» («Синбан Оока сэйдан», 1928). А когда вновь был закрыт путь для «тенденциозных фильмов», он старался целиком посвятить себя постановке коммерческих фильмов, рассчитанных на массового зрителя. Считая излишнее самосознание вещью чересчур обременительной, он, однако, создавал эти фильмы с присущим ему талантом, которым был наделен. Так родились картины «Судья Оока. Продолжение» («Дзоку Оока сэйдан, 1930), «История группы синсэн» («Косо синсэнгуми», 1930), «Япония — страна самураев» («Самурай Ниппон», 1931). Конечно, и в этих работах чувствовалась техническая отточенность мастера режиссера. «Искусство повествования» Ито было широко известно в Японии и оказало влияние на многих авторов фильмов жанра «дзидайгэки», начиная с Садао Яманака. Между прочим, именно Ито принадлежит честь создания фантастического героя Тангэ Садзэна (теперь широко популярного среди народных масс Японии), который дрался левой рукой, поскольку у него не было одной руки и одного глаза. Но художник, живший в Дайсуке Ито, с саркастической усмешкой и раздражением смотрел на эти фильмы. Когда наступила эпоха звукового кино, многие склонны были видеть в относительном бездействии Ито его неспособность применить к звуковому кино свое «повествовательное искусство» немого фильма. Но мне думается,

что объяснение следует искать в хрупкости его идеалов, в его быстрой капитуляции и переходе к цинизму всякий раз, когда закрывался путь для проявления его энтузиазма. А ведь мы знаем, как неустойчива была продолжительная творческая жизнь Дайсукэ Ито, богатая взлетами и падениями, столь свойственными талантливым людям.

Полной противоположностью Дайсукэ Ито был другой реформатор фильмов жанра «дзидайгэки» — Тэйносукэ Кинугаса. Обладая тонким чувством эпохи, Кинугаса успешно использовал свою способность к широкому компромиссу и комбинациям.

Кинугаса начал свою деятельность с роли «оннагата» в студии Мукодзима кинокомпании «Никкацу». Но вскоре он понял, что роль «оннагата» перспектив не имеет, и в 1922 году ушел из Мукодзима. В 1923 году Кинугаса стал режиссером в студии Макино. Но и там он долго не задержался. В 1926 году, стремясь обеспечить себе свободу творчества, он почти одновременно с Дайсукэ Ито создает свою кинофирму «Кинугаса эйга рэммэй». Причем, так же как и Ито, ему пришлось выдержать не одно ожесточенное сражение. Если Ито страдал почти болезненной мнительностью, то Кинугаса был человеком общительным, пользовался обширными связями и обладал большим предпринимательским талантом. Благодаря этому Кинугаса удалось уговорить Синтаро Сираи из «Сётику» предоставить ему студию Симогамо и средства на производство фильмов. Годом раньше Кинугаса от имени Объединенной ассоциации деятелей киноискусства (Рэнгоэйгайдзюока кёкай) выпустил фильм «Солнечный диск» с Энносукэ Итикава в главной роли. Тогда же он познакомился с автором произведения, легшего в основу этого фильма, — писателем Риити Ёкомицу. В то время Ёкомицу был восходящей звездой в «группе неосенсуалистов»¹ и искал новых путей в литературе. Не мудрено, что он и Кинугаса, стремившийся к обновлению киноискусства, сблизилась на почве общих духовных интересов.

Следует отметить, что ввезенные в тот период в Японию европейские фильмы оказали громадное влияние на японских режиссеров. В 1925 году на экранах Японии появился фильм «Кин» французского режиссера Александра Волкова и «Улица» немецкого режиссера Карла Груне, а в 1926 году — «Колесо» Абеля Ганса (Франция) и «Последний человек» Фридриха Мурнау (Германия). Благодаря этим фильмам японцы впервые смогли познакомиться с «самыми чистыми формами киноискусства». Французские фильмы научили нас понимать, так сказать, «зрительную симфонию», созданную благодаря монтажному ритму. Немецкие фильмы показали нам эффект «безтитрового кино», из которого был исключен литературно-драматический элемент. Ито Дайсукэ очень широко использовал приемы французского кино в фильмах «Кровавый поединок на площади Такада» и «Меч, разящий людей и лошадей». А Кинугаса Тэйносукэ под влиянием европейской кинематографии создал фильм «Безумная страница».

Фильм «Безумная страница» был поставлен на основе оригинального сценария, написанного для Кинугаса писателем Ясунари Кавабата. В создании сценария принимал участие и Ёкомицу. Он и Кавабата остановились в Киотской гостинице и вместе с Кинугаса часто до глубокой ночи обсуждали отдельные детали сценария. Энтузиазм, с которым работали все, кто принимал участие

¹ Группа неосенсуалистов (по-японски «синкангакуха») — течение в японских литературных кругах, возникшее в двадцатых годах XX века и примыкавшее к авангардистскому движению в театре и кино. — *Прим. ред.*

в создании этого фильма, напоминает работу послевоенных независимых киностудий. Кинугаса переселился в студию, артисты сами раскрашивали декорации, двигали тележку, изготавливали реквизит. Некогда было даже отдохнуть.

Действие фильма разворачивается главным образом в психиатрической больнице, в которой работает старый прислужник, в прошлом моряк (Масао Иноуэ). Он всячески измывается над своей женой (Ёсиэ Накагава), и в результате она попадает в ту самую психиатрическую больницу, где служит ее муж. У них подрастает красавица дочь (Аяси Иидзима), которая любит одного юношу. Но из-за болезни матери она не может решиться выйти за него замуж и от этого страдает. Но дело не в содержании фильма, тем более что сценарий написан довольно посредственно. В этом фильме Кинугаса ставил себе задачу отобразить эксцентричные фантазии, иллюзии, образы, возникающие в мозгу психически ненормальных людей, живущих в застойной полутемной сумасшедших, отделенного от остальных людей толстыми стенами психиатрической больницы. Это был самый подходящий материал для задуманного им неосенсуалистского фильма. В нем совершенно отсутствует какая-либо разумная логика и связь между кадрами. Кинугаса игнорирует ее и ведет фильм исключительно скачками от одного ощущения к другому. В этом смысле «Безумная страница» напоминает известный немецкий фильм «Кабинет доктора Калигари». Но Кинугаса сделал еще один шаг вперед, попытавшись путем абстрактного изображения, чередования и смешения света и тени создать своеобразную «зрительную симфонию». Оператор Кохэй Сугияма, совместно с которым Кинугаса впоследствии создал немало выдающихся фильмов, прекрасно усвоил замысел Кинугаса и создал поистине фантастические кадры, гармонически сочетая черный и белый цвета. Хотя такая цель и не ставилась, «Безумная страница» скорее по чистой случайности оказался безтитровым фильмом. В нем Кинугаса осуществил давно зародившуюся у него в голове идею о создании «чистого» фильма. Здесь уже не стоял вопрос просто о реформе фильмов «дзидайгэки». Это был самый смелый экспериментальный фильм на пути к решительному изменению киноискусства. Интересно то, что он перекликался с европейским движением за «чистое киноискусство», о котором Кинугаса ничего не знал. Точно так же и участники этого движения ничего не знали о Кинугаса. Однако только небольшая часть критиков смогла в то время оценить новаторское значение картины «Безумная страница». Прокат этого фильма, естественно, оказался неудачным. В обычные кинотеатры он не попал, и только благодаря расположению владельца кинотеатра Мусасино его удалось туда пристроить (пояснения к фильму давал Мусэй Токугава). В этом кинотеатре обычно демонстрировались новые зарубежные кинофильмы.

Для того чтобы вернуть взятые займы деньги, которые пошли на производство фильма «Безумная страница», Кинугаса опять приступил к созданию фильмов жанра «дзидайгэки» для кинокомпании «Сётику». Так появились фильмы «Ребенок-фехтовальщик» («Тигон-но кэмпо», 1927), «Чертополох» («Ониадзами», 1927), «Алтаир и Вега» («Мётобоси», 1927), в которых Кинугаса использовал восходящую звезду экрана — 19-летнего Тёдзиро Хаяси, игравшего роли «оннагата» в кансайском кабуки. Но коммерческий успех этих фильмов вновь заставил забеспокоиться жившего в Кинугаса художника. Его молодой задор, его замыслы не позволяли ему и дальше идти накатанной дорогой автора фильмов, рассчитанных на массового зрителя. Для чего же он добился самостоятельности, создав свою киностудию «Кинугаса эйга рем-

мэй»!? Он решил бросить все силы на одну художественную авантюру, подобную той, какую он совершил, создав фильм «Безумная страница». Так появился фильм «Перекресток» («Дзюдзиро»).

«Перекресток» (1928) был, как тогда любил говорить Кинугаса, «фильмом жанра дзидайгэки без поединка на мечах». На самом деле для Кинугаса он значил нечто большее. В «Перекрестке» Кинугаса пытался продолжить свой эксперимент с созданием «чистого» кинофильма, начатый им в «Безумной странице». Это был своего рода «фильм настроений»¹, в котором он мрачными красками нарисовал картину любви, жертвенности и печальной судьбы старшей сестры (Акико Тихая) и младшего брата (Дзюносукэ Бандо), которые живут, поддерживая друг друга в злом и черством мире. И стилизованные декорации (оператор Ёдзо Томонари выполнял также обязанности художника-декоратора) и удивительная законченность кадров, где в первую очередь обращалось внимание на зрительное восприятие, — все говорило о том, что Кинугаса постарался вложить в этот фильм максимум своего мастерства и, так сказать, чувства кино. Но в нем как раз и проявились недостатки, присущие фильмам, где главное внимание уделено технике и так называемой киноинтуиции. В результате этот фильм не пошел дальше утонченного формализма, присущего ему еще в большей степени, чем «Безумной странице». Он также оказался слишком изысканным, чтобы иметь успех у массового зрителя. Кинугаса сам чувствовал, что такое направление заводит в тупик, и очень страдал от этого. В итоге он ликвидировал свою киностудию и отправился за границу, как это делали в то время многие японцы, для того чтобы искать случая, который помог бы их творческому обновлению.

В июне 1928 года Кинугаса покинул Токио, а в июле уже был в Москве, где нанёс визит Эйзенштейну и Пудовкину. После этого он поехал в Германию и обосновался в Берлине. В это время «Перекресток», который он захватил с собой, вышел на экраны Европы и с успехом шел под названием «Под сенью Ёсивары». «Перекресток» получил в Европе очень высокую оценку. Во многих европейских странах его запомнили — причем задолго до «Расёмона» — как единственный шедевр первого периода японского кино и сохранили в своих фильмотеках.

Кинугаса пробыл в Европе с 1928 по 1931 год. За это время он чрезвычайно расширил свой кругозор. Режиссер своими глазами увидел, с каким размахом разворачивается в соответствии с пятилетним планом строительство социализма в Советском Союзе. Он видел нарастание революционной ситуации в Германии и Испании накануне прихода к власти Гитлера и Франко. Огромное впечатление произвело на Кинугаса общение с Эйзенштейном и знакомство с запрещенными в Японии фильмами «Броненосец «Потемкин»», «Октябрь» и другими. Об этом можно судить хотя бы по тому, что первым фильмом, созданным Кинугаса по возвращении в Японию, был «тенденциозный фильм» «Перед рассветом» («Рэймэй идзэн»), сюжетом для которого послужило восстание Бэцуки Сёдзаёмона, ставившее целью свержение власти Токугава². Причем в характере монтажа, примененного Кинугаса в этом фильме, чувствовалось непосредственное влияние Эйзенштейна.

¹ Фильм, в котором главное внимание уделяется не последовательному повествованию, а чувствам, вызываемым изображением на экране. — *Прим. ред.*

² Токугава — военные правители феодальной Японии в XVII—XIX веках. — *Прим. ред.*

1. Поиски звука

Появление около 1930 года «говорящих картинок» вновь потрясло мир, как это уже было тридцатью пятью годами раньше, когда люди увидели первые «движущиеся картинки».

Японское кино оказалось совершенно неподготовленным к вторжению этого нового, незнакомого пришельца, и трудно даже представить себе, какое оно вызвало замешательство и растерянность.

Предпринимательские кинокруги вначале с сомнением отнеслись к перспективам звукового кино. Они смотрели на него как на временную моду и предполагали, что стоит лишь на некоторое время склонить голову — и звуковое кино безболезненно пронесется над ними, после чего немое кино вновь станет безраздельно господствовать на экранах. Они хотели, насколько возможно, обойтись без звуковых фильмов, создание которых требовало вложения новых средств, большого труда и использования новой, совершенно незнакомой и сложной техники. Но как ни печально это было для кинопредпринимателей, звуковое кино надвигалось неотвратно и избежать его было невозможно. Волны звукового кино пересекли Тихий океан и достигли берегов Японии.

Первыми сторонниками звука в Японии стали молодые режиссеры Кэндзи Мидзогути и Хэйносукэ Госё. И в этом смысле японскому киноискусству повезло. В то же время нельзя не отметить, что оба эти режиссера, так же как и другие деятели японского киноискусства, не имели никакого представления о звуковом кино.

Когда Мидзогути предложили поставить звуковой фильм «Родина» («Фурусато»), он попросил незамедлительно перевести на японский язык английскую литературу по проблемам звукового кино и стал тщательно её изучать. А Госё целиком законспектировал диалог Гарри Купера и Марлен Дитрих из нашумевшего тогда фильма Джозефа Штернберга «Марокко», достал рабочий сценарий этого фильма и внимательно проштудировал его.

Мидзогути проводил съемки фильма «Родина» в помещении бывшего кинотеатра в Омори. Здание было в крайне запущенном состоянии, крыша протекала, стены были покрыты влажными пятнами. Все это кое-как удалось прикрыть тростниковыми матами и джутовыми мешками, после чего приступили к съемке.



ПОЯВЛЕНИЕ ЗВУКОВОГО КИНО



Госё начал снимать фильм «Соседка и жена» («Мадам-то небо») — первый в Японии звуковой фильм в полном смысле этого слова — спустя полтора года, однако и к этому времени особого прогресса в условиях съемки не наблюдалось. Не имея представления о том, как следует строить павильон для съемок звуковых фильмов, Госё был вынужден начать с изучения различного справочного материала. После этого был построен маленький павильон, «похожий на хибару, в которой обычно дают представления в храме Сёконся¹», что в районе Кудан. В павильоне настелили циновки, и съемки начались. Все свои надежды Госё возлагал на звукооператоров братьев Добаси — Такэо и Харуо. Но и они в то время не имели еще достаточного опыта в технике звукозаписи. Они брали одну кинокамеру типа «Добаси», садились в машину, ехали куда-нибудь в район Янагибаси, ходили вслед за уличным сказителем и записывали его рассказы, записывали гудки паровозов и т. д. (все это подавалось в излюбленном Госё сентиментальном стиле, отображающем атмосферу старых торговых кварталов, и вызывало у зрителей сочувственную улыбку). В общем звук в фильме получался, но это ни в коей мере не означало, что Добаси в то время обеспечивали создание звуковых фильмов в собственном смысле этого слова. Результаты их работы держались в строгой тайне до тех пор, пока фильм не был завершен. Во время съемок распускались даже слухи о том, что не будут выплачиваться премии за первое полугодие из-за огромных затрат киностудии «Сётику» (в то время она еще находилась в Камата) на создание звукового фильма. В результате работники киностудии направили Госё многочисленные письма, содержавшие возмущение и угрозы. Этот факт свидетельствует о том, насколько несерьезно относились в то время в Японии к звуковому кино, видя в нем всего лишь нечто вроде крупной азартной игры.

В тот период все связанное со звуковым кино носило на себе отпечаток авантюры, все поиски производились на ощупь. В павильонах полностью отсутствовала звукоизоляция. Любой шум извне беспрепятственно проникал в помещение. Поблизости от павильона, где снимался фильм «Соседка и жена», находилась лавка жестянщика, откуда постоянно доносился шум. Госё пришлось послать на переговоры к жестянщику помощника режиссера, попросить его, чтобы он не шумел в момент съемок. Между павильоном и лавкой жестянщика была протянута веревка со звонком. В нужный момент дергали за веревку, дребезжал звонок, и жестянщик на время прекращал работу. Уже по одному этому можно себе представить, сколь примитивно все было устроено. Немало неприятностей причинял и дождь. Съемки проводились летом, ливни были частые, и просто некуда было деваться от шума бьющего по крыше и по земле дождя.

Непостижимым был даже эффект применения микрофона. Все силы уходило на то, чтобы любыми путями ослабить шум и эхо. Пришлось даже заменить декорации из бумаги полотном, поскольку последнее лучше поглощало звук. Даже зеркало изготовлялось из полотна. Поскольку циновки сильно отражали звук, братья Добаси занялись тщательным научным анализом состава циновок. Кроме того, благодаря микрофону звук перелистываемых страниц напоминал раскаты грома, а при подметании комнаты поднимался такой грохот, как будто рядом проносился железнодорожный состав. Иногда приходилось тратить целый день для того, чтобы обеспечить нормальную запись обыкновенного стука в дверь.

¹ Храм поминовения погибших на войне.— *Прим. ред.*

Не было и бесшумных кинокамер, применяемых специально для съемки звуковых фильмов. Несколько позднее кинокамеры стали покрывать одеялами или матрацами, а в самом начале для обеспечения звукопроницаемости их помещали в громоздкие кабины. В результате съемка с движения становилась практически невозможной. Только для изменения позиции такой кинокамеры требовались усилия нескольких человек. Иногда на тележку помещали объект съемки и, перемещая его, а не кинокамеру, обеспечивали таким образом съемку с движения.

Но самой сложной проблемой была проблема киноактеров. Поскольку киноактеры не просто беседовали между собой, а были вынуждены говорить по мере смены кадров (причем перед ними висел все время «сухой» и безжизненный микрофон), они с трудом могли себя заставить произнести ту или иную реплику. Даже Сидзуэ Нацукава, которая в то время считалась первой кинозвездой Японии и имела опыт игры на сцене, жаловалась корреспонденту, пришедшему ее проинтервьюировать в связи с ее участием в первом звуковом фильме «Родина»: «Я не гожусь для игры в звуковых фильмах, — говорила она. — Стоит мне начать реплику, как я забываю следить за выражением лица. Все силы уходят на то, чтобы произнести реплику и сохранить нужное выражение лица. Стремясь как можно лучше произнести свой текст, повышаю голос, и сразу же возникает шум» (журнал «Эйга орай», 1930, апрель). Об остальных трудностях читатель может догадаться сам. (Отметим попутно, что, когда фильм вышел на экраны, игра Сидзуэ Нацукава получила очень высокую оценку у зрителей.)

Когда в результате неимоверных усилий фильм «Родина» был закончен и наступил день пробного просмотра, режиссер Мидзогути и кинооператор Тацуюки Ёкота стояли с бледными, застывшими лицами и ворчливо говорили друг другу, что у них нет никакого желания идти на просмотр фильма. У всех участников фильма «Родина» было желание куда-нибудь убежать. Тем не менее они, словно стайка замерзших воробьев, забились в угол и с трепетом смотрели на экран. Так описывал в апрельском номере журнала «Эйга орай» за 1930 год их состояние Масару Кобаяси, в то время ассистент продюсера, а ныне член комитета по контролю за соблюдением морального кодекса в области кино.

2. Почему появилось звуковое кино?

В августе 1926 года впервые в мире в нью-йоркском театре Уорнера демонстрировался звуковой кинофильм. Это был «Дон Жуан» с Джоном Барримором в главной роли. «Дон Жуан» представлял собой лишь пробную работу и был только частично озвучен. Первый же полностью звуковой фильм появился в следующем году. Это был «Певец джаза», созданный компанией «Уорнер Бразерс». В главной роли снимался популярный американский певец Ол Джолсон. «Певец джаза» вызвал в Америке настоящую лихорадку. Второразрядная компания «Уорнер Бразерс», которая все время терпела убытки и была на грани разорения, сразу же поправила свое положение, опередив своих конкурентов в области звукового кино. Другие компании, не желая отстать, сразу же отказались от дальнейшего производства немых фильмов и стали вкладывать средства в звуковое оборудование для киностудий и кинотеатров. Звуковое кино

в мгновение ока покорило Америку, проникло в Европу, а затем и на Восток. Темпы распространения звукового кино были просто ошеломляющими.

Почему же появилось звуковое кино? Конечно, оно появилось благодаря тому, что были сделаны необходимые открытия в области техники записи звука на пленку. Но такой ответ будет недостаточным. Вопрос стоит так: почему звуковое кино возникло именно в тот период (1926), а не раньше и не позже?

Для того чтобы внести еще больше ясности в этот вопрос, необходимо опровергнуть господствовавшую до сих пор ошибочную точку зрения о том, что техника звукового кино была впервые создана в период 1926—1927 годов.

Еще на заре появления кино был придуман говорящий фильм. Изобретенный Эдисоном кинетофон демонстрировался также и в Японии. Оскар Месстер в Германии и Леон Гомон во Франции почти одновременно создали звуковой экран. Это достигалось благодаря аппаратуре, соединявшей граммофон с фильмом и получившей название дисковой системы звукозаписи. Дисковая система звукозаписи широко применялась в 1900—1910 годах во многих странах при создании короткометражных фильмов, представлявших собой экранизацию известных опер. Аппаратура того времени не так уже сильно отличалась, как обычно принято думать, от нового вайтафона, который использовался при создании фильмов «Дон Жуан» и «Певец джаза». Просто она была несколько изменена и улучшена.

Вскоре дисковая система звукозаписи перестала удовлетворять требованиям звукового кино и ее постепенно стали заменять фильмовой системой, при которой звук записывался на звуковую дорожку киноленты. Но следует подчеркнуть, что эффект триодных ламп, техника фотографической звукозаписи и воспроизведения звука с использованием импульсных ламп и фотоэлементов, звукоусилительная аппаратура — все это было открыто значительно раньше 1926 года. Другими словами, технические предпосылки для звукового кино уже полностью созрели примерно к 1920 году. Если же нам возразят, что в 1920 году таких предпосылок еще полностью не имелось, то мы то же самое можем сказать и о 1926 году. Потому что в первоначальный период звуковое кино обладало крайне несовершенной техникой. Диапазон звуков, которые можно было записать и воспроизвести, был крайне узок, некоторые из них почти нельзя было услышать, ряд звуков искажался. Развитие техники звукового кино началось после 1926 года.

Таким образом, технические условия для появления звукового кино созрели значительно раньше. А с другой стороны, таких условий в подлинном смысле слова еще не было при появлении звукового кино. Почему же тем не менее звуковое кино зародилось именно в тот период?

Объяснить его появление можно только одним, а именно экономическим положением американской кинопромышленности. Многие видели причину зарождения звукового кино в том, что немые фильмы с точки зрения средств выразительности полностью исчерпали себя и поэтому стало необходимым привнесение звука в кино. Но такое истолкование настолько поверхностно, что его можно считать почти полностью ошибочным. Во время первой мировой войны американское кино, воспользовавшись тем, что европейские страны все свои силы отдавали войне и их кинопромышленность пришла в упадок, совершило резкий скачок вперед, заняло первое место в мире и прибрало к рукам большую часть международного кинорынка. Система кинозвезд и принцип создания монументальных фильмов, применявшиеся в то время в Америке как наиболее эффектив-

ное средство привлечения массового зрителя, привели в конечном счете к тому, что американская кинопромышленность стала сама себя истощать. Колоссальные гонорары, выплачиваемые знаменитым кинозвездам, астрономические суммы, затрачиваемые на производство роскошных суперфильмов, стали ложиться все более тяжелым бременем на плечи кинопредпринимателей. В описываемый период кинопромышленность занимала в Америке третье место после металлургической и нефтяной промышленности, и ее развитие уже почти достигло предела. В то же время внутренние противоречия в американской экономике, таившие в себе зародыши финансового кризиса, разразившегося несколько лет спустя (1929), вели к снижению покупательной способности масс, что в свою очередь резко ухудшило финансовое положение американского кино в 1925—1926 годах. Обеспокоенные предприниматели стали прибегать к различным мероприятиям, чтобы стабилизировать положение. Пытаясь осуществить нечто вроде переливания крови, они пригласили для работы в американском кино новые европейские таланты (в том числе известных режиссеров Эрнста Любича и Фридриха Мурнау, популярных актрис Грету Гарбо, Полу Негри и других). Они попытались навести экономию в производственных расходах и затратах на рекламу. Были сокращены гонорары кинозвезд. Но подобные пассивные мероприятия были не больше чем водой, которую льют на раскаленный камень. Здесь было абсолютно необходимо нечто совершенно новое, нечто такое, что вновь привлекло бы усталые и охваченные апатией массы в кинотеатры, влило бы жизнь в кинопромышленность. Ситуация как две капли воды походила на ту, в какой находится современная кинопромышленность, столкнувшаяся с таким мощным противником, как телевидение. И подобно тому как современное кино нашло в лице широкого экрана средство, с помощью которого оно могло противостоять телевидению, кинопромышленность того времени после усилённых поисков вдруг натолкнулась на звуковое кино.

В большинстве стран мира появление звукового кино вызвало своего рода циклический процесс: переход к звуковому кино осуществлялся путем соединения с финансовым капиталом, что в свою очередь приводило к высокой степени капитализации самого кинокапитала.

С самого начала открытия, ставшие технической основой звукового кино, были запатентованы главным образом электрическими компаниями. В Америке это была компания «Уэстерн электрик», RCA («Радио корпорейшн оф Америка»), в Германии — «АЭГ — Сименс» и др. Каждая кинокомпания, начиная с «Уорнер Бразерс», получила от той или иной электрической компании лицензии на право пользования патентами, платила за это соответствующие суммы и имела возможность создавать звуковые фильмы. Таким образом произошло объединение кинокомпаний с электрокомпаниями, в результате чего крупный капитал электрических компаний проник в кинокомпанию. Так, концерн «Дженерал электрик» через RCA стал контролировать радиокомпанию RKO, концерн «Вестерн электрик» установил господство над компаниями «Парамаунт» и «XX век—Фокс», а концерн АЭГ установил тесный контакт с немецкой кинокомпанией UFA.

В результате к тридцатым годам кинопредприниматели, бывшие пионерами создания американского кино (Карл Лемле из компании «Юниверсал», Адольф Цукор из компании «Парамаунт», «Фокс» и другие) были проглочены спрутами Уолл-стрит, стали банкротами и были безжалостно выброшены на улицу. Их места заняли банкиры и директора электрических компаний.

3. Появление звукового кино в Японии

Нельзя сказать, что в Японии в тот период совершенно не предпринималось попыток создать звуковой фильм. Прежде всего коммерсант Ёсидзо Минакава приобрел патент на «фонофильм» — американскую систему аппаратуры по производству звуковых фильмов и начал демонстрировать 16 короткометражных фильмов в театре Симбаси в Токио, назвав их «говорящими движущимися картинками». Демонстрация фильмов сопровождалась шумихой, напоминавшей период появления немого кино в Японии: «Говорящие фильмы! Поразительная сила науки!» — кричали рекламы.

Это произошло в июле 1925 года, на год раньше демонстрации в Нью-Йорке фильма «Дон Жуан». Система «фонофильм» была создана американцем Ли де Форестом — изобретателем триодных ламп, послуживших основой для новой радиотехники. Система эта была вполне надежной, но поскольку Ли де Форест не вступил в контакт с крупным капиталом, его изобретение так и не поступило в промышленное производство.

Следует отметить, что организованная Минакава демонстрация звуковых фильмов успеха не имела. Отчасти это произошло потому, что он слишком забежал вперед. Кроме того, здесь сыграло свою роль и то, что сам Минакава рассматривал эти фильмы всего лишь как кратковременное, сезонное зрелище. Однако он оказался достаточно смекалист для того, чтобы предугадать будущность звукового кино, когда через год в Японию стали поступать сообщения о неслыханном успехе звукового кино в Америке. Минакава немедленно отправился в Америку, прихватив с собой кинооператора Ёсио Тиба. В Америке они изучили технику звукового кино в лаборатории Ли де Фореста. В 1927 году Минакава вернулся в Японию и учредил кинокомпанию «Сёва кинэма», которая под торговым названием «Мина токи» приступила к созданию звуковых фильмов. Это и можно назвать началом японского звукового кино.

Менеджер «Мина токи» Масао Тодзё, не будучи удовлетворен техническими качествами системы «фонофильм», создал свою дисковую систему и назвал ее «Истфон».

Обе эти системы были далеки от совершенства. Тем не менее ими пользовались, поскольку других систем для создания звуковых фильмов в то время не было. Главным образом создавались короткометражные фильмы типа музыкальных реву и т. п. Но среди этих фильмов только «Рассвет» («Рэймэй», 1927) заслуживает упоминания.

В тот период японские киноработники еще не решались, да и не хотели браться за звуковое кино. Поэтому Минакава обратился к артистам нового театра — сингэки. «Отец нового театра» Каору Осанай, который назвал Малый театр Цукидзи лабораторией драмы, где он намеревался модернизировать театр, сразу же согласился сотрудничать с Минакава в развитии звукового кино благодаря присущему ему стремлению ко всему новому. Осанай сам написал сценарий и взял на себя также постановку фильма. Так появился «Рассвет».

Это был фильм с довольно банальным, искусственным сюжетом «треугольника», одним из «углов» которого был музыкант. Осанай сначала поставил «Рассвет» на сцене, а затем снял его на киноплёнку. Фильм этот успеха не имел, а критика по существу обошла его молчанием. Тем не менее следует отметить участ-

ников создания этого фильма, собравшего цвет нового театра — сингэки: сценарий Каору Осаная и Кадзюэ Кимура, режиссер Каору Осанай, оператор Ёсио Тиба, оформление Кэнкити Ёсида, освещение Кодзо Камио, звуковые эффекты Вада Сэй, композитор Косаку Ямада, в главных ролях Ё Сиоми, Сатико Мурасэ, Сабуро Адзумае, Кёсукэ Томода, Тэруко Киси, Тиэко Хигасияма, Ясухидэ Ямамото, Кю Михаси, Кэндзи Сусукида.

Между прочим, звуковые фрагменты упоминавшегося выше фильма Кэндзи Мидзогути «Родина» были тоже засняты на студии «Мина токи», помещавшейся в здании «Дэнкикан» в Омори. Нельзя не обратить внимания на то, что, взявшись за создание этого фильма, «Никкацу» явилась первой из крупных японских кинокомпаний, проявившей интерес к звуковому кино. Началось это весной 1930 года. Замысел фильма связан с именем Ивао Мори. Ознакомившись во время своего пребывания в Америке со всем новым в области кино, Мори прежде всего заполучил для главной роли в фильме наиболее популярного в то время в Японии певца Ёсио Фудзивара. Мори в данном случае учел успех, которым пользовался «Певец джаза» благодаря участию в нем, по приглашению Уорнера, известного певца Ола Джолсона. Затем Мори написал новеллу специально для того, чтобы Фудзивара в отдельных местах картины мог спеть несколько песен, и передал ее трем сценаристам — Бин Нёгэцу, Сюити Хатамото и Тадаси Кобаяси. Новелла представляла собой довольно шаблонное повествование о романтической карьере бедного студента-музыканта, который с помощью жены и друзей становится первоклассным артистом. Но весь смысл был в том, чтобы в нужных местах Фудзивара спел его коронные песни — «Меня бранили» («Сикарарэгэ») и «Возвращение с победой» («Хоко-о осамэтэ»). Кроме того, Фудзивара исполнял в фильме песню «Лунной ночью под звуки флейты среди деревьев моей родины в Оно». Именно с этой песней связано название фильма «Родина». В заглавной роли музыканта снимался Фудзивара. Играл, конечно, он слабо, как любитель, но, к счастью, его неповоротливость сглаживали Тамаки Маэда, Тоёаки Танака, Сидзюэ Нацукава и другие выдающиеся артисты, снимавшиеся в фильме. Так что фильм в общем смотрелся. В музыкальном оформлении фильма принимали участие первоклассные музыканты — Маэда, супруги Шапиро (пианисты) и оркестр под управлением Тоёаки Танака.

Фильм «Родина» имел большой успех и способствовал тому, что широкие массы зрителей почувствовали, в чем привлекательность звукового кино. Все кинокомпании поняли, что будущее за звуковым кино.

В мае компания «Сётику» выпустила на экраны озвученный по дисковой системе вариант фильма «Большой город, труд» (производство студии Камата, режиссер Кёхико Усихара, в главной роли Дэнмэй Судзуки). В июне компания «Тэйкинэ» частично озвучила вышедший на экраны еще в феврале и имевший неслыханный успех «тенденциозный фильм» «Что заставило ее сделать это?». Озвученный вариант этого фильма также демонстрировался с большим успехом, и «Тэйкинэ» сделала еще один шаг вперед, поставив фильм «Колыбельная песня» («Комориута») с обладавшей прелестным сопрано красавицей Тосико Сэкия в главной роли. Это был полностью звуковой фильм, хотя и сделанный по дисковой системе. Теперь уже каждому стало ясно, что наступила эпоха звукового кино.

Тем не менее японские фильмы по своему качеству сильно уступали американским звуковым фильмам.

Как только в Америке появилось звуковое кино, оно стало развиваться крайне быстрыми темпами благодаря крупному капиталу, передовой технике и хорошей организации. С каждым месяцем, с каждым днем совершенствовалась фильмовая система записи и воспроизведения звука, прогрессировали методы павильонных и натуральных съемок. Впервые японцы смогли увидеть и услышать американские звуковые кинофильмы в 1929 году. 9 мая в первом классе токийском кинотеатре Мусасино в районе Синдзюку были продемонстрированы фильм «Песни южных морей», представлявший собой натурные съемки гавайских танцев, и небольшой художественный фильм «Поход». Это были короткометражные фильмы, сделанные кинокомпанией «Фокс» по звуковой системе «Мувитон».

Нынешнее поколение вряд ли может себе представить огромное впечатление, которое оказывали первые звуковые фильмы на зрителей. С экрана идет звук... Вроде бы все очень просто, и нам, прошедшим смотреть фильм, это все было давно и хорошо известно. Но когда непосредственно с экрана, застенчиво молчавшего до сих пор (голоса комментаторов-бэнси — это совсем другое), донесся шум, понеслись звуки музыки, послышалась живая человеческая речь, мы просто ахнули. Таково было это новое, ни с чем не сравнимое ощущение, которое трудно было даже представить в мечтах. Пробужденные этим новым ощущением зрители все сильнее и сильнее увлекались привозимыми из-за границы кинофильмами. Стало ясно, что японское звуковое кино должно приложить все силы, чтобы догнать американское.

На долю фильма «Соседка и жена» (производство студии Камата компании «Сётику», 1931) выпала честь пусть не догнать, но в какой-то степени сократить расстояние между американским и японским звуковым кино. Это был полностью звуковой кинофильм, озвученный по фильмовой системе. Именно этот фильм положил начало настоящему звуковому кино в Японии.

Фильм «Соседка и жена» создавался не по системе «Мина токи» и не по системе «Истфон». Здесь была применена новая система звукозаписи типа Добаси. Раньше братья Добаси были музыкантами. Они играли в осакском театре «Сётикудза». Но уже тогда они интересовались техникой. Компания «Сётику» обратила на них внимание и стала всячески помогать им в работе по созданию своего звукозаписывающего аппарата. И вот наконец появился новый аппарат звукозаписи типа Добаси. Естественно, что компания «Сётику» первой и применила эту отечественную японскую систему.

Выше я уже писал о том, сколько трудностей пришлось испытать Хэйносукэ Госё при создании фильма «Соседка и жена», как ему приходилось идти на ощупь по неизведанным путям. Когда же фильм был закончен и вышел на экраны, он был встречен очень хорошо и демонстрировался с большим успехом. Причина успеха состояла в том, что Госё старался избегать увлечения звуком, не переоценивал его значение, как это имело место в предыдущих фильмах, а использовал его экономно и по возможности естественно. Напичканность музыкой, шумом, диалогами и отсутствие сюжета, человека, жизни — таков был недостаток первых звуковых фильмов. Директор студии Камата Сиро Кидо очень тонко подметил этот недостаток и говорил, что ценность звукового фильма должна быть в другом. Кидо писал:

«Мы обсуждали, кому бы поручить создание первого звукового фильма, и остановились на кандидатуре Хэйносукэ Госё. Сценарий написал Комацу Китамура, но мне он не понравился. Я набросал примерный план и попросил Китамура в соответствии с этим планом переделать сценарий. Сценарий был

написан и получил название «Шумный сосед» («Тонари-но дзацуон»). Ставилась цель использовать понятные для всех звуковые контрасты. Прелесть звукового кино состоит в звуковых контрастах. В Америке я смотрел звуковой фильм с певцом Олом Джолсоном в главной роли. В нем много пения, музыки. В общем это был, так сказать, стопроцентно говорящий, стопроцентно музыкальный фильм. Но в нем фактически сведен к нулю интерес к драматическому развитию сюжета. Это музыкальный, но не художественный фильм. Звуковой фильм — это драматический сюжет, в который органически вплавляется звук. Такова была в то время моя точка зрения. Поскольку надо, чтобы звук воспринимался естественно и впечатляюще, мы решили построить фильм на сопоставлении очень тихих звуков со звуками громкими, оглушительными. Так появился кинофильм «Шумный сосед». Содержание фильма сводится к следующему: в одном доме живет писатель; он может работать только в абсолютной тишине; в доме строжайший порядок и тишина, ибо писатель не выносит даже шума, поднимаемого мышами, даже шума кошачьих шагов; по соседству живет трубач из джаза; дома он все время репетирует, и поэтому шум стоит невообразимый. Фильм как раз и построен на этом звуковом контрасте»¹.

Цель привела к желаемому успеху. Зрителей порадовало то, что в этом фильме была продолжена линия бытовой комедии в так называемом «стиле Камата». Причем использование звука не нанесло этому стилю особого ущерба. И было очень радостно, что постановщик Хэйносукэ Госё и снимавшиеся в главных ролях Ацуси Ватанабэ, Кинуюэ Танака и Сатоко Дата, будучи опытными актерами, успешно справились со своей задачей, хотя и терялись немножко, поскольку в создании звукового фильма они принимали участие впервые.

Конечно, немалую роль в положительных откликах на фильм «Соседка и жена» сыграл и тот факт, что это был первый японский звуковой кинофильм. Но важнейшее значение этого фильма состояло в следующем: «Соседка и жена» вселили в сердца режиссеров и предпринимателей уверенность, что при желании звуковой фильм создать можно.

Следующий, 1932 год можно назвать годом, когда японское звуковое кино пошло, хотя и с некоторым опозданием, по пути нормального развития. Томо-така Тадзака, Хироси Инагаки, Тэйносукэ Кинугаса создали свои первые и довольно талантливые звуковые кинофильмы. Тасака выпустил на экраны поэтическую кинокомедию в пасторальном духе «Весна и девушка» («Хару-то мусумэ», производство «Никкацу»). Фильм был поставлен по оригинальному сценарию Кадзиро Ямамото, который в то время занимался исключительно писательским трудом. Инагаки занялся фильмами, повествующими в лирических тонах и в то же время в живом, бодром темпе о различных похождениях шулеров и т. п. Его талант особенно проявился в фильме «Путешествие под голубым небом» («Таби-ва асдзора», производство «Никкацу»), в который очень искусно включена популярная, но не вульгарная музыка композитора Нобухиро Мацудайра. Кинугаса создал фильм «Могикане группы синсэн» («Икинокотта синсэнгуми»), в котором с большим блеском при помощи символического использования звука показаны неудачники эпохи на фоне событий революции Мэйдзи. Тот же Кинугаса в конце 1932 года создал исторический шедевр «47 ронинов» («Тюсингура»), который явился первым японским звуковым фильмом, совершенным по форме выражения.

4. Теория звукового кино и звуковые кинофильмы. Тэйносукэ Кинугаса

Следует отметить, что не только в Японии, но и в других странах сильно затруднялись в оценке значения новой, звуковой техники для кино. Не удивительно, что многие люди враждебно относились к звуковому кино, выступали против него, называя звук пришельцем, разрушающим киноискусство, которое достигло высокой степени развития на базе немого, чисто зрительного восприятия. Действительно, в течение некоторого времени звуковое кино оказывало отрицательное воздействие на киноискусство, вело его к упадку. Звук захватил кино, стал господствующим фактором в кинофильмах. И создатели фильмов и зрители видели в звуковом кино какое-то ни с чем не сравнимое откровение: из пианино лилась музыка, трещал пулемет, и даже можно было услышать жаркий шепот и вздохи, слетавшие с уст влюбленных. Фильмы превратились в какие-то музыкальные реву. Экранизировались спектакли, создавались гангстерские фильмы, отличавшиеся крайне низкими художественными достоинствами. Качество фильмов как таковых упало, они стали безжизненными. Именно в этот период начались поиски художественного смысла звукового кино, были сделаны шаги в направлении теоретического и практического обоснования его значения. И роль пионеров в этом отношении принадлежит не изобретателям звукового кино — американцам, а европейцам.

Краеугольный камень в фундамент теории звукового кино был заложен советскими кинематографистами. На первый взгляд может показаться несколько странным, что пионером в этой теории звукового кино явился Советский Союз, поскольку в то время там еще вообще не создавались звуковые фильмы. Но следует учесть, что для советских кинематографистов, сыгравших благодаря теории монтажа, выдвинутой ими еще в период немого кино, роль просветителя мирового киноискусства, теория звукового кино представлялась главным образом как развитие и продолжение теории монтажа в немом кино.

В 1928 году, спустя лишь год после демонстрации в Америке фильма «Певец джаза», за два года до появления на экранах Японии фильма «Родина», Эйзенштейн, Пудовкин и Александров опубликовали так называемую «Заявку» по поводу звукового кино. Это произошло за три года до появления на экранах первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь».

Авторы «Заявки» прежде всего исходили из необходимости четко различать как эффективную сторону звукового кино, так и опасную его сторону. Они писали, что звуковое кино — это обоюдоострое оружие. Это техническое изобретение не является случайным явлением в истории кино. Оно скорее представляет собой естественный выход для киноавангарда. Звук неизбежно внесет новые средства огромной силы для выражения сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами.

Однако неправильное понимание возможностей этого технического открытия не только затормозило бы развитие и усовершенствование кино как искусства, но могло бы привести к уничтожению всех его современных формальных достижений.

Где же следовало искать пути для того, чтобы сохранить «современные формальные достижения», поднять их с помощью звука на новую ступень и выйти из тупика, в котором оказался «кинематограф, оперирующий только зрительными образами»? Эйзенштейн и его соратники считали, что выходом является метод контрастирующего монтажа звуковых и зрительных образов, который является дальнейшим развитием монтажа немого кино. Подчеркивая важность контрастирующего монтажа в немом кино, Эйзенштейн, сравнивая его с контрапунктом в музыке, писал:

«Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования.

Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительным образом. Только такой «штурм» дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового *оркестрового контрапункта* зрительных и звуковых образов».

Здесь, мне думается, нет необходимости подробно останавливаться на теории звукового кино. О контрапункте звуковых и зрительных образов, о «несовпадении», о специфичности выразительных средств звукового кино и т. д. я не раз писал в других своих работах ¹.

В связи с теорией звукового кино следует остановиться на деятельности Тэйносукэ Кинугаса. С 1928 по 1930 год Кинугаса, как отмечалось выше, был за границей. Он ездил в Германию и Советский Союз. В берлинских киностудиях ему не удавалось собрать особенно богатый урожай. В московских же киностудиях он близко познакомился с Эйзенштейном, Пудовкиным и другими крупнейшими мастерами советского кино и внимательно изучил их стиль работы. Таким образом Кинугаса воспринял теорию монтажа не только в теоретическом плане, но и практически благодаря тому, что он непосредственно соприкоснулся с выдающимися индивидуальностями и источниками творчества, породившими эту теорию. Влияние советской кинематографии явно сказалось на фильме «Перед рассветом» — первом фильме Кинугаса после его возвращения на родину («Рэймэй идзэн», 1931, производство «Сётику»). В фильме там и сям блистали остромонтажные куски, сделанные в стиле Эйзенштейна, однако их эффект был частичным и, напротив, нарушал общее единство фильма. Но Кинугаса уже встал на путь создания звуковых фильмов и продолжал с еще большим энтузиазмом изучать советскую теорию кино. И, конечно же, центральной темой его исследований явилась «Заявка» Эйзенштейна и его соратников. Фильм «Могикане группы синсэн» явился для Кинугаса пробой сил, после чего он с полной уверенностью приступил к созданию фильма «Повесть о верности» или «47 ронинов» («Тюсингура»).

Как материал, этот фильм представлял собой повествование о феодальной верности 47 ронинов, не требующее каких-либо пояснений. Этот сюжет неоднократно экранизировался и до Кинугаса и после него. Поскольку фильм «Перед рассветом», в котором Кинугаса хотел реализовать свои собственные цели и планы, на практике успеха не имел, Кинугаса должен был восполнить затраты кинокомпании «Сётику» путем создания боевика, который принес бы приличную прибыль. В этом смысле как нельзя лучше подходил фильм о 47 ронинах. Но хотя Кинугаса приступил к созданию «47 ронинов» по обязанности, он

¹ См. мои книги: Эйгарон («Кино»), изд. Микаса сёбо; Эйга-но рирон («Теория кино»), изд. Иванами синсё.

радовался в одном отношении: этот фильм давал ему возможность проверить и осуществить его идеи относительно звукового кино.

«47 ронинов» был монументальным двухсерийным фильмом (20 частей), в котором снималось несколько десятков крупнейших кинозвезд. Сценарий к нему написал сам Кинугаса. Ему удалось счастливо избежать многочисленных подробностей легенды о 47 ронинах, которые утяжелили бы фильм и превратили бы его в простое повествование. Кинугаса безжалостно отбросил многочисленные и сложно переплетавшиеся линии легенды и создал сокращенный вариант повести о 47 ронинах, который вполне можно было назвать повестью о Кураносукэ Оути¹. Но, несмотря на все эти меры, фильм оставлял желать лучшего как в смысле лаконичности, так и в смысле единства и темпа. Короче говоря, как отдельное произведение фильм нельзя было назвать удачным.

Но теория звукового кино, которой придерживался Кинугаса, и его талант в этой области превратили фильм «47 ронинов» в первую заметную веху в истории звукового кино Японии.

Этой работой Кинугаса показал, что ему присущи глубокие чувства, творческая инициатива, а также обширные знания в области звукового кино. Конечно, художественный метод, который он применил в «47 ронинах», нельзя считать оригинальным порождением его собственного гения. Целый ряд приемов явился результатом фильтрования, перегонки и сублимации различных форм звукового кино Америки, Европы и в особенности Советского Союза. Кое-что Кинугаса почерпнул для своего фильма из «Путевки в жизнь» Николая Экка (этот фильм демонстрировался в Японии за восемь месяцев до того, как Кинугаса приступил к работе над «47 ронинами»). В некоторых местах он в точности применил теорию контрапункта Эйзенштейна. Все заимствования Кинугаса переработал на свой манер, и они органически вошли в состав кинофильма. Он наизусть выучил, как свое евангелие, «Заявку» по поводу звукового кино и не только теоретически усвоил ее, но и сумел ее почувствовать. Он показал смысл «зрительно-звукового несоответствия», о котором говорил Эйзенштейн. В наиболее упрощенной, элементарной форме этот смысл состоит в монтаже образа и звука, другими словами, в придаче зрительному образу «эквивалентного» звука. «Эквивалентный» звук, конечно, не должен быть обязательно естественным звуком, который издает соответствующий зрительный образ. Есть немало случаев как раз противоположного характера. Теперь это общепризнанное правило, в истинности которого никто не сомневается. Но в 1932 году все было иначе. В частности, в большинстве американских звуковых фильмов почти исключительно применялись естественные звуки, восполнявшиеся лишь музыкальным аккомпанементом. Лишь в фильмах Эрнста Любича и мультипликациях Уолта Диснея обращалось внимание на «эквивалентные» звуки.

В фильме «47 ронинов» Кинугаса не пошел по пути Любича и Диснея, применявших неестественный аккомпанемент и звуковые эффекты. Он выбирал звуки, возможные в природе и эквивалентные зрительному образу, действующие в одинаковом со зрительным образом направлении. Вот пример: один из ронинов узнает от дочери цехового старосты плотников подробный план резиденции Кира, которого ронины должны убить по закону мести. Теперь надо действовать... И в этот момент оглушительно бьет набат. Пожар... Кинугаса задумал этот пожар для того, чтобы с помощью звука выразить и усилить

¹ Кураносукэ Оути — главный герой фильма.— *Прим. ред.*

охватившее ронина и зрителей ощущение напряженности, ожидания, беспокойства, тревоги. Тревожный звон колокола продолжается и тогда, когда ронин прибегает к предводителю ронинов Оиси, и тогда, когда его соратники бегут, чтобы передать другим ронином приказ Оиси о нападении на резиденцию Кира... Это всего лишь один из примеров использования звука. В данном случае набат на первый взгляд кажется явлением совершенно случайным. Однако в действительности он обусловлен категорической необходимостью, вытекающей из специфики звукового кино.

Метод выражения с помощью звука, который был применен в фильме «47 ронинов», для нынешних зрителей стал совершенно обычным, обыденным приемом, с которым встречаешься в любом современном кинопроизведении. Но, с другой стороны, это означает, что уже тогда, в «47 ронинах», Кинугаса достиг современного уровня выразительности в звуковом кино.

5. Учреждение PCL и Ивао Мори

Встреча Тайдзи Уэмура с Ивао Мори содействовала подъему японского кино на новую ступень. Их сблизило звуковое кино. Следует сказать, что именно благодаря звуковому кино произошло изменение структуры кинокапитала.

Тайдзи Уэмура окончил сельскохозяйственное отделение университета Хокудай, после чего стал изучать витамины в лаборатории профессора Судзюки Умэтаро в университете Рикэн. Он целиком посвятил себя научной работе и не мог даже предположить, что впоследствии станет предпринимателем и даже директором кинокомпании. Но Уэмура был вторым сыном крупного и влиятельного финансиста. По своему характеру он был оптимистом, добряком и в значительной степени дилетантом. Уэмура походил на английского сноба, и как-то не верилось, что он может посвятить всю свою жизнь черной работе ученого. Именно характер Уэмура заставил его вступить в мир кино, и именно благодаря своему характеру Уэмура был вынужден в конце концов уйти во время войны с поста президента прокатной компании из-за жесткой конкуренции и интриг и окончательно расстаться с миром кино. Но подробнее на этом мы остановимся позднее.

Его отец, Тоёсабуро Уэмура, был крупным держателем акций многочисленных компаний, в том числе пивоваренной компании «Дайнихон биру». Он был основателем акционерной компании «Ориентару сясин когё», и Тайдзи по приказанию отца поступил в эту компанию в целях изучения возможностей повышения чувствительности фотоэмульсии. Тогда-то он и познакомился с начальником отдела по проявлению пленки кинокомпании «Сётику» Ринном Масуя.

В 1932 году была учреждена компания под названием «Фотохимическая лаборатория» (Photo-Chemical Laboratory, сокращенно PCL) с капиталом в 500 тысяч иен. Уэмура стал ее директором-распорядителем, Масуя и другие — директорами.

Обращает на себя внимание тот факт, что в качестве советников PCL были приглашены такие крупнейшие финансисты Японии, как Хандзи Сوما и Итидзо Кобаяси, не говоря уж о Тоёсабуро — отце Уэмура. Как известно, Итидзо Кобаяси впоследствии был назначен министром торговли и промышленности в кабинете военного времени и, как выразитель интересов финансовых кругов,

принимал участие в осуществлении войны. Именно в это время у Кобаяси произошло столкновение с его заместителем Нобусукэ Киси — одним из активных деятелей группы «Кокусакуха», в результате чего Кобаяси был вынужден уйти в отставку. Безусловно, участие Сома и Кобаяси в работе PCL было чисто номинальным, и они согласились занять пост советников лишь из уважения к Тоёсабуро — отцу Уэмура. Тем не менее кинопромышленность, длительное время считавшаяся отсталым, несовременным предприятием, специфической отраслью и т. д., в данном случае действительно соприкоснулась с влиятельными финансовыми кругами.

Прежде всего PCL построила первый в Японии полностью оснащенный звукозаписывающим оборудованием типа PCL павильон для звуковых киносъемок (теперь там расположены первый и второй павильоны киностудии «Тохо») и стала сдавать их кинокомпаниям, не имевшим студий для съемок звуковых фильмов. Это предприятие должно было приносить постоянный и твердый доход. Как раз в это время в Лос-Анжелосе проводились десятки Олимпийские игры, вызвавшие в японской кинохронике настоящий бум. В результате PCL была по горло занята звукозаписью для хроникальных фильмов, снимавшихся газетным трестом «Асахи». Кроме того, PCL заключила контракт с киотоской кинокомпанией «Никкацу» и взяла на себя озвучение ее первых звуковых фильмов — «Современный деревенский идол» («Токи-но удзигами»), «Весна и девушка», «Путешествие под голубым небом» и др.

Но пришло время, и кинокомпания создала или приобрела для себя звукозаписывающее оборудование и перестали нуждаться в услугах PCL. Тогда PCL стала переключаться на производство фильмов. Вначале она создала несколько самостоятельных фильмов, а затем в декабре 1933 года учредила в виде своей дочерней компании фирму «PCL эйга сэйсакусё», занимавшуюся исключительно производством кинофильмов. В этот период в компании появляется на должности директора и начальника отдела по производству фильмов Ивао Мори.

Ивао Мори сблизился с Тайдзи Уэмура, а следовательно, и с компанией PCL благодаря фильму «Группа синсэн в годы Сёва» («Сёва синсэнгуми»).

Ураган звукового кино коснулся всех кинокомпаний Японии. Но в особенно сильный хаос и замешательство он ввергнул компанию «Никкацу». Среди сотрудников «Никкацу» началось брожение, кинофильмы приносили убытки, в руководстве компании усилились раздоры. В сентябре 1932 года Минуру Мурата, являвшийся фактическим руководителем киностудии «Никкацу», ведущие режиссеры Томотака Тадзака, Тому Утида и Дайсукэ Ито, лучшие киноактеры Исаму Косуги и Кодзи Сима, а также бывший начальник отдела по производству фильмов Масару Асида ушли из компании, заявив о своем недовольстве курсом, проводимым ее руководством. Они образовали независимую киностудию «Синэйгася». Уход из «Никкацу» этих людей, являвшихся ведущей силой компании, поставил ее на грань краха. В то же время студия «Синэйгася» слишком ударилась в идеализм и, не имея практических навыков в управлении, вскоре прекратила свое кратковременное существование, оставив после себя всего лишь один фильм. Ивао Мори, будучи близко знаком с Минуру Мурата еще по проведшимся в «Никкацу» «пятницам», всячески старался помочь Мурата в осуществлении его планов. После многочисленных попыток найти фирму, которая согласилась бы помочь «Синэйгася» в создании фильма, Мори добился аренды студии PCL, в результате чего увидел свет звуко-

вой фильм «Группа синсэн в годы Сёва» (1932, сценарий Дайсукэ Ито, режиссер Томотака Тадзака, в главных ролях — Исаму Косуги, Кодзи Сима, Таэко Сакума, Хисако Такихана). Сам по себе этот фильм ничего особенного не представлял, но благодаря ему Ивао Мори стал сотрудничать с PCL, и это очень важно.

Тайдзи Уэмура владел в то время наиболее совершенной техникой для производства кинофильмов, имел здоровую и влиятельную сеть капиталовложений и к тому же являлся активной предпринимательской деятельностью. Но он был профаном в области кино. Наиболее подходящим во всей Японии человеком, способным восполнить этот его недостаток, был Ивао Мори. Мори с юных лет увлекся киноискусством. Начал он с амплуа актера, затем стал режиссером, писал сценарии, выступал с критическими статьями, занимался импортом зарубежных фильмов, работал в отделе планирования и т. д. Этот многогранный опыт плюс обширные познания в области зарубежного кино, приобретенные им благодаря поездкам в Европу и Америку, сделали его крупнейшим авторитетом в области киноискусства. К тому же он обладал приятной внешностью, эlegantностью, располагающими манерами, общительностью, тактом и изворотливостью. Короче говоря, у Мори были все данные, чтобы сделать карьеру в мире капиталистического кино.

В результате благодаря усилиям Мори в качестве продюсера, хозяйственной сметливости Эйити Канадзаси и технике проката, которым ведал Сёдзабуро Сасэй, считавшийся в одном из отделений фирмы «Парамаунт» «королем проката», «Фотохимическая лаборатория» (PCL), задуманная как развлечение для сына богача, за несколько лет выросла в одну из крупнейших кинокомпаний Японии — «Тохо».

Следует отметить, что деятельность Мори в PCL в качестве продюсера не принесла блестящих результатов.

Значительно более успешной была организационная деятельность Мори. Он поставил своей целью рационализировать по американскому образцу кинопредпринимательское дело в Японии и придать ему современный характер.

Первым шагом в этом направлении явилось установление твердого бюджета.

Конечно, и раньше каждая компания перед созданием фильма составляла смету расходов на его производство. Но сметы составлялись в очень общих чертах и средства отпускались довольно щедро, исходя из традиций и предыдущего опыта, что давало возможность ловкачам основательно греть руки. Это было явлением настолько обычным, что компания смотрела на этих ловкачей сквозь пальцы. Умение человека прикарманить толику денег считалось доказательством сметливости, и использование его ловкости обеспечивало меньшую затрату средств при создании фильма, а следовательно, это было выгодно и для компании. Таково было общее мнение. Считалось обычным, что у человека, проработавшего несколько лет в продюсерской группе, в правлении компании либо в группе, обеспечивающей материальную часть, появлялось несколько домов. Кинопромышленность в целом строилась на таких давно устаревших финансово-коммерческих принципах. Мори решил покончить с этими вредными принципами и обычаями. Он ввел жесткий бюджет, по которому были рассчитаны все производственные расходы с точностью до одного фута киноплёнки, до последнего гвоздя. А после того как бюджет утверждался, ответственность за его выполнение ложилась на лицо, руководящее производством фильма. При такой системе оставались, конечно, лазейки

для присвоения кое-каких средств, но их стало значительно меньше. Эта система была, естественно, распространена и на сферу административно-управленческих расходов. Появление кинокомпании «Тохо» означало, можно сказать, введение в кинопредприимательское дело строгого учета и контроля. Другими словами, кино наконец превратилось в современное предприятие.

Вторым шагом, предпринятым Мори, явилась попытка создания системы продюсеров.

Слово «продюсер», ставшее теперь широко употребительным, получило право на существование в кинокругах сравнительно недавно. Кто же до этого планировал фильмы и осуществлял их производство? Прежде всего для этих целей в кинокомпаниях или киностудиях существовали отделы планирования. Начальник отдела и его сотрудники планировали производство фильмов и программу их выпуска. Кроме того, были режиссеры, которые хотели создавать задуманные ими фильмы. Следует отметить, что в тот период режиссер был более влиятельной фигурой, чем теперь, и к его слову прислушивались более внимательно. Однако нельзя сказать, что его планы всегда осуществлялись. В конечном счете решение о производстве того или иного фильма принималось отделом планирования компании и режиссером, так сказать, «между ними». Причем в буквальном смысле между ними. Вопрос решался келейно, беспринципно. У режиссера, который брал на себя производство фильма, не спрашивали о его планах и намерениях, целиком полагаясь на его обещание, что уж он-то фильм сделает, не подведет. Мори решил ввести американскую систему продюсеров, чтобы поставить производство фильмов на организованные рельсы бизнеса. Но сразу ввести эту систему было невозможно. Поэтому Мори решил вначале учредить должность начальника производства, на которого возлагалась в первую очередь ответственность за финансы и материальную часть, а затем, накопив опыт и вырастив кадры, постепенно ввести должность продюсера, придав ему соответствующие полномочия. Бесценным качеством Мори как практика была разумная умеренность, граничащая с излишней осторожностью. Он был деловым человеком, и никакие идеалы не смущали его душу.

Введя систему продюсеров, Мори мог рационально организовать и объединить всю систему кинопроизводства, обеспечив в то же время многообразие и живость каждого фильма путем использования инициативы и индивидуальности каждого продюсера (речь идет об идеальном использовании системы продюсеров). Но ввести подобную систему было довольно трудно. В кинокомпании «Тохо» она стала осуществляться лишь во время войны и в послевоенные годы. Однако и теперь еще нельзя считать, что она проводится в жизнь в достаточной степени. Но на этом вопросе мы подробнее остановимся позже.

6. Борьба между крупнейшими кинотрестами Японии — «Сётику» и «Тохо»

Выше мы упоминали кинокомпанию «Тохо» без какого-либо предварительного объяснения. Но в сущности нынешняя «Тохо», а именно «Акционерная кинокомпания Тохо» («Тохо эйга кабусики кайся»), была создана значительно позже — в сентябре 1937 года, после того как Япония начала агрессивную войну в Китае.

Несколько раньше, в июле 1936 года, компании «РСЛ эйга сэйсакусё», «Ю стадио» (город Киото, президент Ёсио Осава) и «Токё такарадзука гэкидзё» (президент Итидзо Кобаяси) вступили в блок и организовали свою кинопродюсерскую компанию «Тохо эйгахайкю кабусики кайся» с капиталом в один миллион иен. В октябре того же года в качестве объединенного штаба по руководству этими тремя компаниями была организована компания «РСЛ сохонся», в обязанности которой входила координация мероприятий в области политики, кадров и финансов. Это объединение стали называть «блоком Тохо» («Тохо бурокку»). Менее чем через год «блок Тохо» присоединил к себе киотоскую фирму «Имаи эйга сэйсакусё» (президент Рисукэ Имаи) и токийскую фирму «Токё хассэй эйга сэйсакусё» (президент Кадзунобу Сигэмунэ). Так была образована кинокомпания «Дайтохо». Президент «Дайтохо» Уэмура пригласил на должность директора сына Синтаро Охаси из издательства «Хакубункан» — Такэо Охаси и владельца торговой фирмы в Киото Ёсио Осава, который был связан с кинокомпанией «Ю стадио». Уэмура укрепил связи также и с Итидзо Кобаяси. Общий капитал «Дайтохо» составил всего лишь четыре с половиной миллиона иен, но здесь важно подчеркнуть другое, а именно что в Японии появилась первая кинокомпания, самым тесным и непосредственным образом связанная с финансовыми кругами.

Появление в мире кинопроизводства треста «Тохо» с его широкими финансовыми связями и многочисленными «новыми лицами» (кстати, говорят, что это выражение тоже было придумано в «Тохо») естественно вело к прямому столкновению со старыми кинокомпаниями, занимавшими до этого в кинопромышленности господствующее положение. Так началась борьба между «Тохо» и «Сётику», в которой обе стороны не брезговали никакими средствами.

Началом конкуренции явилась борьба за господство над кинокомпанией «Никкацу». В этой борьбе не очень разбирались в средствах, и она, в частности, привела к такому безобразному скандалу, как инцидент с покушением на Тёдзиро Хаяси.

Компания «Никкацу», которая была пионером в области развития японского кино, стала все более приходить в упадок из-за финансовых затруднений и распрей внутри руководства. К концу 1934 года, когда «Никкацу» возглавил седьмой президент — Отохико Мацуката, она оказалась на грани полного краха из-за невыплаты огромных сумм. Причем ее долг по выпущенному самой компанией займу составлял 2 миллиона иен. Кроме того, над ней висело полтора миллиона иен, не выплаченных по внешнему займу. Стремясь спасти положение, Мацуката обратился за помощью к Кюсаку Хори — владельцу отеля «Санъо» и абсолютному дилетанту в области кино. Став директором «Никкацу» и ознакомившись с ситуацией, Хори пришел к выводу о необходимости самых решительных и активных мероприятий, для того чтобы вывести компанию из положения, в котором она оказалась. Он указал, что необходимо в первую очередь обновить оборудование в киностудиях и расширить сеть кинотеатров, находящихся под непосредственным контролем «Никкацу». Но для этого прежде всего нужны были деньги. И тут-то Хори в полной мере проявил свои способности. Его деятельность в то время вызвала немало различных слухов и пересудов. Так или иначе, Хори в скором времени удалось получить от банка «Тиба годо гинко» (в настоящее время «Тиба гинко»), считавшегося одним из крупнейших периферийных банков, два с половиной миллиона иен. Ссуда по тогдашним масштабам беспрецедент-

ная в кинопромышленности! В результате «Никкацу» смогла вздохнуть с облегчением. Вскоре «Никкацу» заключила с «Тохо» соглашение о производстве фильмов, о взаимном прокате, об обмене киноартистами, режиссерами и т. д.

Соглашение между «Тохо» и «Никкацу» было для «Сётику» как гром среди ясного неба. «Сётику» была вынуждена предпринять ответные действия. Трудно с полной достоверностью сказать, какого рода закулисные переговоры и меры были предприняты со стороны «Сётику», но в результате их Кюсаку Хори был арестован и посажен в тюрьму. Его взяли прямо на приеме, который был организован в середине сентября 1936 года по случаю соглашения между «Тохо» и «Никкацу». В общем режиссура этого дела была довольно драматична, как это и свойственно кинокомпаниям. Хори обвинили в фиктивных дивидендах. Однако ходили всевозможные слухи о том, что он занимался подкупом, получил у президента банка «Тиба годо гинко» Сирохико Фурусо незаконную ссуду, подсунув ему для развлечения актрису. Так или иначе, этот инцидент до конца разоблачил коррупцию, которая царила в сфере кинопроизводства.

Пока Кюсаку Хори в течение года находился в заключении, компания «Сётику» все более прибирала к своим рукам «Никкацу». Президент «Сётику» Такэдзиро Отани взял на себя выплату долгов «Никкацу» в банке «Тиба годо гинко», получил соответствующие гарантии этого банка и стал таким образом непосредственным кредитором «Никкацу».

Борьба между «Тохо» и «Сётику» за господство над «Никкацу» продолжалась в течение нескольких лет. И несмотря на то что в декабре 1939 года суд вынес решение, примиряющее обе стороны, эта борьба длилась вплоть до 1941 года, когда была осуществлена реорганизация кинопроизводства.

Положение крупнейшего кредитора «Никкацу» обеспечивало «Сётику» контроль над этой компанией. Так был образован трест «Сётику», включавший в себя, помимо «Сётику» и «Никкацу», компании «Синко кинэма» и «Дайто эйга», которые были присоединены к «Сётику» еще раньше. В противоположность «Сётику», существовавшей уже около 20 лет и имевшей прочную, обеспеченную базу, компания «Тохо» была новой силой, начавшей свою деятельность на пустом месте, и для того чтобы обеспечить себе рынок, она должна была смело пойти на подрыв базы «Сётику». Вот почему в этой борьбе трестов, как правило, наступающей стороной была компания «Тохо».

Прежде всего «Тохо» начала борьбу за кинотеатры. Но для того чтобы заполучить кинотеатры, нужна была приманка в лице популярных кинозвезд. Поэтому «Тохо» предприняла чрезвычайные меры, а именно начала в широких масштабах переманивать кинозвезд из других компаний. В результате ей удалось переманить из «Никкацу» и «Синко» таких режиссеров и киноактеров, как Садао Яманака, Кунио Ватанабэ, Дэндзиро Окоти, Такако Ириэ, Дзёдзи Ока, Сэцую Хара, Нобору Киритати, и многих других.

Тогда «Сётику» в качестве контрмеры начала применять тактику бойкота (в феврале 1937 года «Сётику» объединилась с кинокомпаниями «Сётику кинэма» и «Сётику когё» и образовала акционерную компанию «Сётику кабусики кайся»). 1 февраля 1937 года «Сётику», «Никкацу», «Синко» и «Дайто» заключили между собой «пакт четырех» и объявили войну «Тохо». Они приняли решение, согласно которому категорически запрещалось показывать фильмы «Тохо» в тех кинотеатрах, где демонстрировались фильмы четырех компаний (впоследствии к этому пакту присоединилась кинокомпания «Кёкуто эйга» и их союз был преобразован в «лигу пяти»).

«Пакт четырех» вызывает в памяти послевоенный «пакт пяти», когда крупнейшие кинокомпании объединились, для того чтобы воспрепятствовать возрождению «Никкацу». Интересно, что инициатором бойкота на этот раз выступила та самая компания «Тохо», которую когда-то подверг бойкоту «пакт четырех». Общим для старого «пакта четырех» и для послевоенного «пакта пяти» было то, что оба они являлись секретными. Общим был в этих пактах и очень важный пункт, касавшийся найма на работу режиссеров и киноактеров. Согласно этому пункту, каждая компания, присоединившаяся к «пакту», брала на себя обязательство не переманивать актеров у участниц нового пакта и ни в коем случае не принимать на работу сотрудников этих компаний, уволенных по тем или иным причинам или не пожелавших более в них работать. Этот «пакт» представлял собой в расширенном виде своего рода соглашение о перереистрии, заключенное несколькими годами раньше между «Сётику» и «Никкацу» в связи с тем, что переманивание актеров приняло угрожающие размеры и резко возросло число режиссеров и актеров, уходивших из одной компании в другую. Для кинокомпаний такое соглашение было крайне выгодным, чего ни в коей мере нельзя сказать о деятелях киноискусства и технических работниках кино. Указанный выше пункт полностью игнорировал человеческое достоинство трудящихся, попирает свободу их воли, отрицал их право на труд и на существование. Поистине это был бесчеловечный пункт.

Выше мы уже подчеркивали, что появление звукового кино сделало неизбежной высокую степень капитализации кинопромышленности. Здесь же отметим, что появление кинокомпаний «Тохо», увеличение мощи «Сётику», решительная борьба между этими крупными трестами (правда, в действительности оба объединения были не столь уж крупны) — все это означало, что создалась новая ситуация и порождена она была появлением звукового кино. Мощное развитие этих киностудий означало конец существования различных мелких независимых киностудий. Эти киностудии были созданы некоторыми кинозвездами в последний период немого кино. Среди них можно назвать независимые киностудии Тиэдзо Катаока, Утаэмон Итикава, Такако Ириэ, Минору Таката и др. Они были крайне слабыми в финансовом и административном отношении, постоянно ощущали нехватку кадров и, конечно, не могли выжить в условиях происходившего в Японии процесса концентрации кинопромышленности. Постепенно их владельцы распускали свои киностудии и поступали на актерскую работу в «Никкацу», «Синко», PCL и другие кинокомпании. Тем самым усиливалась дальнейшая концентрация капитала, которая, с одной стороны, повышала общественное значение и авторитет кино как отрасли промышленности и освобождала деятелей кино от ограниченности, свойственной «киношникам» прошлого, а с другой — вела ко все большему усилению политического контроля над кино.

По мере развития капиталистических отношений в кинопромышленности постановка фильмов стала все более преданно отражать волю капитала как в области прибылей, так и в области идеологической пропаганды. Кончилось время, когда мог еще сохранять кое-какие позиции либерализм деятелей искусства — представителей мелкобуржуазной интеллигенции, тот самый либерализм, который был вскормлен подъемом демократии в последние годы периода Тайсё и первые годы периода Сёва. Политические деятели, бюрократия и военщина обратили внимание на кино, протянули к нему свои железные щупальца, кинокапитал был вынужден покончить со своими основными разногла-

сиями и полностью подчиниться, независимо от того, всегда ли это отвечало его интересам.

В Германии и Италии еще за несколько лет до этого был установлен фашистский контроль над культурой. А вскоре пришлось приветствовать введение в сфере кинопроизводства бюрократического контроля на основании «закона о кино» и в Японии.

7. Успешная деятельность компаний «Дайити эйга» и «Токё хассэй»

Чтобы быть справедливым, следует сказать, что компания PCL создавала не только кинокартины, подражавшие западным образцам. Она осуществляла планы, недоступные для других кинокомпаний. Так, совместно с киностудией «Онга гайдзюцу кэнкюсё»¹ она выпустила своего рода «тенденциозный фильм» «Молодость на том берегу» («Кавамуко-но сэйсюн»). Кроме того, PCL пригласила к себе на работу Томоёси Мураяма и Дзюро Миёси, поручив им написание сценариев и постановку фильмов. Мураяма и Миёси были очень талантливы и популярны, но они принадлежали к левому крылу писателей, подвергавшихся усиленной полицейской слежке и репрессиям. Поэтому надо было обладать большой смелостью, чтобы в то время пригласить их на работу. Вскоре на экраны вышли фильмы «Ответственность за любовь» по роману Тэппэй Катаока «Ответственность за поцелуй» (1936, сценарий и постановка Мураяма, в главных ролях Масако Цуцуми и Тиэко Такэхиса) и «Хикороку смеется от всего сердца» («Хикороку ои-ни варау», 1936, сценарий Миёси, режиссер Сотодзи Кимура, в главных ролях Мусэй Токугава, Садао Мураяма и Масако Цуцуми). Обе эти картины не имели особого успеха, но они свидетельствовали о том, что внутри PCL была также группа с прогрессивными тенденциями.

В целом же фильмы PCL, как правило, были ниже среднего художественного уровня японских кинофильмов того времени. Достаточно напомнить, что фильмы PCL, а впоследствии «блока Тохо» крайне редко попадали в списки лучших фильмов, публиковавшиеся газетами и журналами. Здесь-то и вскрылись отрицательные стороны рационализма, внедрявшегося Итидзо Кобаяси и Ивао Мори. Правда, благодаря их рационализму была наведена экономия и ликвидированы ненужные расходы, но, с другой стороны, их политика порожидала низкопробную стандартизацию и узкий практицизм, ущемляла замыслы сценаристов и режиссеров, делала фильмы серыми и безжизненными. И как ни странно, в этот период наилучшие произведения киноискусства стали создаваться двумя кинопроизводителями, которые имели наименее стабильную базу и просуществовали очень недолго. Я, конечно, не собираюсь на основании этого факта делать какие-то обобщения и выводить закономерности, но в то же время не могу не отметить, что «Дайити эйга», руководимая Масаити Нагата, и «Токё хассэй», возглавляемая Цутому Сигэмунэ (Кадзунобу), за короткое время своего существования создали такие шедевры, которыми по праву может гордиться японская кинематография.

¹ Эта киностудия была создана молодым режиссером Сотодзи Кимура, ушедшим из «Синко кинэма», и Кэйдзи Мацудзаки, который раньше работал в Прокино.

Летом 1934 года, когда «Никкацу» после землетрясения снова перебазировалась в Токио, Масайти Нагата занимал пост начальника отдела планирования и был правой рукой президента «Никкацу» Садаёри Накатани. Совершенно неожиданно он заявил о своем выходе из «Никкацу» и создал кинокомпанию «Дайити эйгася», уведя за собой многих кинозвезд и режиссеров «Никкацу». Нагата заявил, что он недоволен диктаторским курсом, проводившимся Накатани, но фактом было и то, что в его уходе сыграла свою роль и кинокомпания «Сётику». «Сётику» рассчитывала, что Нагата, уйдя из «Никкацу», ослабит ее силы. Кроме того, «Сётику» надеялась, что, создав под своей эгидой наряду с «Синко кинэма» еще одну кинофирму, так сказать «вторую Сётику», она сможет расширить свое влияние. Стратегический план «Сётику» заключался в том, чтобы, готовясь к схватке с «Тохо», о чем мы уже упоминали, обессилить «Никкацу» и укрепить свое господство на кинорынке.

Итак, для «Никкацу» Нагата был предателем, а для «Сётику» — своего рода орудием. Сам же Нагата использовал борьбу между «Сётику» и «Никкацу» в качестве трамплина и выступил как самостоятельный продюсер.

Вслед за Нагата в «Дайити эйгася» пришел на должность начальника отдела планирования Мацутаро Кавагути, пришли режиссеры Кэндзи Мидзогути и Дайсукэ Ито, а также киноактеры Дэнмэй Судзуки, Эйдзи Накано, Итиро Цукида, Исудзу Ямада и др. Съёмки начались в студии Симогамо в окрестностях города Киото. Но вскоре стало ясно, что со стороны «Сётику» с самого начала было большим просчетом возлагать надежду на создание так называемой «второй компании». И осенью 1936 года, спустя два года после создания «Дайити эйгася», Нагата созвал всех служащих и заявил о роспуске компании. А тремя днями раньше он получил от «Сётику» приказ о назначении его директором киностудии «Синко кинэма». Но, несмотря на столь короткую жизнь, память о «Дайити эйгася» навечно сохранится в истории японской кинематографии благодаря двум шедеврам, созданным Кэндзи Мидзогути в 1936 году. Я имею в виду фильмы «Элегия Нанива» и «Гионские сестры».

Такой же была судьба компании «Токё хассэй эйгасэйсакусё», и столь же велик был ее вклад в японскую кинематографию. Эта компания была создана в 1935 году бывшим режиссером «Сётику» Цутому Сигэмуна (впоследствии он сменил имя на Кадзунобу) на деньги, которые дал ему старший брат — президент электротехнической компании «Мэйдэнся». Вначале «Токё хассэй» продавала свои фильмы «Никкацу», потом заключила соглашение о прокате с компанией «Тохо». Начиная с 1937 года она стала один за другим выпускать фильмы, которые можно причислить к шедеврам японской кинематографии. Среди них были: «Молодые люди» («Вакай хито», 1937), «Зимний ночлег» («Фууюно ядо», 1938), «Соловей» («Угуису», 1938), «Весна на маленьком острове» («Кодзима-но хару», 1940) и др. Компании «Токё хассэй эйгасэйсакусё» оказывали всяческую поддержку любители японского кино, в то время ставшие довольно значительной силой, с которой нельзя было не считаться, но компания имела одну серьезную слабость: у нее не было хоть какой-нибудь своей прокатной фирмы, и в этом отношении «Токё хассэй» целиком зависела от компании «Тохо». Кроме того, сам Сигэмуна был, так сказать, идеалистом в мире кино, ему не хватало умения и деловой хватки, которыми отличался Нагата. Поэтому в делах компании все более усиливался застой. В конце концов она превратилась в дочернюю компанию «Тохо» и была ликвидирована в связи с реорганизацией кинопромышленности на основании приказа информационного бюро.

8. Условия превращения деятелей кино в зрелых художников

Вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что те несколько лет, которые отделяют появление в Японии звукового кино от начала второй мировой войны (особенно вторая половина этого периода), были годами расцвета японской кинематографии. Такое явление может показаться случайным, более того, странным. Как мы уже убедились, появление звукового кино привело к усилению позиций крупного капитала в кинопромышленности, к дальнейшей рационализации в кинопроизводстве, к ухудшению условий для творческой работы деятелей киноискусства. Можно было предположить, что деятели кино лишились свободы творчества и, следовательно, фильмы должны были качественно ухудшиться. Почему же результат оказался в большой степени противоположным?

Коротко говоря, потому, что в этот период могучий творческий рост деятелей кино компенсировал неудовлетворительные условия, о которых говорилось выше, что порождало возможности для их самоутверждения. Двадцатилетние молодые люди и совсем зеленые юнцы, пришедшие в киностудии на заре японского кино, к этому времени превратились уже в зрелых художников, обладавших безошибочным глазом, чтобы видеть действительность, и высоким техническим мастерством. У них были идеи, которые они хотели воплотить, идеи, которые они хотели выразить. И они смогли осуществить свои стремления, особенно в тех случаях, когда им удавалось использовать слабость и колебания администрации.

К этому времени Кэндзи Мидзогути исполнилось уже 38 лет. После того как он поставил несколько десятков фильмов в «Никкацу», «Синко» и других кинокомпаниях, он ушел в основанную Нагата компанию «Дайити эйгася». Мидзогути создавал фильмы самых различных направлений. Одно время он копировал немецких экспрессионистов, затем увлекся веселыми сатирическими кинокомедиями. Создавал он и «тенденционные фильмы». Однако в целом его причисляли к сентименталистам, считая его коньком фильмы о периоде Мэйдзи, о жизни старинных торговых кварталов.

В самом деле, как мы уже видели, ему особенно удавались фильмы о женщинах из романов Идзуми Кёка, овеянные атмосферой красоты и восхищения. Он был настоящим певцом женской красоты и добродетелей. Но по мере того, как его взгляд на человека и человеческую жизнь становился все более зорким, незамутненным, его отношение к женщине становилось все более резким, суровым, язвительным. И Мидзогути стал создавать женские образы скорее как сердитый реалист. Трудно даже поверить, что одним и тем же человеком были созданы «Элегия Нанива», «Весенний шепот бумажной куклы», «Мост Нихонбаси» и т. п.

Фильм «Элегия Нанива» (1936) был не только самым лучшим произведением Мидзогути, но наряду с фильмом «Земля» Тому Утида, на котором мы остановимся позднее, стал вершиной японского киноискусства того времени.

В этот период Мидзогути продолжал создавать картины в жанре «дзидай-гэки», но все они не имели успеха. И не потому, что он был «не в форме». Дело в том, что ему, как признанному специалисту этого жанра, по-прежнему поручали создание подобных фильмов, тогда как сам он жаждал создавать произведе-

ния на современные темы, не укладывавшиеся в каноны фильмов «дзидай-гэки». Он хотел таких сюжетов, которые показали бы человека во всей его наготе, независимо от того, понравится это зрителям или нет. В этом смысле внимание Мидзогути привлек к себе характер Миэко — главной героини одноименного романа Сабуро Окада, печатавшегося в одном из журналов. Мидзогути был своего рода феминистом и отличался довольно жестким характером, и именно этим объясняются особенности его фильмов. Миэко крайне импонировала этим обеим сторонам характера Мидзогути. Режиссер дал свою трактовку образу Миэко, заставил ее действовать по-своему. Мидзогути родился в Токио, но длительное пребывание его в районе Кансай, где была расположена киностудия, пробудило в нем интерес к таким качествам жителей Кансая, как практичность и некоторый налет вульгарности, которые отсутствовали у токиосцев. «Самая радостная для меня работа, — писал Мидзогути, — гулять по берегам бесчисленных каналов Осака или бродить по бедным улочкам квартала Нисидзин в Киото и, наблюдая жизнь людей, искать среди них своих персонажей» (из послесловия Кэндзи Мидзогути к «Сборнику сценариев»). Вместе с молодым сценаристом Ёсиката Ёда Мидзогути создал повесть о падении доведенной до отчаяния женщины, которая живет в одном из переулков у канала в Осака. С тех пор почти все сценарии для кинофильмов Мидзогути писал Ёда. Ёда проявлял неслыханное терпение и упорство в доработке материала в ответ на бесконечные требования Мидзогути о все новых и новых переработках, изменениях и улучшениях сценария. Более десяти раз пришлось Ёда менять сценарий, исписать свыше двух тысяч страниц, прежде чем увидел свет выдающийся шедевр «Элегия Нанива».

Киноккомпания встретила фильм «Элегия Нанива» как падчерицу и выпустила его на экраны без всякой рекламы. Он прошел для критики незамеченным. Даже среди киноспециалистов этот фильм поразил очень немногих. Но Мидзогути и Ёда уже приступили к созданию нового фильма, который был встречен с несколько большим энтузиазмом. Это были «Гионские сестры» (1936), где он показал жизнь гейш в веселом квартале города Киото. «Оба эти фильма, — писал Мидзогути, — отображают городские нравы Кансая. Материал я собирал на улицах городов, вульгарное я принес в фильм таким, как оно есть». Но следует подчеркнуть, что оба эти фильма были далеки от простого бытописательства. Они отличаются такой степенью реализма, которая редко достигалась в японском киноискусстве. Легче всего критиковать эти произведения, называя их натуралистическими. Однако сам дух этих лент, где каждый кадр насыщен живой жизнью, свидетельствует о том, что такого рода произведения могут быть созданы художником только в период наивысшей зрелости его таланта.

В «Элегии Нанива» и «Гионских сестрах» главные герои — женщины, причем падшие женщины, которых общество породило для своих удобств и само же их осуждает. Главная героиня «Элегии Нанива» Аяко (Исудзу Ямада) становится любовницей богатого старика, для того чтобы добыть 300 иен. Эти деньги нужны ей для спасения безработного отца. Она вступает в сговор со своим возлюбленным и тем усугубляет свою вину. Ее сажают в полицейский застенок. Когда Аяко выходит на свободу, люди от нее отворачиваются. Героиня фильма «Гионские сестры» — опустившаяся гейша Омотя, что означает «игрушка» (ее роль исполняет Исудзу Ямада). В отличие от своей старшей сестры, которая сохранила в своем характере черты гейш былых времен, Омотя решила

жить по холодному расчету, играя мужчинами и используя их в своих интересах. В этом состояла ее месть обществу, которое заставило ее вести жизнь проститутки. Но этим намерениям Омотя не удалось сбыться. Приказчик мануфактурной лавки, от которого она обманным путем получила кимоно, мстит Омотя и делает ее калеккой. Картины Мидзогути не имеют счастливого конца. Эти женщины, которых в современном обществе мужчины обесчестили, ввергнув в пучину грязи и разврата их тела и души, не меняют в конце фильма свое поведение, им не удастся найти свое счастье и обрести спокойную жизнь. Их падение продолжается, они проклинают эгоизм общества и низменные инстинкты мужчин, протестуя против их несправедливого отношения к себе.

Следующей работой Мидзогути был фильм «Долина любви и ненависти» («Айэпкё», 1937, «Синко кинэма», сценарий Ёсисада Ёда по произведению Мацутаро Кавагути, в главных ролях Фумико Ямадзи, Сэйдзабуро Кавадзу, Масао Симидзу). Фильм представлял собой мелодраму, которую можно было бы назвать дешевым изданием «Воскресения» Л. Толстого. Тем не менее в отображении бедных кварталов города, жизни бродячих актеров во многих деталях фильма чувствуется достоверность наблюдений Мидзогути над человеческими судьбами. Ни с чем не сравнима замечательная игра актрисы Фумико Ямадзи, снимавшейся в роли главной героини фильма. Неудачным был следующий фильм Мидзогути — «Родина моя» («Аа, кокё», 1938, «Синко кинэма», сценарий Ёсисада Ёда, в главной роли Фумико Ямадзи). Действие фильма разворачивается в небольшом городке Северной Японии. И снова в центре внимания женщина. Ее обманул жених, и она, не имея средств к существованию, вынуждена покинуть свои родные места и уехать в другой город. Следует отметить, что в этом фильме почему-то значительно слабее чувствуется дух восхищения женщинами, их своеобразной притягательной силой, что всегда отличало стиль Мидзогути. Его глаз все время обращается то к судьбе главной героини, то к конфликту, возникшему в связи со строительством универсального магазина в маленьком городке. И в том, что Мидзогути стал проявлять интерес не только к миру любовных страстей, но и к политике и экономике провинциального городка (правда, это утверждение, может быть, несколько преувеличено), уже предвосхищался новый расцвет его творчества в последующие годы.

Далее я хотел бы остановиться на деятельности режиссера Сиро Тоёда.

Если роман «Молодые люди» принес успех писателю Ёдзиро Исидзака, то его экранизация принесла большую прибыль и сделала известными имена продюсера Сигэмунэ и режиссера Сиро Тоёда. Выпуск этой картины явился поворотным моментом в деятельности компании «Токё хассэй», которая раньше выпускала в общем-то ничем не примечательные фильмы, появлявшиеся на экранах лишь тогда, когда в прокате не было новых фильмов крупных кинокомпаний. После «Молодых людей» компания «Токё хассэй» выпустила немало выдающихся фильмов, и все они были созданы Сиро Тоёда.

Роман «Молодые люди» вышел отдельной книгой в 1937 году (в журнале «Мита бунгаку» он начал печататься в 1933 году). Роман имел большой успех и разошелся рекордным для того времени тиражом в несколько десятков тысяч экземпляров. Причину такого успеха трудно понять, если не учитывать обстановку того периода. Именно тогда, вслед за событиями 26 февраля ¹, военный

¹ События 26 февраля 1936 года — имеется в виду путч «молодого офицерства», на которое делали ставку фашистские силы Японии с целью захвата власти в стране. Путч был подавлен, однако он явился сигналом к повсеместному наступлению фашизма.— *Прим. ред.*

фашизм в Японии захватил в свои руки политическую власть и начал открытую вооруженную агрессию в Китае. Именно тогда между Японией, Германией и Италией был заключен антикоминтерновский пакт, провозглашен лозунг «всеобщей мобилизации нации»¹, которым был нанесен последний удар по свободе мысли. Народ еще не мог представить себе бедствий и ужасов грядущих лет, не мог предвидеть надвигающуюся катастрофу, но он уже начинал задыхаться в сгустившейся атмосфере тревоги.

И вот в такое время появился роман Исидзака «Молодые люди», повествовавший о любви преподавателя Мадзаки и Кэйко Энами — ученицы гимназии американской религиозной миссии на севере страны. В то время сама любовь между педагогом и ученицей считалась поступком аморальным. Исидзаки же украсил ее яркими и сочными мазками. Отсутствие у Кэйко Энами и ее матери предрассудков в вопросах отношений между мужчиной и женщиной, подчеркивание ими необходимости свободы чувств явились своего рода шоком не только для моралистов, но и для рядового обывателя.

Поскольку фильм не носил непосредственно политической окраски, цензура не смогла его запретить. Однако в этом фильме можно обнаружить идею решительного протеста против стремления подчинить обычаи и мораль целям фашизации страны. Именно поэтому фильм «Молодые люди» приносил зрителям свежее чувство освобождения, вызывал в глубинах их сердец тайное сочувствие протесту против фашизма. В фильме Тоёда «Молодые люди» (сценарий Сёси Яда, в главных ролях Дэн Охиката, Харуё Итикава, Сидзуэ Нацукава) было меньше свежих идей и красок, чем их было в романе, но он имел колоссальный успех хотя бы благодаря замечательному исполнению актрисой Харуё Итикава роли Кэйко Энами. Она настолько глубоко передала всю мрачную эксцентричность Кэйко Энами, как будто вложила в этот фильм всю свою молодую жизнь.

Успех фильма «Молодые люди» заставил Тоёда заниматься в течение некоторого времени исключительно экранизацией художественных произведений. Так, им была осуществлена экранизация повестей «Плакса» Фумико Хаяси (1938), «Зимний ночлег» Томодзи Абэ (1938), «Соловей» Ито Юносукэ и других художественных произведений. Все эти выдающиеся фильмы отображали жизнь японского народа в те мрачные времена и являлись как бы немым протестом против политического давления, все усиливавшегося в тот период.

9. Режиссеры, являвшиеся опорой компании «Сётику»

Как я уже говорил, компании «Сётику», возглавляемая сильным руководством, и «Тохо» вели борьбу за доминирующее положение в японской кинематографии. Поэтому неверным было бы утверждение, что выдающиеся произведения, создававшиеся в «Сётику», рождались без активного участия и содействия

¹ Готовясь к войне, японский монархо-фашизм принимал все меры для укрепления тыла, мобилизации материальных и духовных сил народа на нужды войны. В 1938 году был принят так называемый «закон о всеобщей мобилизации нации», устанавливавший всеобъемлющий бюрократический контроль во всех областях жизни японского общества.— *Прим. ред.*

руководства. Здесь неукоснительно придерживались направления, избранного Сиро Кидо, директором компании, еще со времени немого кино, в начальный период деятельности студии в Камата. Кидо не только воспитал в Камата кадры кинематографистов, но и завершил создание специфического типа фильмов, которые можно назвать фильмами «направления Камата». После того как «Сётику» для расширения и модернизации производственной базы и преодоления трудностей, возникших в связи с появлением звукового кино, в январе 1936 года переехала в студию Офуна, их стали называть фильмами «стиля Офуна». Но фактически они представляли собой продолжение все той же линии Камата. Это был некий эталон, основу которого заложил Кидо, а воплотили в жизнь и облекли в плоть и кровь Симадзу, Госё, Одзу и другие режиссеры. Этот стиль называют иногда «реализмом повседневной жизни», и заключается он в скрупулезно-реалистическом показе жизни мелкой буржуазии. Конечно, выдающиеся, талантливые режиссеры создавали произведения, ломающие этот эталон. Но в большинстве случаев действовала схема.

Хэйносукэ Госё, создавший первый японский звуковой фильм «Соседка и жена» («Мадам то нёбо»), продемонстрировал стремление к экранизации художественных произведений еще в период немого кино, когда на экраны вышел такой его выдающийся фильм, как «Танцовщица из Идзу» («Идзу-но одорико», 1933), по роману писателя Ясунари Кавабата. В 1934 году Госё закончил фильм «Живущие живут» («Икитоси икэру моно») по роману Ямамото Юдзо, в 1940 — «Старая дева» («Кисэки») по роману Сэйити Фунабаси. Каждый из них представлял собой неплохое произведение. Но с наибольшим увлечением Госё работал над фильмом «Время жизни» («Дзинсэй-но онимоцу», 1935, сценарий Акира Фусими, в главных ролях Тацуо Сайто, Кинуюэ Танака, Мицуко Ёсикава, Масао Хаяма), рисующим разлад в доме служащего и отношение детей к происходящему, и фильмом «Песня цветочной корзины» («Ханакаго-но ута», сценарий Кого Нода, в главных ролях Кинуюэ Танака, Сии Токудайдзи, Сюдзи Сано, Рю Тисю) — полным светлого юмора произведением, рассказывающим о жизни маленьких людей, героиня которого — девушка, работающая в закусочной около Гиндзы. Именно эти фильмы оказались лучшими работами Госё. В них с наибольшей полнотой проявились особенности творческой манеры режиссера периода создания фильмов «направления Камата».

Сиро Тоёда и Хэйносукэ Госё были выдвинуты Ясудзиро Симадзу, занимавшим в то время пост помощника режиссера. Врач по профессии, Симадзу долгое время работал на студии «Сётику», и его ценили как скромного постановщика множества обычных коммерческих фильмов. Он оказался выдающимся постановщиком и сам это прекрасно сознавал. Работая у кинокамеры, Симадзу часто шептал: «До чего же ловко это у меня получается!» Действительно, после долгих лет учебы ему удалось подняться над уровнем рядового сотрудника студии. Ясно это стало только после появления звукового кино. Но Симадзу был не просто постановщиком фильмов. В его картинах, снятых на фоне грубых, рассчитанных на внешний эффект декораций, можно было увидеть неожиданную мягкость, тонкую наблюдательность. Он неизменно прилагал все усилия к тому, чтобы не был утрачен контакт между новым искусством и традиционным. До самой смерти (он умер сорока девяти лет в 1945 году, вскоре после окончания войны, от язвы желудка) Симадзу оставался молодым.

Созданный Симадзу второй звуковой фильм «Девушка в бурю» («Арасинака-но сёдзё», 1932) — прекрасное произведение, наполненное бьющим

через край жизнелюбием, молодостью автора. Сценарий принадлежит самому Симадзу, по сюжету фильм напоминает произведение, выдержанное в стиле «направления Камата». Это повесть о семье мелкого служащего. Вот ее герои: уставший от жизни отец, ищущий забвения в вине (Рётаро Мидзусима); болтливая, вечно занятая разговорами мать (Тёко Иида); их дочь Аяко, студентка (Сумико Мидзукубо). В Киото, где живет эта семья, для сдачи экзаменов приезжает из деревни двоюродный брат девушки — Харуо Аяко (Акио Исода). Молодые люди поправились друг другу. Но Харуо проваливается на экзаменах и начинает посещать увеселительные заведения. Однажды Аяко, разыскивая Харуо в меблированных комнатах, застает его в постели с живущей рядом с ним танцовщицей (Юмэко Одзомэ). Узнав о таком поведении Харуо, родители Аяко отправляют его обратно на родину. На вокзале Уэно его провожает одна Аяко. Они расстаются со слезами на глазах. Таково содержание фильма, ничем не отличающегося от романов для молодых девиц. Но Симадзу удалось передать сложные чувства девушки, еще совсем не знающей жизни, которой пришлось пережить радость надежды и горечь разочарования. Прежде всего зритель благодаря мастерскому использованию звука впервые по-настоящему понял, что такое звуковое кино, понял, что оно намного естественнее немого. В «Соседке и жене» достигнуть этого еще не удалось. Можно утверждать, что прелесть звукового кино зрители впервые почувствовали благодаря Симадзу.

«Соседка Яэ-тян» («Тонари-но Яэ-тян», 1934) — тоже фильм о молодежи, который можно рассматривать как продолжение «Девушки в бурю». Студент Кэйтаро (Ходэн Оби) и живущая в соседнем доме студентка Яэко (Юмэко Одзомэ), сами того не сознавая, любят друг друга. Но вот появляется разведенная с мужем старшая сестра Яэко — Кёко (Ёсико Окада); в ее присутствии Кэйтаро и Яэко чувствуют, что они еще сильнее любят друг друга. Фильм спокойно рассказывает об их встречах, о буднях повседневной жизни. Такая манера повествования являлась специфической чертой фильмов компании «Сётику». Звуковой фильм «Соседка Яэ-тян» — типичное произведение «реализма повседневной жизни». Режиссеры компании «Сётику» ушли с головой в этот реализм или, если угодно, натурализм. Но иногда они пытались освободиться от него и старались уйти далеко в сторону. Тогда они занимались экранизацией литературных произведений. Мода на экранизацию художественных произведений объяснялась, конечно, и другими причинами. Одна из них состояла в том, что уровень запросов кинозрителей в то время постепенно повышался и их уже невозможно было удовлетворить приспособленными для кино мелодрамой или наивной романтикой. Далее, сценаристы, режиссеры, а иногда и актеры стали испытывать все большую уверенность в своем мастерстве и возгорелись желанием померяться силами с произведениями «чистой литературы», по своим художественным достоинствам стоявшими на значительно более высоком уровне, чем исторические повествования и низкопробные романы, печатавшиеся в газетах, которые они экранизировали раньше. Наконец, важной причиной, которую не следует упускать из виду, было присущее тогда кинематографистам сознание превосходства художественной литературы над произведениями кино. Создавая же сценарии и фильмы по «первоклассным» художественным произведениям, они считали, что таким образом возвышают и свое искусство.

Итак, Симадзу экранизировал новые произведения наиболее известных тогда писателей — Дзюнитиро Танидзаки и Риити Ёкомицу. Это были «О-Кин

и Сасукэ» («О-кин то Сасукэ», 1935), фильм, поставленный по роману «Весенняя лютия» Танидзаки, и «Семейный совет» («Кадзоку кайги», 1936) по одноименному роману Ёкомицу.

«Весенняя лютия» Дзюнитиро Танидзаки — роман, который, собственно, нелегко поддается экранизации. Однако Симадзу, смело взявшийся за постановку фильма, имел, видимо, определенные надежды на успех. Немалую роль в этом сыграл подогревавший его честолюбие старший помощник режиссера Кодзабуро Ёсимура. И тем не менее его ожидало поражение. Ставя фильм «О-Кин и Сасукэ», режиссер должен был обратить все свое внимание на передачу на экране внутреннего содержания произведения Танидзаки, мира чувств автора, воплощенных в образах слепой Сюнкин и Сасукэ, то есть мира, который не может быть выражен средствами кино, восприимчивыми зрительно. Эта задача, трудная для любого режиссера, оказалась буквально непосильной для Симадзу, безыскусного реалиста. Для здорового духом Симадзу была чужда необычная любовь О-Кин (Кинуё Танака) и Сасукэ (Кокити Такада), освобожденная от пут феодальных отношений, любовь чувственная и в то же время возвышенная, преодолевающая эту чувственность.

Произведение, по которому был поставлен фильм «Семейный совет», представляло собой нечто среднее между романом идей и романом нравов. Но совершенно ясно, что при экранизации упор был сделан на второй его стороне и в результате получилась бытовая мелодрама, рисующая любовные, жизненные и чисто деловые перипетии. И только благодаря участию в фильме прославленных кинозвезд студии Офуна — Син Сабури, Кокити Такада, Санаэ Такасуги, Митико Кувано и в особенности блестящей игре Сабури и Такасуги ему удалось добиться значительного коммерческого успеха.

В отличие от Симадзу Ясудзиро Одзу перестраивался крайне медленно и в течение нескольких лет не приступал к созданию звуковых фильмов. И вот, когда Одзу остался единственным режиссером, хранившим верность немому кино, он наконец решился создать звуковой фильм «Единственный сын» («Хитори мусуко»). Это произошло в 1936 году. Вообще-то говоря, Одзу пытался использовать звук одним из первых среди японских режиссеров. Озвученный вариант выпущенного им в 1932 году фильма «До новой встречи» («Мата аухимадэ», сценарий Кого Нода, в главных ролях — Ёсико Окада, Дзёдзи Ока, Масаёси Нара, Хироко Кавасаки) содержал в себе элементы звукового и немного кино: в нем была музыка и звуковые эффекты, но речь актеров не была озвучена и по-прежнему передавалась с помощью титров. Этот фильм не только имел буквально то же название, что и знаменитое послевоенное произведение Тадаси Имаи, но и был близок ему по содержанию. Конечно, фильм «До новой встречи» Тадаси Имаи поставлен по мотивам произведений Ромен Роллана, сценарий же фильма Одзу был написан Кого Нода (возможно, совместно с Одзу). По сюжету они отличались, но имели общую тему — рисовали несчастных влюбленных, разлученных войной.

Изгнанный из старозаветной, чопорной семьи юноша получает повестку о призыве в армию. (В сентябре 1931 года японской военщиной был сфабрикован так называемый «маньчжурский инцидент» и в Маньчжурии повсеместно начались военные действия.) Он едет на фронт. Провожает его единственный человек — возлюбленная, бывшая проститутка. Отец, лишивший сына наследства, узнает о его отъезде и вместе с дочерью мчится на вокзал, но опаздывает. Поезд отходит, и сын с грустью покидает родные края.

Некоторые видели в фильме «До новой встречи» дань Одзу «чрезвычайному времени»¹. Но на самом деле в нем нашел отражение протест мелкобуржуазных слоев общества против войны. Он, правда, был испорчен слащавым романтизмом, присущим американским фильмам, и ему недоставало сурового реализма, свойственного Одзу. И тем не менее было бы ошибочным ставить его в один ряд с появлявшимися в то время один за другим произведениями, которые были призваны повышать боевой дух народа. Наоборот, резко бросалось в глаза, что этот фильм, хотя в нем и был использован звук, по своему построению и методу воплощения темы оставался немым. Нельзя было не заметить, что многое сближает его с выдающимся звуковым фильмом Кинугаса «Повесть о верности» или «47 ронинов».

Одзу — художник, доведший до совершенства, поднявший на огромную высоту искусство немое кино в Японии и в то же время самозабвенно веривший в совершенство своего, избранного им стиля. Он, например, утверждал, что техника постепенного затемнения и высветления кадров, наплыва — это не «азбука кино», а лишь «атрибуты кинокамеры», и все эти технические приемы полностью исключались из его фильмов. Все сцены у Одзу разбиты на четкие кадры. Вряд ли нужно говорить о такой общеизвестной особенности фильмов Одзу, как низкое расположение кинокамеры. Его фильмы отличало преобладание фронтальных съемок, напоминающих древние скульптуры.

Композиция его картин всегда была спокойной, изобиловала паузами, что являлось своего рода протестом против таких широко распространенных тогда средств достижения эффекта, как перемещение камеры, покачивание ее и т. д. Его стиль — классический лаконизм, ясность и простота, традиционные для японского искусства. Эти черты творчества Одзу всегда вступали в противоречие с реализмом в истинном его понимании, мешали ему. Однако этот стиль отличался от реализма повседневной жизни, выработанного на студии «Сётику» режиссерами Симадзу и Госё, придавал творчеству Одзу индивидуальные черты. Видимо, было бы неправильным определять этот стиль как нечто характерное только для немое кино. Нет, Одзу хотел изучить и углубить свой опыт, выработанный им самим в период работы в немом кино. И именно поэтому он так долго не хотел переходить к звуковому. Он имел для этого достаточно причин. Для него с точки зрения искусства немое кино совсем не означало тупика. В то время, когда весь мир переходил от немое кино к звуковому, Одзу повсюду защищал немое кино и в течение трех лет (1932—1934) выступил с тремя немymi картинами, завоевавшими первое место среди лучших фильмов, отмечаемых журналом «Кинэма дзюмпо». Это были «Родиться-то я родился...» («Умарэтэ-ва мита кэрэдо»), «Каприз» («Дэкигокоро») и «Повесть о плывущей траве» («Укигуса моногатари»).

«Каприз» (1933) был первым произведением Одзу, открывшим целую серию его работ, которые получили название «фильмов о Кихати». Они стали его грустной, лирической песней о родных местах. Одзу родился и вырос в городе Киба, расположенном на реке Фукагава. Он не мог забыть каналы Ситамати —

¹ В годы подготовки и развертывания войны на Тихом океане японская официальная пропаганда прилагала все усилия для мобилизации материальных и духовных ресурсов народа на войну. Делалось это под предлогом наступления «чрезвычайного времени», якобы поставившего перед Японией задачи, которые она должна решить в Азии. Поэтому дух «чрезвычайного времени» тогда означал готовность к войне, согласие с официальным курсом и участие в его осуществлении. — *Прим. ред.*

нижней части Токио, выстроившиеся вдоль них низенькие дома, яркие и пестрые вещи, висевшие под навесами, видневшиеся напротив газгольдеры и даже не столько эти привычные и милые с детства образы, сколько высокие чувства и человечность, юмор и слезы обитавших там людей — исконных токиосцев, которые продолжали жить в отдельных уголках этого разрастающегося города. Стоит закрыть глаза, как перед мысленным взором появляются и Кихати, и комнатуха в большом доме на одной из улочек, в котором жил Одзу. У него был псевдоним — Джеймс Маки, и когда ему удавалось перехитрить критика, он самодовольно улыбался. А иногда из озорства он прибегал к псевдониму Эрнст Шварц. Одзу сам писал произведения, которые экранизировались, и вместе с Тадао Икэда, тоже уроженцем Ситамати в Токио, писал сценарии для своих фильмов. Так появился постановочный коллектив, создававший «фильмы о Кихати», центральное место в котором заняли актеры Такэси Сакамото (Кихати) и Тёко Иида (Кааян). К этой же серии фильмов принадлежат «Укигуса-моноготари» (1934), «Любимая дочь» («Хакоири мусумэ» 1935), «Токийская гостиница» («Токё-но ядо», 1935). Одзу не создавал «тенденциозных фильмов», но «фильмы о Кихати» невозможно представить, если бы им не предшествовали такие «тенденциозные фильмы» и связанные с их появлением репрессии со стороны властей. От фильмов, в которых героями были служащие, студенты, Одзу перешел к постановке фильмов, рисующих жизнь безработных (организация и самосознание их были тогда слабыми), так называемых люмпен-пролетариев. Как я уже говорил, фоном для этих картин была тоска по уходящему в прошлое старому Токио. В условиях депрессии, последовавшей за финансовым кризисом, когда все более усиливалось наступление фашизма, Одзу выпустил ряд фильмов, повествовавших о доброте и невежестве маленьких людей, находящихся в самом низу социальной лестницы и даже не помышляющих во всеуслышание заявить о своем тяжелом положении, более того, не имеющих даже представления об истинной глубине своего несчастья. В этих произведениях Одзу направил, пусть скрытые и слабые, стрелы обвинения против жестокости господствующих классов, держащих в своих руках власть и деньги.

В 1936 году, когда звуковое кино в Японии достигло расцвета и все режиссеры давно перешли к производству звуковых фильмов, Одзу впервые создал свой первый звуковой кинофильм. Это был, как уже отмечалось, «Единственный сын».

«Фильмы о Кихати» посвящались излюбленной теме Одзу — любви между родителями и детьми. «Единственный сын» и выпущенный после него фильм «Был отец» («Тити арики», 1942) — типичные в этом отношении произведения Одзу данного периода.

Начавший свой творческий путь примерно в одно время с Одзу и шедший с ним буквально бок о бок Хироси Симидзу также был своеобразным режиссером, по своей творческой манере отличавшимся от Одзу. О нем говорили, что это режиссер, вскормленный «Сётику» на студиях Камата и Офуна, но впоследствии Симидзу отошел от их «реализма повседневной жизни». Симидзу был поэтом восточной природы. Может быть, я слишком резко подчеркиваю особенности его творчества, но Симидзу, не прибегая к острому анализу и критике изображаемой им действительности, лирично рассказывал о ней, как бы растворяя в природе свое сочувствие к людям. Это было сильной и в то же время слабой стороной его творчества.

Вначале на Симицзу смотрели как на последователя Хотэя Номура. Следуя поучениям Сиро Кидо, он с головой ушел в создание развлекательных, пустых кинокомедий по повестям и романам, печатавшимся в газетах и журналах, фактически экранизируя все, что попадалось под руку. Среди них были так называемые кинокомедии «о молодом барине», главную роль в которых исполнял Мицугу Фудзии. В то время Симицзу выработал метод создания таких комедийных фильмов, в основе которых лежал не бурлеск, построенный на отдельных комедийных номерах, а определенный стройный сюжет, созданный с помощью киномонтажа. Этот прием применим, конечно, не только к кинокомедиям.

Симицзу писал о своем методе:

«Я ясно ощущаю, что при создании фильмов нужно всеми силами освободить кино от всего театрального, присущего сцене. Представим себе, например, такую ситуацию: женщина «А» покинута мужчиной «Б». В большинстве современных кинофильмов сцена, когда «А» читает письмо от «Б» о разрыве и мучается от того, что ее разлюбили, разрешается таким образом: читающая письмо «А» поворачивается к публике и горько плачет. Это превратилось в определенный штамп. Я же подобную сцену сделал бы так: «А» читает письмо, потом как бы непроизвольно нервно сминает его, и оно выскальзывает у нее из рук. Письмо падает в протекающий у ее ног ручей и, подхваченное водой, уплывает вдаль. И вот это горькое письмо тихо погружается на дно. На этом прекращается медленное следование объектива камеры за письмом, и я переносу его на плачущую женщину. Конечно, этот метод варьируется в зависимости от характера героини «А», но в большинстве случаев такую сцену можно решать в предложенном мной плане»¹.

Приведенная цитата из статьи Симицзу конкретным языком монтажа раскрывает тайну его кинематографического метода. Он ненавидел мелодраму. И хотя его заставляли создавать множество мелодраматических произведений, он так и не полюбил их и всячески старался их избегать.

Симицзу во всеуслышание заявлял, что его любимыми героями являются «буддийские монахи, военные и дети». Но «военные» в представлении художника — это не те военные, которые из-за стремления к власти и холодного расчета бросили нас в пучину войны, принесшей столько страданий, а простые, бесхитростные военные старых времен. Это военные эпохи Мэйдзи. Простота — вот что привлекало Симицзу в монахах, военных и детях. И именно поэтому ему удалось создать такие выдающиеся произведения, как «Дети на ветру» («Кадээ-но нака-но кодомо», 1937), «Времена года детей» («Кодомо-но сики», 1939), и другие. Симицзу любил путешествовать. Как только выдавалось свободное время, он исхаживал многие километры в Тохоку, Синсю, Идзу. Деревни, старые гостиницы, древние дороги, идущие по ним бродячие актеры и проезжающие повозки, запряженные лошадьми, грохочущие, поднимающие клубы пыли автобусы — во всем этом он остро ощущал богатство и разнообразие жизни. В путешествиях он набирался ярких впечатлений. Подобно бродячим поэтам древности, режиссер стремился воспеть все это в своих работах.

Американский кинофильм Роберта Рискина и Фрэнка Капра «Это случилось однажды ночью» в 1934 году с огромным успехом демонстрировался в Японии.

¹ С и м и ц з у Х и р о с и, Хэнсюва тайсэцу да («Важность монтажа»), «Кинэма дзюмпо», 1935, январь.

Непосредственно под его влиянием был создан целый ряд японских фильмов. Одним из них был фильм Хироси Симидзу «Путешествие, научившее любить» («Рэнъай сюгаку рёко», 1934), хотя его следует считать вполне самобытным произведением, в котором ясно виден почерк Симидзу. Автор сюжета — тот же Симидзу, выступивший под псевдонимом Минамото Такахико (иногда он прибегал и к другому псевдониму — Югэн Амахико). В этом произведении Симидзу впервые попытался воплотить свойственный ему в то время так называемый «дух документалистики». Это фильм о нескольких молодых людях, отправившихся на прогулку в ясный осенний день, об их светлом, радостном настроении, овеянном легкой сентиментальностью. В данном случае сюжет не играет никакой роли. Главный герой фильма — путешественник. Юноша и девушка (Митико Кувано, Ходэи Оби) идут, застигнутые темнотой в дороге, ночуют под открытым небом, останавливаются в подозрительных чайных домах и дешевых гостиницах, смотрят представление бродячего цирка. Симидзу располагает героев на пейзаже, как в картинах восточных художников, и любит ими. Это определенный документалистский метод и вместе с тем средство заставить вновь почувствовать первозданную прелесть кино. Дальнейшее развитие этого направления и новый успех принес характерный в то время для Симидзу фильм «Благодарю» («Аригато-сан» 1935). Он представлял собой экранизацию короткой, всего в пять страниц, повеллы Ясунари Кавабата.

Это простой, передаваемый буквально в двух словах, рассказ о том, как перед глазами доброго, простодушного шофера автобуса (Кэн Уэхара), совершающего рейсы по дорогам Идзу, промелькнула картина человеческой жизни. Но и здесь сюжет не имеет особого значения. В автобусе, который, подпрыгивая и переваливаясь на ухабах, бежит по узкой деревенской дороге, едет бедная крестьянка, которая собирается продать в городе свою дочь, и опустившаяся проститутка, вынужденная переехать в другое место, чтобы убежать от долгов. Страховой агент, с бородкой, в европейском платье, бросает на девушку двусмысленные взгляды. Автобус обгоняет повозки, запряженные лошадьми, тяжело груженные тачки. Встречается он с группой рабочих-корейцев, которые идут из Идзу на дорожные работы в горном районе Синсю. Бродячая актриса просит пассажиров взять с собой маленького ребенка в Токио, где умирает ее старый отец. Фильм воспроизводит пейзаж, проходящий перед окнами автобуса, рисует картины жизни разных людей, случайно сведенных судьбой в автобусе. «Благодарю» превосходит «Путешествие, научившее любить» в том смысле, что Симидзу, изображая природу и людей как одно целое, с глубоким сочувствием рисует человека, особенно людей бедных, опустившихся, задавленных жизнью.

10. Режиссеры, работавшие в «Тохо» в первые годы ее существования

Режиссер Микио Нарусэ, получивший признание благодаря поставленным в Камата фильмам, в ярких красках изображающим тяжелую жизнь людей, оказавшихся на дне, в 1934 году перешел в кинокомпанию PCL. Творческий почерк Нарусэ был похож на почерк таких мастеров, как Госё и Одзу; ему поэтому было трудно развернуться в полную силу на студии в Камата.

Он всегда находился на втором плане, в тени из-за блеска этих двух мастеров. Вызывало его недовольство и то, что компания ему никак не разрешала снять звуковой фильм. Все это заставило Нарусэ покинуть студию в Камата, где он провел десять лет. Действительно, в следующем же году на PCL он осуществляет свое заветное желание — создает звуковой фильм. Материалом, который более всего подходил для осуществления замысла Нарусэ, была жизнь актеров Асакуса, охотно и часто описывавшаяся в те годы писателем Ясунари Кавабата. Но фильм «Три сестры, чистые в своих помыслах» («Отомэгокоро саннин симай», 1935, сценарий Микио Нарусэ по произведению Ясунари Кавабата; в главных ролях Тикако Хосогоава, Масако Цуцуми, Рюко Умэдзоно) оказался довольно серым, далеко не блестящим произведением. Рациональная организация производства фильмов на PCL, а затем на «Тохо» или, вернее, незрелость этой рациональной системы шли вразрез с привычной для Нарусэ, воспитанного в компании «Сётику», системой производства фильмов. Это несоответствие продолжалось и впоследствии. И настоящие свои возможности он сумел продемонстрировать лишь после войны.

Фильм «Жена, будь как роза» («Цума-ё бара-но ёни», 1935) был высоко оценен зрителями. Он занял первое место среди десяти лучших произведений, отмеченных в том году журналом «Кинэма дзюмпо». Благодаря этому Нарусэ выдвинулся в число первоклассных режиссеров. И все же фильм этот не столь уж значителен. В основу его положена пьеса Минору Накано «Две жены». Пьеса повествовала о чувствах и переживаниях людей далекого прошлого. Об этом говорит уже то, что она входила в репертуар театральной школы симпа. Нарусэ попытался придать этому повествованию распространенный в то время модернистский характер. Рассказ причудлив, раздроблен (это передает, правда, неоднородность культуры и жизни различных слоев общества в современной Японии), и, кроме того, в нем слишком примитивно изображена внутренняя жизнь героев. В 1936 году Нарусэ поставил по пьесе Маяма Сэйка фильм «Тотюкэн Кумоэмон» (сценарий Микио Нарусэ, в главных ролях Рюносукэ Цукигата, Тикако Хосогоава); в 1938 году он пишет сценарий по произведению Мацутаро Кавагути, навеянному американским кинобоевиком «Болеро», и снимает фильм, рассказывающий о любви актеров. Это был «Цурухати Цурудзиро» (в главных ролях Кадзу Хасэгава, Исудзу Ямада). Каждый из этих фильмов свидетельствовал о все возрастающем мастерстве Нарусэ как постановщика. Но все они страдали архаичностью содержания. В то же время выпущенный Нарусэ в 1939 году, в разгар войны, фильм «Рабочая семья» («Хатараку икка»), который в связи с неразберихой военного времени остался незамеченным, раскрывал сокровенные мысли режиссера. Он создан по одноименному роману Сунао Токунага и рисует бедную семью, которая трудится в поте лица, но не может свести концы с концами. Пролетарский писатель Токунага, работая над своим произведением, был вынужден считаться с существовавшей в то время обстановкой. В аналогичном положении был и Нарусэ. Поэтому фильм, как и роман, был лишен мощного социального протеста. Но все же он должен быть отмечен как редкий для тех лет японский фильм, в котором изображалась тяжелая жизнь народа.

Еще одним режиссером, страдавшим от рационализма PCL, был Сотодзи Кимура, о котором с полным основанием можно сказать, что он был рожден и воспитан этой компанией. Сразу же после фильма «Безразличная молодежь» («Кавамуки-но сэйнэн») он выпускает фильмы «Пьяная жизнь» («Хороёи нин-

гэн») и «Равнодушный город» («Дзюндзё-но мати») (оба поставлены в 1933 году), делает множество рекламных фильмов для пивной и фруктовой компаний. Но известность Кимура начал приобретать лишь после того, как в 1935 году экранизировал знаменитую повесть Фумико Хаяси «Записки бродяги». Обычно считается, что Сотодзи проявил себя в качестве старшего помощника режиссера Судзуки Дзюкити, снявшего в свое время известный «тенденциозный фильм» периода немого кино «Что заставило ее сделать это?». Действительно, фильмы Кимура отличались серьезным идейным содержанием.

Фильм «Брат и сестра» («Ани имото», 1936) создан по произведению Сайсэй Мурао и посвящен любимой теме писателя — любви и ненависти между родными братом и сестрой. Благодаря блестящей игре пришедшего из театра сингэки и ставшего впоследствии основным актером студии PCL выдающегося артиста Садао Маруяма и актрисы Тиэко Такэхиса, работавшей в прошлом в театре «Тайсю энгэки», фильм получил благожелательную оценку. Но все же следует заметить, что тема фильма не совсем соответствовала творческой манере Сотодзи. И наоборот, выпущенный в том же году фильм «Хикороку смеется от всего сердца», прекрасно выявлял особенности творческого почерка режиссера. Огромная машина современного капитализма уничтожила как устаревшее понятие о справедливости, подавила стремление к сопротивлению, владевшие стариком Хикороку (Мусэй Токугава) — участником «движения за свободу и народные права»¹, доживающим свой век на одной из улочек окраины Токио — Синдзюку. Фильм рисует момент последнего, отчаянного, но в общем-то слабого протеста Хикороку, после чего он вынужден сдаться. Это гимн оставшемуся еще от прошлого века гуманизму. В фильме показаны также люди, окружающие старика, — его дочь (Мисако Цуцуми) и сын — представители нового поколения, содержанка, продавшаяся золотому тельцу, террористические группы, их сложные взаимоотношения. Подобные многоплановые произведения редко встречались в первый период звукового кино. На фильме отразились особенности драматургической манеры Дзюро Миёси, выступившего в качестве сценариста. В связи с этим зрители, смотря фильм, чувствовали не столько какую-то определенную сторону действительности, сколько пространство сцены, ограниченное «четырьмя стенами». Аналогичные достоинства и недостатки можно было видеть в созданном Кимура в 1938 году, после фильма «Караюки-сан» (1937), фильме «Группа синсэнгуми» («Синсэнгуми»), представлявшем собой смелую попытку создать реалистическое произведение, правильно трактующее исторические события. Он был призван критически пересмотреть традиционные драматические произведения о подвигах «отчаянного» Исами Кондо, разгромившего преданных императору самураев. Подобную же попытку предпринял позже Тэйносукэ Кинугаса в фильме «Осакская летняя кампания» («Осака нацу-но дзин»). Фильм «Группа синсэнгуми» снимался по сценарию Томоёси Мураяма. Мураяма показал главного героя — Кондо Исами «как простодушного выходца из зажиточных крестьян», «погибшего из-за того, что он превратился в некоего Дон Кихота, оказавшегося за бортом событий в переломный момент истории Японии».

¹ Буржуазно-демократическое движение, развернувшееся в Японии в восьмидесятых годах прошлого века, требовавшее доведения до конца антифеодальных преобразований, начатых японским правительством в ходе революции Мэйдзи. Эта революция осталась незаконченной, незавершенной и оставила в стране многие пережитки феодализма.— *Прим. ред.*

Постановка Сотодзи Кимура тоже отличалась силой и стройностью, прекрасно играли артисты группы «Дзэнсиндза». В общем с этой стороны фильм был великолепен. Однако и в нем Мураяма не сумел преодолеть театральной скованности, а Кимура не смог избежать кинематографической фрагментарности действия. Причем это относилось не только к чередованию сцен и движению камеры. Движение и действия отдельных персонажей переданы хорошо, фон же, на котором они происходят, то есть дух, аромат эпохи, не был достаточно ощутим.

В следующем году мы с изумлением узнали, что Сотодзи Кимура ставит фильм «Повесть о пастбище» («Бокудзэ моногатари»). Дело в том, что в его основу легло произведение Фусао Хаяси, который прежде принадлежал к левому лагерю писателей, а затем примкнул к правым. Произведение его должно было служить «Центральной лиге японской культуры», связанной с отвратительной фашистско-бюрократической теорией Мацумото. Оно неприкрыто провозглашало фашистскую социальную теорию и тоталитарную революцию. Сценарий фильма был написан Яги Ясугаро. Это говорит о сложности проблемы. Интерес к социальным темам в то время был весьма силен, и большая часть интеллигенции, остро ощущавшая необходимость изменить существующее положение, из-за этого интереса легко впадала в ошибки и попадала в лагерь фашизма. Примером тому может служить случай с Кимура.

11. Золотой век «Никкацу» в Тамагава. Канити Нэгиси

Через несколько лет после того, как компания «Никкацу» перенесла центр своей деятельности из Киото и открыла в 1934 году новую студию в Тамагава, начался невиданный расцвет японской кинематографии, причем важнейшую роль в этом играла новая студия. Я уже говорил о трудностях, связанных с руководством «Никкацу» в тот период. Но в отличие от компании РСЛ и «Тохо» это как бы подстегнуло самолюбие творческих работников. Они преисполнились решимости, несмотря на беспомощность руководства компании, во что бы то ни стало создавать добротные коммерческие фильмы. Руководство же компании не имело возможности ни сдерживать их, ни оказать на них давление. Именно в этот период директором компании был назначен такой незаурядный человек, как Канити Нэгиси.

В прошлом Нэгиси был журналистом. Благодаря связям с торговой компанией «Нэгиси когёбу», которую возглавлял его дядя, Нэгиси был близок к театральным и литературным кругам. В кино его привела дружба с Сэйдзиро Савада и Сандзюго Наоки. Именно Канити Нэгиси был тем человеком, который в 1924 году благодаря соединенным усилиям руководимой Савада группы «Синкокугэки» и Сёдзо Макино впервые пришел в мир киноискусства. В следующем, 1925 году он вместе с Наоки основывает в Токио Ассоциацию кинематографистов. Эта ассоциация постепенно распалась. Ее участниками был создан только один фильм — «Цукиката Хампэйда»; в качестве режиссера выступил Кинугаса, привлечший к постановке фильма актеров группы «Синкокугэки». А два идеалиста-дилетанта узнали, что хлеб кинематографиста достаточно горек. Но так или иначе, сам факт, что в число членов ассоциации Нэгиси удалось вовлечь писателей Тон Сатоми, Масао Кумэ, Кёдзи Сираи, Кана Кикиути, актеров Сэй-

дзиро Савада, Энносукэ Итикава, режиссеров Масао Кумэ, Тамоцу Такада, Сёдзо Макино и других известных деятелей литературы, театра и кино, говорит о популярности и доверии, которыми он пользовался в то время. Через десять лет, в 1934 году, Нэгиси, занимая пост начальника театрального отдела Объединенного газетного агентства, которым руководил его старый товарищ Иванага Юкити, получил приглашение директора компании «Никкацу» Мацуката Оцухико вернуться в кинематографию. Оцухико не ошибся, Нэгиси стал тем человеком, с именем которого связано наступление золотого века студии Тамагава.

Секрет блистательных успехов Нэгиси состоял в его обаянии. Простосердечный, как монах секты Дзэн, приятный в обращении, обладающий мягким юмором, он невольно притягивал к себе людей. Как только Нэгиси занял директорское кресло студии Тамагава, атмосфера на ней сразу изменилась. С его приходом в студию возвратились ушедшие в свое время из «Никкацу» режиссеры Тому Утида, Томотака Тасака, Исаму Косуги, Кодзи Сима, являвшиеся ведущими работниками компании «Синэйгаса».

Нэгиси не занимался мелкими организационными вопросами. Он завел обычай каждое утро собирать в своем кабинете руководящий состав для непринужденной беседы. Эти так называемые «чаепития» фактически были совещаниями на производственные темы. Кроме начальника планового отдела Мицуо Макино, отдела рекламы — Суда Канэта, отдела проката — Яманэ Хироси, на них присутствовали сценаристы и режиссеры. Во время этих бесед за чашкой чая рождались планы постановки многих выдающихся фильмов, вошедших в историю японского кино, начиная от «Театра человеческой жизни» и кончая «Землей».

Сам Нэгиси не вдавался в подробности, он занимался проблемой в целом, поручая остальное своим подчиненным, которым всецело доверял. В случае неудачи ответственность он брал на себя. Таким был Нэгиси. Что же касается директора компании Мацуката и управляющего Хори, то в вопросе производства фильмов они целиком полагались на Нэгиси. Все это вдохновляло Нэгиси. Он так говорит об этом времени:

«Подобная ответственность давала свои результаты. Она побуждала не только меня, но и всех работников студии стремиться не нанести ущерба компании в целом. Мы выпускали и так называемые фильмы «нанива-буси» и музыкальные драмы. Но хотелось удовлетворить и свое желание, выпустив действительно художественный фильм. Все мы прониклись уверенностью, что, если нам удастся создавать высокохудожественные фильмы, они, несомненно, будут иметь и коммерческий успех. Это воодушевило всех. Другие компании иронически относились к нашим планам. «Нэгиси набрал себе юнцов и мечтает, видите ли, только о высокохудожественных фильмах, но вряд ли у него что выйдет. Нэгиси — дилетант», — смеялись они. Но даже заглянув в бухгалтерские книги «Никкацу», можно обнаружить, что ни один из фильмов не был убыточным. Лишь фильм «Обездоленные» («Собо») оказался ниже среднего уровня, все же остальные были выше него»¹.

Действительно, выпускались фильмы «нанива-буси» и музыкальные драмы. Модные песенки из кинофильмов «Исчезнувшая невеста» («Подзокарэта ханаёмэ, 1935), «Если позову тебя» («Аната то ёбэба», 1936) распевали долгое

¹ Т а н а к а Д з ю н и т и р о, Нихонэйга¹ хаттадуси («История развития японского кино»), том 2, Беседы с Нэгиси Канъити, стр. 151.

время по всей Японии. Сами фильмы также имели большой успех. Фильм «Симфония бедных кварталов» («Урамати-но кокёгаку, 1935), сценарий и режиссура Ватанабэ Кунно по произведению Сато Хатироси; в главных ролях Исаму Косуги, Кёко Суги, Киё Курода, Эрико Сайдзё) занял первое место на конкурсе, который тогда начала проводить газета «Токио нити-нити симбун» (теперь «Майнити симбун»). Кадзана Накадзато согласился на экранизацию его большого исторического романа «Перевал Дайбосацу». До этого он упорно отклонял предложения всех кинокомпаний. Экранизация была успешно осуществлена в 1935 году (сценарий Удзамаса, режиссер Инагаки Хироси, в главных ролях Оёти Дэндзиро, Ириэ Такако).

Расцвету своей деятельности студия Тамагава обязана трем режиссерам: Тому Утида, Тасака Томотака и Кумагаи Хисатора, работавшим под руководством Нэгиси и его заместителя Мицуо Макино. Особенно большим успехом пользовался фильм «Театр человеческой жизни» («Дзинсэй гэкидзё, 1936), поставленный Утида.

«Театр человеческой жизни» — ранний автобиографический роман Одзак Сиро, печатавшийся в газете; до экранизации, как литературное произведение, он не имел столь широкой известности. Хёкити Аонари (Косуги Исаму), движимый честолюбивыми стремлениями, покидает родные места, поступает в университет Васэда, организует вместе с товарищами забастовку, терпит поражение, объясняется в любви, поет о ней. Нынешние студенты уже имеют большой опыт в преодолении танталовых мук экзаменов и опыт участия в движении за предоставление работы, поэтому им может показаться каким-то сном, какой-то детской игрой все, о чем говорится в фильме. Но такова была жизнь студентов в период Тайсё, когда еще сильны были пережитки времен Мэйдзи. На экране мы увидели действительно живую молодежь, в которой причудливо сочетались элегические настроения в духе классических китайских романов и рыцарство, воспеваемое в сказках «нанива-буси». Показывая старое доброе время, Утида почти романтизирует свойственную юности мужественность, граничащую с грубостью. Через неделю после начала демонстрации возник известный инцидент 26 февраля. Этот факт достаточно красноречиво говорит об атмосфере того времени. И люди, задыхавшиеся в той невыносимо тяжелой обстановке, испытывая недовольство, которому не было выхода, возвращались мысленно к своей славной молодости и заново переживали ее, смотря фильм.

В «Голом городе» («Хадака-но мати», 1937) Утида и Ясутаро Яги, написавший сценарий к фильму, ставили перед собой значительно более высокие цели, чем в «Театре человеческой жизни». Они хотели показать современную капиталистическую систему. В основу сценария была положена пьеса Ютака Мафунэ. Мафунэ так определял основную тему своей пьесы: интеллигент, столкнувшись с «мрачной действительностью», приходит в отчаяние, но постепенно берет себя в руки и находит в себе силы начать настоящую жизнь. Пробуждение жизненных сил человека — такова основная тема, Яги расширил эту духовную тему, относящуюся к индивидууму, придав ей социальную окраску. Яги и Утида, повествуя о Кинсаку Масуяма (Исаму Косуги) и Ёсимицу Фукутоми (Кодзи Сима), из которого Масуяма выжал все соки и которому приходится бежать под покровом ночи, рисуют судьбу разоряющейся мелкой буржуазии, ставшей жертвой ростовщического капитала. Правда, образ Фукутоми не особенно удачен. Главный герой не выглядел достаточно жизнеспособным интеллигентом, как это было задумано автором. Он скорее казался представителем многочислен-

ной безвольной художественной интеллигенции. Безумная любовь его к бетховенскому «Кориолану», запись которого он все время слушал, отдавала эстетизмом и не могла вызвать сочувствия зрителей. Утида слишком доверялся настроению, слишком углубленно показывал своих героев. «Голый город» — произведение высокого класса. Он оставлял глубокое впечатление. Но не всегда это впечатление было цельным.

В том же году Утида выпустил фильм «Беспредельное продвижение» («Кагиринакидзэнсин»). Фильм этот появился при стечении довольно странных обстоятельств. По первоначальному варианту Ясудзиро Одзу из «Сётику» эту картину ставил Утида Тому, работавший в «Никкацу». Случай, когда столь крупные мастера, бывшие гордостью обеих компаний, сотрудничали, несмотря на барьеры между компаниями, был явлением из ряда вон выходящим. Чувство единства, товарищества, всеобщей заинтересованности оказались настолько сильны, что кинематографисты, служащие в разных компаниях, совместно работали над одним фильмом. Автором этого сценария был также Ясутаро Яги. (Сценарий под названием «Не веселись, Ясукити-кун» («Юсикикана Ясукити-кун») был напечатан в журнале «Синтё». До этого сценарии печатались на страницах журнала чрезвычайно редко.)

Ясукити Нономия (Исаму Косуги) — старательный старик служащий, более двадцати лет тянущий лямку. Ему удается скопить немного денег, на которые он строит маленький домик. Он умудряется даже приобрести свадебный наряд для дочери (Юкико Тодороки) и выдать ее замуж. Но тут он теряет работу. Фильм заканчивается тем, что робкий Ясукити, на которого обрушивается это внезапное несчастье, сходит с ума и, раскрыв зонт, бродит по мосту Рёкокубаси. В фильме изображена жизненная драма мелкого служащего. Эту тему в течение длительного времени разрабатывал в «Сётику» Одзу. И новым, необычным было то, что этот сюжет экранизировался Утида на студии в Тамагава. Законченность с точки зрения искусства, юмор, присущие Одзу, и спокойная сила (правда, иногда граничащая с тяжеловесностью), соединенные вместе, принесли желаемый результат.

«Беспредельное продвижение» — мрачное произведение, правдиво рисующее в образе Ясукити Нономия отчаянное положение трудящихся того времени. Но в нем содержится также вера в светлое будущее следующего поколения. Этой верой проникнуты образы юноши Кити (Урэо Эгава), по прозвищу Люмпен, и дочери Ясукити — продавщицы большого универсального магазина, которую называют «девятиностопятисенка» (в то время девушки-продавщицы получали в день 95 сен). «Беспредельное продвижение» по сравнению с предыдущими произведениями Тому Утида более ритмично, построено кинематографичнее. Эту картину можно назвать исторической в том смысле, что она представляла собой законченный образец определенного типа фильмов, следовавших по проторенному пути, по которому уже много раз проходили Одзу и Госё.

Таким образом, Тому Утида сумел одно за другим выпустить три таких высоких по своему звучанию произведения. (В этот период у него была, правда, одна неудачная работа «Венец жизни» — «Сэймэй-но каммури», 1936). Объяснялось это не только его личными способностями, но и той благоприятной творческой обстановкой, которую создал Нэгиси на студии в Тамагава. Успех Утида должны разделить также Ясутаро Яги и Исаму Косуги. Яги написал сценарии к этим трем фильмам; а Косуги, играя Хёкити, Кинсаку и, наконец, Ясукити, создал богатые внутренним содержанием, волнующие образы. Одним из самых запоми-

нающихся явлений того периода была блестящая игра, огромный диапазон двух актеров — Исаму Косуги и Син Сабури.

Томотака Тасака после выпуска первого звукового кинофильма «Весна и девушка» в течение длительного времени не создавал хороших кинокартин. Когда он возвратился в «Никкацу», ему была поручена работа над фильмом «Путь правды» («Сидзичу итиро», 1937, сценарий Макиёсио Мотоара). Этот счастливый случай помог Тасака найти себя как автора гуманистических произведений «Пять разведчиков», «Придорожный камень» и др.

«Путь правды» — фильм о Ёсихира Морикава (в этой роли снимался все тот же Исаму Косуги), его жене Мицуко, дочери Сидзуко, сыне Ёсио и окружающих их людях, о неизбежной лжи и противоречиях, возникающих между ними в поисках правды. В основу сценария положен роман Юдзо Ямамото, печатавшийся в журнале «Фудзин корон». Конфликт возникает из-за несчастной любви Мицуко перед свадьбой, затем следует свадьба с честным Ёсихара и ее уход из дома. Ёсио (Тэрухико Катаяма) тоскует, оставшись без матери. Он видит, что взрослые лгут, поступают так, как им выгодно. Разрыв брачного договора Сидзуко также связан со старой тайной матери. Люди вынуждены всегда лгать ради правды, либо ради того, что им представляется правдой. Мать теперь содержит бар сомнительной репутации, но она стала такой, чтобы сохранить правду; несчастья отца, матери и детей, говорит автор, возникают из-за того, что они стремятся «идти путем правды». Такова печальная судьба этих людей.

«Путь правды» в интересах проката был разделен на две серии — «Отец» и «Мать». Из-за этого общее впечатление от фильма как бы разбивалось на две части и в общем нарушалось. К сожалению, вторая часть («Мать») была буквально переполнена вульгарной мелодраматичностью, подменившей искренний и пристальный взгляд художника, характерный для первой части фильма.

Хисатора Кумагай известен в японской кинематографии как необычайно сильный, твердо стоящий на своих позициях режиссер. «Обездоленные» (1937) — выдающийся фильм, наиболее полно передающий эти особенности его творческой манеры. Кумагай, который до этого не создал ни одного сколько-нибудь значительного произведения, за исключением фильма «Страстный поэт Такубоку» («Дзёнэцу-но сидзин Такубоку», 1936), рисующего юношеские годы Такубоку Исикава ¹, вложил весь свой талант, нерастраченный творческий пыл в создание этого фильма, представлявшего собой экранизацию повести Тацудзо Исикава, удостоенной премии Акутагава ².

Ежегодно десятки миллионов людей из деревень и городов всей страны, подобно опавшим листьям, собирались в одно место и, замороженные посулами японского правительства, проводящего политику «выбрасывания народа», отправлялись в Южную Америку. Фильм «Обездоленные» рассказывает день за днем о неделе жизни переселенцев, ожидающих в Кобэ парохода, который должен отвезти их в Бразилию. Здесь собрались эмигранты, у каждого за пле-

¹ Такубоку Исикава — прогрессивный японский поэт начала XX века. Его поэзия была исполнена чувства гражданственности, высокого лиризма. В историю японской литературы Такубоку вошел как один из зачинателей демократической поэзии. — *Прим. ред.*

² Тацудзо Исикава — современный прогрессивный японский писатель. Некоторые его произведения («Стена человеческая» и др.) переведены на русский язык. Рюносукэ Акутагава — известный японский писатель десятых — двадцатых годов XX века, мастер короткого рассказа. В 1927 году покончил самоубийством. В честь Акутагава была учреждена литературная премия.

чами тяжелое прошлое, они питают призрачную надежду на радостное и обеспеченное будущее, которое ждет их за морем. В фильме хорошо переданы грусть людей от того, что им приходится покидать родину, и страх перед неизвестностью; перед зрителем проходит гамма сложных чувств и переживаний, то затухающих, то вспыхивающих с новой силой,

Сценарий Курата Фуминдо сделал более земной повесть Исикава, и, следуя за своими персонажами Нацу Сато (Киё Курода) и его братьями Магоити (Итиро Идзава), Оидзуми (Кодзи Сима), Накацугава (Рэйдзабуро Ямамото), он как бы классифицирует и изучает прошлую жизнь, социальную принадлежность и характер разных людей, оказавшихся в лагере. Кумагай же сумел показать своих героев рельефно, выпукло, отбросив лишнее и подчеркнув основное. Фильм, лишенный совершенства в композиционном отношении, поражае зрителя весомым, реалистичным содержанием. В нем, правда, можно было увидеть много недостатков. Сила воздействия фильма снижалась и из-за того, что авторами владели цензурные соображения, и из-за сознательных уступок интересам проката. Иногда авторы пускали в ход избитые остроты и низкопробную сентиментальность. Слишком узко трактовалась психология людей, мотивы их поступков. Фильм не был выдержан в каком-либо определенном темпе: в целом замедленное течение действия иногда перебивалось сумбурными сценами. Но, несмотря на все это, «Обездоленные» был выдающимся произведением своего времени.

Как раз в тот период Кумагай покинул «Никкацу» и после поездки с Сэцую Хара в Европу и Америку поступил на студию «Тохо». Первым фильмом, выпущенным им на «Тохо», была «Семья Абэ» («Абэ итидзоку», 1938). Создавая свои фильмы в кинокомпании «Тохо», где рационализация производства считалась панацеей от всех бед, он упорно отстаивал независимость своих позиций, твердо придерживался их и продолжал работать над кинокартиной до полного ее завершения, даже если это требовало необычных для «Тохо» затрат времени и средств. Фильм «Семья Абэ» поставлен по выдающемуся историческому роману Мори Огай¹. В нем раскрываются понятия этики, чести, порожденные феодальной системой, моральным кодексом самураев бусидо. Роман появился в результате того, что Огай, потрясенный самоубийством генерала Ноги², ознакомился с документами, хранившимися в его родовом поместье Хосогавы в префектуре Кумамото, и попытался дать им собственное толкование. Кумагай, экранизируя этот роман, попытался так же объективно, как и Огай, показать зрителю истинную сущность морального кодекса самураев. Семья Абэ, следуя бусидо, совершает самоубийство вслед за господином. Однако позиция Кумагай отличалась от позиции Огай. Рисуя образы молодого слуги Таскэ (Дайсукэ Като) из дома Абэ и служанки О-Саку (Масако Цуцуми) из соседнего дома Цукамото, которые любят друг друга, он молчаливо критикует жестокость и бессмысленность бусидо. Огромные усилия Кумагай и прекрасного ансамбля театра «Дзэнсиндза», а в первую очередь Тэдзюро и Канэмону, были оправданы.

¹ Мори Огай — крупный японский писатель конца XIX — начала XX века, представитель романтического течения в японской литературе.— *Прим. ред.*

² Генерал Ноги после смерти императора Мэйдзи в 1912 году, следуя моральному кодексу бусидо, прославлявшему смерть вассала вслед за смертью господина, покончил самоубийством, желая таким образом подчеркнуть свою верность канонам старой самурайской этики.— *Прим. ред.*

Фильм получился интересный. Создатели его были вознаграждены за свой труд. Правда, местами он растянут, не во всем удачен. Тем не менее это, безусловно, произведение вдохновенного труда, обладающее неподражаемой прелестью.

12. Выдающиеся мастера жанра «дзидайгэки» Яманака и Итами

В рассматриваемый период уже прошла пора расцвета фильмов жанра «дзидайгэки». Если говорить о количестве подобных фильмов, то оно по-прежнему было значительным. Однако не они отражали, как это было в период немого кино, главное направление японской кинематографии. Одной из причин было то, что в результате репрессий постановка «тенденциозных фильмов» вовсе прекратилась; явно угас и интерес к жанру «дзидайгэки». Всем надоели бутафорские, помпезные «дзидайгэки» с поединками самураев. Другой причиной явилось то, что зрители с большим удовольствием стали смотреть не «дзидайгэки», а «исторические фильмы» («рэкиси эйга»).

Говоря о фильмах «дзидайгэки» этого периода, нужно начать с очень рано умершего молодого режиссера Садао Яманака, который выпускал много таких скороспелых, но все же отмеченных талантом фильмов. Яманака, родившийся в 1909 году в Киото, еще во время учебы в торгово-промышленной школе горячо полюбил кино и поступил на студию «Макино кинэма» в качестве ассистента режиссера. В 1932 году на студии «Араси Кандзюро-пуро» он выпустил свою первую самостоятельную работу. Это была экранизация романа Хасэгава «Спать, сжимая меч». В то время ему было всего 22 года. Затем он выпустил ряд фильмов, представлявших собой экранизацию популярных литературных произведений. Яманака изучал технику иностранного кино и проявлял интерес к искусству такого мастера старшего поколения, как Дайсукэ Ито. Одновременно он выработывал и собственный стиль, собственные технические приемы. Яманака довел до совершенства плавность монтажа, эффект использования титров. Он вдохнул новую жизнь в фильмы жанра «дзидайгэки». В то время часто говорили о «современной драме — гэндайгэки, построенной на материале старых времен. Яманака был пионером этого направления в кинематографии. Герои его фильмов — самураи старых времен и ронины, азартные игроки, странники, бродячие певцы. Но автор изображает их поведение, психологию с позиций современности.

Война неожиданно унесла от нас жизнь и талант Яманака, но после смерти имя его стало очень популярным и, если бы война не оборвала его жизнь, мы могли бы ждать от него по-настоящему выдающихся произведений. Летом 1937 года, сразу же после завершения фильма «Человеческие чувства и бумажные шары» («Ниндзё сифусэн»), он получил повестку о призыве и в звании унтер-офицера был отправлен в армию. В сентябре следующего года он умер в полевом госпитале в Китае, в провинции Хэнань. Ему было 28 лет. В нем так и не успело созреть и раскрыться большое природное дарование.

Доказательством того, что Садао Яманака не ограничился использованием прекрасно усвоенной им техники кино, может служить его фильм «Жизнь Бангаку» («Бангаку-но иссё», 1933), который он создал после перехода из студии «Араси Кандзюро-пуро» в кинокомпанию «Никкацу». Это была сатирическая

комедия, сценарий для которой был написан самим Яманака по роману Кёдзи Сираи. В нем изображен Атикава Бангаку, попадающий на каждом шагу впросак из-за своих идеалистических представлений о жизни; его обманывают, издеваются над ним, делают посмешищем и в конце концов совершенно сбивают с толку. В этом фильме Яманака сумел избежать присущих его прежним работам недостатков: легковесности формы, слишком буквального следования сценарию. Весь фильм с начала до конца подчинен единой теме. В этом можно видеть в некотором роде определенную модификацию старого течения «тенденциозных фильмов». В нем снимался герой самурайских фильмов, размахивающий мечом Дэндзиро Окости, который впервые в этой кинокартине исполнял комедийную роль. И этот фильм определил дальнейший творческий путь артиста.

Фильм «Жизнь Бангаку» был еще немым. Считается общепризнанным, что талант Яманака-рассказчика в полной мере мог проявиться только в немом кино, а в звуковом он бы в значительной мере утратил свою прелесть. Яманака, видимо, и сам прекрасно сознавал это. Возможно, именно поэтому он в течение длительного времени глубоко изучал принципы звукового кино, серьезно готовился к постановке и лишь в 1935 году впервые приступил к созданию звукового фильма. И здесь он проявил незаурядные способности. Это был фильм «Освященная законом преданность» («Кокугэй тюдзи»). Сюжет принадлежал Садао Яманака, сценарий написан Синтаро Мимура, который и в дальнейшем создал ряд прекрасных сценариев и с которым Яманака особенно охотно работал. Мимура был на 12 лет старше Яманака и начал писать сценарии задолго до совместной работы с ним. Он обладал выдающимися способностями, прекрасно владел техникой. Ему принадлежали сценарии фильмов «Котияма Сосюн» (1936) и «Человеческие чувства и бумажные шары» (1937), о котором я говорил выше. Широко известны также его сценарии к фильмам, поставленным режиссером Хироси Инагаки: «Тысяча и одна ночь бродячего игрока» («Корё сэнития», 1936), «Праздник уходит за море» («Уми-о ватару сайгрэй», 1941) и другие. В первый период звукового кино большую роль сыграла организованная Мимура сценарная группа «Нарутакигуми», в которую вошли Яманака, Инагаки, Фудзи Яхиро, Эйсуке Такидзава и другие. Эти авторы писали сценарии под псевдонимом Кадзивара Кимпати. Идея «современной драмы — гэндайгэки, построенной на материале старых времен», была провозглашена, а затем и претворена в жизнь главным образом этой группой.

Лучшим произведением Яманака был его второй звуковой фильм «Татуированный с улицы» («Мати-но ирэдзумимоно», 1935, «Никкацу»). Сценарий был написан самим Яманака по произведению Сина Хасэгава. В нем Яманака не козыряет своим мастерством и одаренностью, не прибегает к ловким кинотрюкам. Он прямо и просто подает материал. Фильм рассказывает о короткой и печальной жизни честного, но слабовольного человека, бывшего преступника, который изгнан из общества и должен расстаться с жизнью, чтобы вернуться в круг честных людей. Тема фильма подана так, что вызывает сочувствие зрителя, буквально взывает к справедливости. Еще шаг, и он бы дошел до критики, до сомнений относительно истинного содержания так называемой социальной справедливости. Но фильму в общем не суждено было подняться до таких высот. Он остановился как раз перед той чертой, которую не могло переступить японское искусство того времени. В фильме реалистически, с большим сочувствием показана жизнь простого народа. Он представляет собой вершину жанра «гэндайгэки», построенного на материале старых времен.

Картина «Человеческие чувства и бумажные шары» пользовалась меньшим успехом у зрителей и была значительно мельче по теме. Это первая и, к сожалению, последняя работа Яманака после перехода из «Никкацу» в PCL. Как уже отмечалось, сценарий для нее был написан Мимура по пьесе Мокуами¹ «Парикмахер Синдзо». Персонажи фильма — парикмахер Синдзо (Канэмон Накамура), Гэнсити Ятагоро (Сётаро Итикава), ронин Матадзюро (Каварадзакки Тёдзюро), который для заработка делает бумажные шары, — воспринимаются как современные герои. Это несомненно. Верно также и то, что и Мимура и Яманака полны глубокого сочувствия к жителям бараков Мунэвари из Фукагава и хулиганам Итии. Мастерство Ямапака как постановщика все более совершенствовалось и оттачивалось. Он прилагал огромные усилия, чтобы добиться хорошего диалога, чтобы движения актеров были естественными, то есть чтобы было как можно меньше искусственного в кинокартине. В этом смысле фильмы «дзидайгэки» очень поучительны. Жанру «дзидайгэки» очень повезло, так как в этих фильмах снимался лучший в Японии ансамбль театра «Дзэнсиндза», центральное место в котором занимали такие выдающиеся актеры, как Канэмон Накамура. Однако это была лишь попытка использования в «дзидайгэки» «реализма повседневной жизни». (Вспоминается, что Яманака оказал наиболее глубокое влияние в этом смысле на Ясудзиро Одзу и Хироси Симидзу из «Сётику»). Фильм «Человеческие чувства и бумажные шары» не далеко выходил за рамки обычных драм, рисующих новый быт и нравы.

Одновременно с Яманака реформатором жанра «дзидайгэки» стал в тот период Мансаку Итами.

Итами обладал недюжинным умом, саркастическим и насмешливым. Естественно, что произведения Итами, который был на десять лет старше Яманака, отличались лучшим стилем. В его фильмах чувствовался привкус горечи и разочарования, так как он хорошо видел трагическое положение и крушение надежд либеральной интеллигенции, которая в атмосфере фашистского режима склонила голову и так и не смогла распрямиться. (Ниже я коснусь этого, приведя заявление Итами, сделанное им после войны, об ответственности кинематографистов за войну.)

Итами родился в 1900 году в Мацуяма. После окончания средней школы работал в министерстве путей сообщения, иллюстрировал книги. По рекомендации своего школьного товарища Дайсукэ Ито он поступил на киотоскую студию «Никкацу», где стал писать сценарии. Затем, перейдя в независимую кинокомпанию «Тиэдзо Катаока», он поставил такие интересные фильмы, как «Убегающий Кодэндзи» («Нигэюку кодэндзи», 1930), «Фейерверк» («Ханаби», 1931). В них он начал вырабатывать свою особую творческую манеру. Я считаю лучшим японским фильмом «дзидайгэки» периода немого кино картину «Необыкновенный патриот» («Кокуси мусо», 1932, выпуск компании «Тиэдзо Катаока»; сценарий и постановка Итами по произведению Сигэто Исэя). Это фильм, представлявший собой комедию, граничащую с фарсом, в котором благородный самурай Исэмори Камидзуми (Минору Такасэ) терпит поражение от самозванца (Тиэдзо Катаока). Это блестящая пародия на псевдоисторические поделки, выпускавшиеся издательством «Коданся», и фильмы «дзидайгэки» того времени. Фильм задавал парадоксальный вопрос: если самозванец оказы-

¹ Мокуами — известный японский драматург середины XIX века, автор большого числа пьес для театра кабуки.— *Прим. ред.*

вається сильніше подлинного лица, не являється ли он в таком случае этим самым подлинным лицом? И не только высмеивал удивление зрителей, но и пытался в конечном итоге обосновать идею отрицания авторитетов, свержения кумиров, содержащуюся в словах главного героя: «Нет ни настоящих лиц, ни самозванцев. Существуют лишь я и в победах, и в поражениях».

Кроме фильмов, Итами создал большое количество прекрасных эссе. Его идейные воззрения были сложны и противоречивы и не укладывались в какой-то определенный «изм». Но если попытаться суммировать их, то можно сказать, что ему были присущи анархизм и индивидуалистический гуманизм. «Необыкновенный патриот» выражает идеи Итами яснее, чем все остальные его произведения. Попробуем сравнить Итами с его лучшим другом, близким ему по творческой манере, — Дайсукэ Ито. Ито ставил анархические, бунтарские фильмы (например, трехсерийный фильм «Странствия Тюдзи» и др.): Но если фильмы Ито были эмоциональными, то фильмы Итами можно назвать скорее произведениями рациональными. В этом состояло огромное различие двух художников.

Второй звуковой фильм, выпущенный Итами вслед за «Тюдзи прославился» (1935, «Синко кинэма»), также оказался принципиально новой и успешной попыткой режиссера. Это был «Аканиси Какита» («Никкацу» — «Катаока Тиэдзо», сценарий Итами), поставленный по рассказу Сига Наоя, представлявшего собой переработку старинной повести «Мятеж Датэ». В центре его печальные и комические злоключения самурая Аканиси Какита, который, будучи замешан в заговоре против своего господина — главы клана Сэндай, был изгнан из Сэндая. Повесть правдиво и реалистично рассказывала о жизни даймё и самураев в эпоху феодализма, в период Эдо. В то же время сцены, решенные Харада Кои, полностью совпадали с манерой, принятой в кабуки. Такой контраст и отсутствие гармоничности дали поразительный эффект. Острота «Необыкновенного патриота» была не в этом. Главный герой картины Итами — Какита, безобразный внешне и прекрасно отдающий себе в этом отчет, посылает любовное письмо Конами Бидзё (Минэко Мори). Он добивается своего: Конами принадлежит ему. Сам же Какита по-настоящему полюбил девушку, но обстоятельства вынуждают его бежать из Токио. Эти перипетии заставляют вспомнить об иронии жизни. Тиэдзо Катаока был в то время звездой первой величины. Он продемонстрировал прекрасный вкус в «Поединке» и других фильмах, но по-настоящему он проявил себя как актер в «Необыкновенном патриоте» и особенно в «Аканиси Какита». Превосходен был искрящийся юмор Катаока, создавшего образ Какита, диаметрально противоположный трактовке, которую давали ему до этого звезды «дзидайгэки». Даже внешне созданный им образ Какита — смуглое, покрытое оспинами лицо — отличался от традиционного.

Как я отмечал выше, Итами, так же как и Яманака, не сумел использовать представившуюся ему возможность до конца развить свой талант. Когда в 1937 году из Германии приехал Арнольд Фанк и начал снимать совместный японо-германский фильм «Новая земля» («Атарасики цути»), Итами сотрудничал с ним и создал японский вариант фильма. Но поскольку по существу это была не его работа, она, естественно, окончилась полным провалом. В последние годы жизни, уже больной, Итами в основном писал сценарии. Среди них были и такие известные, как «Жизнь Мухомацу» («Мухомацу-но иссё, 1942»), «Взявшиеся за руки дети» (1947), поставленные Хироси Инагаки. Через год после окончания войны, в сентябре 1946 года, Итами умер.

13. Некоторые темы фильмов жанра «дзидайгэки»

Два выдающихся мастера «дзидайгэки» Дайсукэ Ито и Тэйносукэ Кинугаса работали по-прежнему очень плодотворно. Огромный коммерческий успех имел фильм Ито «Тангэ Садзэн» и фильмы Кинугаса «47 ронинов», «Приключения Юкинодзэ» («Сётику», 1935, сценарий Дайсукэ Ито). Добиться коммерческого успеха этим художникам, если учесть их мастерство, было довольно легко. Любимцами зрителей в то время стали вооруженный до зубов одnogлазый и одnorукий Тангэ Садзэн в исполнении Дэндзиро Окоти, Юкинодзэ и Антаро, созданные Тёдзиро Хаяси. Это говорило о популярности фильмов «дзидайгэки», которая все еще имела прочные корни.

В картине «Летняя осада осакского замка» («Сётику», 1937, сценарий Сигэ-мори Фудзии и Тэйносукэ Кинугаса, оператор Сугияма Кохэй; в главных ролях Тёдзиро Хаяси, Котаро Бандо и Исудзу Ямада) Кинугаса воплотил свои мысли об историческом кино. Как видно из названия, это был спектакль, посвященный осаде осакского замка, а его масштабы, тщательная и продуманная работа над фильмом ясно указывали на то, что он принадлежит именно Кинугаса. Однако сделать просто большую киноповесть о войне не было целью режиссера Тэйносукэ Кинугаса. Он стремился создать глубокую по мысли политическую проблемную драму. Его намерением было показать бессердечие и лицемерие Иэясу Токугава¹, вырвавшего власть у Тоётоми и не останавливающегося ни перед какими средствами для достижения цели, разоблачить лживость и жестокость политики и политиканов, показать трагедию тех, кто стал жертвой и обречен на гибель. Зрителю ясно, что хочет сказать режиссер своим фильмом, и все же он не всегда последователен в проведении единой линии. Основная идея недостаточно четко выражена, тривиальны некоторые детали, отсутствует стройная композиция фильма. Цельного впечатления от фильма не было потому, что автор метался из стороны в сторону между двумя полюсами: развлекательным спектаклем и проблемной драмой.

Говоря о «дзидайгэки» первого периода звукового кино, ни в коем случае нельзя забывать о заслугах театрального коллектива «Дзэнсиндза», особенно о заслугах Канэмона Накамура, который в то время, когда артисты японского кино ощупью искали принципы исполнения ролей в звуковых фильмах, смутно понимая свою задачу, создавал своей игрой образец, ставший объектом подражания для тех, кто пришел в кино после него.

Прежде актерское исполнение и речь в фильмах жанра «дзидайгэки» были заимствованы в несколько модифицированном виде главным образом у театра кабуки и устных рассказчиков. И не только исполнение и речь, заимствовано было само толкование ряда явлений, начиная с социальной и классовой структуры и кончая повседневной жизнью, обычаями и нравами того или иного периода. Полностью не соответствовало исторической правде объяснение роли самураев и их кодекса бусидо. Оно было окрашено низкопробным героизированием и не выдерживало никакой критики.

Внося незначительные, чисто внешние изменения, режиссеры черпали материал в разнообразных произведениях так называемой общедоступной лите-

¹ Иэясу Токугава — основатель династии сёгунов Токугава, военных правителей Японии (1603—1867). Иэясу Токугава пришел к власти в результате устранения военачальника Хидэёси Тоётоми.— *Прим. ред.*

ратуры, эталоном которой служил роман Кайдзана Накадзато «Перевал Дайбосацу», а фактически слепо подражали подобным антиреалистическим образцам. Актеры, участвовавшие в фильмах «дзидайгэки», начиная с Мацуносукэ, Цумасабуру и кончая Дэндзиро (два последних сумели преодолеть традицию и превратиться в выдающихся актеров), ни на шаг не отступив от нее, строго придерживались этой общепринятой линии. В конце концов Тиэдзо принес в кино современную, жизненную, человеческую трактовку образов, но его успехи в этой области были небольшими и непрочными. Тэйносукэ Кинугаса и Мансаку Итами стремились придать реалистическое направление историческим фильмам, и каждый из них в той или иной степени достиг успеха, но актерское исполнение значительно отставало. Даже в таком выдающемся произведении, как «Летняя осада осацкого замка», каждый из актеров стремился утвердить свою манеру исполнения — либо ту, которая была принята в театре кабуки, либо принятую в театре сингэки или в звуковых фильмах «дзидайгэки» (в свое время существовала и такая манера). Хаос и отсутствие единства в фильмах поражали. Актерское исполнение было самой отсталой областью японской кинематографии.

Ясно, что реалистическое исполнение зависит от того, насколько реалистично в кинопроизведении показаны мир и человек. Поэтому половина вины лежит на сценаристах. В дальнейшем сценарий и исполнение должны быть выдержаны в едином ключе, и то и другое должно быть реалистичным.


Попытка Садао Яманака и группы «Нарутакигуми» создавать фильмы жанра «гэндайгэки» на старинные сюжеты была далека от настоящего реализма, но все же ее можно рассматривать как провозвестницу нового направления в фильмах «дзидайгэки», появившихся в дальнейшем. Созданные ими фильмы обладали естественностью повседневной жизни, чего были лишены появлявшиеся ранее произведения этого жанра.

Особенно это относится к фильмам «Котияма Сосюн» и «Человеческие чувства и бумажные шары», в которых актерскому коллективу театра «Дзэнсиндза» удалось достигнуть того, что исполнение по своей естественности, безыскусственности удивительно гармонировало с содержанием фильма. Наибольшей реалистичности в правдивом изображении ничем не примечательного человека достиг Канэмон, игравший маленького бродягу.

Однако естественность в передаче характера является самой первой ступенью реалистического исполнения, незначительной его частью. Она могла быть пригодной в таком фильме, как «Человеческие чувства и бумажные шары», рисующем повседневную жизнь, но была еще слаба для исторических фильмов, требовавших настоящего реализма. Вряд ли этой естественности было достаточно, когда огромные исторические полотна требовали передачи выдающихся характеров, героических действий. Если актер не понимал исторического значения той или иной эпохи, хода событий, выдвигающих яркие, призванные к великим свершениям личности, безукоризненное исполнение было невозможно. Не воспринять реализма истории и пытаться передать ее чисто театральными средствами — значит впасть в тривиальность. Но подобное восприятие — дело непростое. Так, даже столь блестящий актер, как Канэмон, не достиг успеха, исполняя роль исторической личности Хидзиката Госидзо в «группе синсэнгуми», какого он добился в картинах «Котияма Сосюн» и «Человеческие чувства и бумажные шары»; представлявших собой драмы из жизни и быта того времени.

VI

Вторая мировая война и кино



1. Контроль в области кино как шаг в подготовке к войне

Политическим руководителям удастся сравнительно легко вертеть массами по своему усмотрению, если для этого в течение длительного времени они сознательно и организованно используют средства идеологического воздействия. Таков первый факт.

Второй факт заключается в том, что мощным средством такого воздействия является кино.

Эти два факта ясно подтверждаются историей японской кинематографии за период с японо-китайской войны до войны на Тихом океане.

Если посмотреть на 12-летний период с наступления Сёва до начала настоящей войны, то весь он представляется некоей драмой, написанной ловкими драматургами. Ничем не примечательный инцидент, поступки героев и их слова в первом акте к третьему приобретали весомость, смысл самой судьбы, должны были потрясти зрителей. И даже самые пронзительные не могли вначале представить себе будущую катастрофу. В этой драме были мастерски разработаны побочные линии, строго рассчитана композиция, продуманно распределены роли, блестяще намечено развитие действия — размеренное, спокойное его течение и кульминация.

Автором и постановщиком этой драмы был японский фашизм. Военщина и бюрократия, состоявшая из невежественных фанатиков, карьеристов, трясущихся за свою шкуру, создали огромную организацию, призванную служить империалистической агрессии. Они не считались ни с какими жертвами внутри страны и вне ее.

Развитие драмы этой войны, главной темой которой является поражение и крах жестоких агрессоров, я хотел бы проследить с точки зрения положения в области кино, и начать это следует, на мой взгляд, с рассмотрения характера одного журнала.

В апреле 1936 года был создан журнал «Нихон эйга» («Японское кино»). Он открывался статьей Кана Кикүти — писателя и предпринимателя в области литературы и искусства, которого называли «столпом литературного мира». В этой вступительной статье он писал:

«Создание Киноассоциации великой Японии — дело широких масс. Поэтому абсолютно необходим мощный пропагандистский орган... Издавая журнал «Нихон эйга», мы превратим его в пропагандистский орган этой ассоциации».

С позиций сегодняшнего дня слова Кикуги можно расценить как призыв к введению в Японии контроля в области кино, который в то время часто называли «государственной политикой в области кино». Чтобы правильно понять весь смысл этой фразы, необходимо уяснить, что представляла собой Киноассоциация великой Японии, «пропагандистским органом» которой стал журнал «Нихон эйга».

Итак, что же представляла собой эта киноассоциация? С какой целью она была создана? К счастью, на эти вопросы отвечает сама ассоциация на страницах первого номера журнала «Нихон эйга».

В статье рассматривается положение японской кинопромышленности в то время.

«В этом году исполняется сорок лет с того момента, как в 1896 году в нашей стране появилось кино. Создание в настоящее время Киноассоциации великой Японии, обладающей финансовыми и юридическими правами, имеет двоякий смысл: знаменует сорокалетний юбилей нашей отечественной кинематографии и в то же время вселяет надежду на будущее».

Далее приводятся некоторые статистические данные, характеризующие состояние кинопромышленности:

Количество роликов (японских и иностранных), просмотренных цензурой в 1934 году	17 468
Количество кинотеатров	более 1500
Число зрителей (в год)	250 млн.
Количество бесплатных просмотров в правительственных учреждениях, в учебных заведениях и т. д. (в год)	более 43 тыс.
Число кинопромышленников	36
Количество импортеров иностранных фильмов	11
Количество кинопрокатчиков	116
Количество киноактеров и киноактрис	2749
Количество режиссеров	79
Количество кинооператоров	130

В количественном отношении эти цифры составляют $\frac{1}{3}$ — $\frac{1}{5}$ тех данных, которые характеризуют современную японскую кинематографию, но они все же говорят о том, что четверть века назад японская кинематография была уже довольно развитой. Но вернемся к цитируемой статье:

«Как видно из приведенных выше цифр, нельзя недооценивать кинематографию нашей страны и как отрасль культуры и как промышленность. Именно поэтому решение о создании Контрольного комитета в области кино от марта 1934 года было утверждено кабинетом министров и вся страна стала проявлять всесторонний интерес к деятельности кинопромышленности».

С целью усилить культурное значение кинематографии, а также создать новую организацию, объединяющую официальные и неофициальные круги, и стимулировать максимально полное выявление всех возможностей кинопроизводства, данный комитет учредил Киноассоциацию великой Японии, обладающую финансовыми и юридическими правами».

Ассоциация была образована в ноябре 1935 года при непосредственном участии двух правительственных органов, имевших отношение к кинематографии: министерства внутренних дел и министерства просвещения. Председателем ее был назначен адмирал виконт Минору Сайто. Однако вскоре, во время событий 26 февраля, он был убит молодыми офицерами, и вместо него этот пост занял бывший министр внутренних дел виконт Тацую Ямамото. Советниками ассоциации назначили министра внутренних дел Фумио Гото и министра просвещения Такукити Кавасаки. В качестве представителей работников кино в ассоциацию вошли от «Сётику» — Такэджиро Отани и от «Никкацу» — Ёкота Эйносукэ. Даже это простое перечисление имен руководителей ассоциации дает представление о ее целях, но, чтобы они стали еще яснее, приведем выдержку из заявления самой ассоциации:

«Киноассоциация призвана улучшать и развивать кинематографию в нашей стране, способствовать появлению здоровых, оптимистических фильмов, вносить вклад в подъем жизненного уровня народа, в поддержание и обновление общественной морали. Она добивается того, чтобы кино принимало участие в осуществлении национальной политики Великой японской империи и, не говоря уже о периоде чрезвычайного времени, в мирные дни и в области политики и в области дипломатии полностью раскрывала свои специфические особенности как средство пропаганды и распространения культуры, чтобы кинематография выполнила свой патриотический долг. В качестве своего органа ассоциация издает журнал «Нихон эйга».

Яснее не скажешь. «Принимало участие в осуществлении национальной политики Великой японской империи и, не говоря уже о периоде чрезвычайного времени... в области политики и в области дипломатии... выполнила свой патриотический долг...» Видимо, эти слова были сказаны как бы в предчувствии и предвидении войны, вспыхнувшей в июле 1937 года. И в этом не было ничего удивительного. Высшие японские власти в своих записках уже упоминали слово «война», оставив лишь место для внесения туда даты ее начала.

Впрочем, здесь скрыта опасная ловушка, в которую можно попасть при написании любой истории вообще: в ряде случаев правильно судить о делах и событиях, исходя лишь из того, что о них написано, нельзя. Примером тому является деятельность Киноассоциации великой Японии. Думать, что в первый период своего существования она, как это следовало ожидать, учитывая занимаемое ею место в культурной жизни Японии и характер ее программы, способствовала «выполнению кинематографией своего патриотического долга», или, другими словами, прекрасно выполняла роль авангарда в наступлении фашизма в области кинематографии, значит преувеличивать ее роль. Она начала оправдывать возлагавшуюся на нее надежду лишь через два-три года, когда на повестку дня встал вопрос о принятии закона о кино. Именно тогда она привлекла к работе в журнале «Нихон эйга» продажных фашиствующих журналистов и развернула пропаганду за принятие этого закона. До этого ассоциация занималась лишь тем, что выпускала раз в месяц свой журнал в издательстве «Бунгэй сьондзюся», руководимом Каном, провела один «конкурс на лучший документальный фильм», учредила приз на рекламные фильмы для табачной, солевой и жемчужной компании, преподнесла японский меч прибывшему в Японию немецкому режиссеру Арнольду Фанку, поставившему совместный японо-германский фильм «Новая земля». Вот и вся деятельность ассоциации. Но то, чего не делала ассоциация, делала японская кинематография. Однако в даль-

нейшем мы стали свидетелями того, как эта слабая, беспомощная организация, когда пришло время и обстоятельства потребовали этого, получила власть и стала в конечном итоге приносить огромный вред.

Атмосфера становилась все более гнетущей. Одновременно с началом деятельности ассоциации в парламенте подверглась нападкам за «неуважение к императору» теория о прерогативах императора ¹. Ее в течение ряда лет провозглашал с кафедры Токийского императорского университета профессор Тацукити Минобэ.

В то время когда члены редакционной коллегии ассоциации обсуждали план первого номера журнала «Нихон эйга», профессора Минобэ начали преследовать фашиствующие хулиганы. И в то время как во всех книжных магазинах на весеннем ветру развевалась яркая обложка первого номера журнала, с которой улыбалась молодая девушка, «Очерк конституции» — важнейшее пособие при экзамене на замещение государственных должностей — и три другие книги профессора Минобэ запрещено было продавать. «Легенда об императоре», созданная для народа бюрократией в период Мэйдзи, теперь, в период Сёва, должна была быть превращена фашистами в блестящий «миф об императоре». И они считали, что «доктрина об императоре как высшем органе государства» должна быть забыта. Императорский парламент примерно в то же время высказал эти соображения в «проскте резолюции о внесении ясности в вопрос о сущности национального государственного строя».

По правде говоря, фашизм установил свой контроль над кино позже, чем над литературой и искусством. Центром деятельности бюрократии и фашистов в те годы было министерство внутренних дел и в первую очередь управление охраны общественного спокойствия. Опираясь на систему «тайной полиции», получившую печальную известность во всем мире, оно занималось всем, начиная от подавления свободы мысли и кончая цензурой в области кино. Поэтому нет ничего удивительного в том, что очередной начальник управления, глубоко тронутый оказанным доверием и упиваясь величию своей миссии, прилагал все усилия к тому, чтобы свергнуть Японию во мрак. Многие деятели культуры довоенного периода и периода войны с неприязнью, а может быть, и с ненавистью вспоминают имена двух начальников полицейского управления, долгие годы командовавших этим учреждением, — Манабу Мацумото и Тоситацу Тосава. Мацумото, организовав Общество бесед о литературе, пытался направить японскую литературу по пути служения императору. Литература не стала такой, какой ее хотел видеть Мацумото. В области же искусства всеми правдами и неправдами добились принятия проекта реорганизации Академии изящных искусств Японии. Он предусматривал проникновение в живопись сугубо японского духа и бюрократический контроль над произведениями живописи. Для контроля над кинематографией Мацумото, Тосава и их подручные использовали железные тиски, которые были в их руках, — цензуру. Заметив, что Киноассоциация великой Японии полностью бездействует, они решили усилить цензуру в области кино.

¹ Профессор Токийского университета Тацукити Минобэ пытался провести мысль о том, что, согласно японской конституции, император является не носителем суверенитета, а всего лишь «высшим государственным органом», осуществляющим свои функции во исполнение суверенитета, принадлежащего народу. В условиях монархо-фашистского режима даже эта теория была объявлена «крамольной», и профессор Минобэ был изгнан из университета. — *Прим. ред.*

Осенью 1936 года одна из газет сообщала:

«Управлением охраны общественного спокойствия министерства внутренних дел издано распоряжение, категорически запрещающее кадры с поцелуями и танцами. Министерство внутренних дел приняло также решение внести некоторые изменения в существовавший до сих пор порядок контроля над кино и осуществлять строжайшую цензуру идеологического и нравственного содержания фильмов.

1. Ни в коем случае не должны разрешаться кинофильмы об императорском доме, а также фильмы, относительно которых существует опасение, что они содержат идеи непризнания существующего государственного строя, клевету на армию, оскорбление полиции. Подобные фильмы, которые в прошлом подвергались купюрам, в дальнейшем будут запрещаться полностью.

2. Независимо от того, являются фильмы японскими или иностранными, в них будут целиком вырезаться кадры с поцелуями, чувственными объятиями, нескромными танцами, попойками».

Далее в этой статье говорилось, что цензоры, «воодушевленные великой идеей (?) не допустить того, чтобы простой народ Японии обучали поцелуям», полны решимости «строжайшим образом осуществлять купюры в кинофильмах».

Эта решимость незамедлительно вылилась в практические действия. Следует особо отметить возникший в октябре того же года инцидент с фильмом «Ответственность за поцелуй» («Сэппун-но сэкинин»). Этот фильм, выпущенный компанией PCL, был поставлен режиссером Томоёси Мураяма по повести Тэппэй Катаока. Чиновники управления охраны общественного спокойствия и без того недолюбливали этих двух левых кинематографистов, и название фильма, дерзко бросавшее вызов параграфу о запрещении поцелуев, лишь подлило масла в огонь. Было приказано назвать фильм «Ответственность за любовь», в нем вырезали более тысячи метров, которые были признаны «аморальными», воспевающими свободу любви. Таким образом, пострадало и содержание фильма. И действительно, с тех пор как в Японии началась цензура кинофильмов, все сцены с поцелуями вырезались, и японские зрители привыкли к тому, что даже в иностранных кинокартинах стоило возлюбленным нежно обняться, как они тут же, будто столкнувшись, отскакивали друг от друга; они привыкли к бессвязным любовным сценам, как будто смотрели какой-то оккультный фильм. К тому же, несмотря на «великую идею» чиновников не показывать молодым японцам ни одного поцелуя, привычка целоваться распространялась среди японского народа и без помощи экрана, по мере продолжения жестокой войны переходила ко все более молодому поколению. Но это никого не беспокоило. Вопрос состоял в другом. В любой стране в любое время наступление на свободу мысли и действий людей, их ограничение осуществлялись вначале под маской борьбы за чистоту нравов и морали. Как раз в то время возникло движение за очищение языка от всех иностранных слов, начиная с таких, как «папа» и «мама». На первый взгляд все эти факты представлялись крайне незначительными, но за ними скрывалась первая волна реакционных мероприятий, которые осуществляли фашисты в области культуры.

Фильм Хэйносукэ Госё «Новый путь» («Синдо»), выпущенный кинокомпанией «Сётику», был сокращен на 20 процентов (купюры достигли 1500 футов) из-за того, что он якобы разрушал семейные устои. Поставленный Хироси Инагаки на студии компании «Никацу» фильм «Тысяча и одна ночь бродячего игрока» стал известен тем, что он был буквально искромсан цензурой. В нем

рассказывается о нещадной эксплуатации подрядчиком нескольких сот черно-рабочих, которые под палящими лучами солнца, обливаясь потом, сооружают дворец для господина. Господин этот — 5—6-летний ребенок. Сам он еще не может слезть с лошади, и ему помогает один из чернорабочих. Эпизод, в котором мальчик бежит на берег реки, чтобы помочиться, был вырезан из фильма. Иностранные фильмы «Цецилия» Джозефа фон Штернберга и «Мария Шотландская» Джона Форда изображали заговоры и интриги в королевской семье, поэтому их запретили демонстрировать и отправили обратно в Соединенные Штаты. Таким образом, новым критерием для цензуры явилось то, что господа не должны мочиться, а короли и королевы не должны любить друг друга и захватывать трон. Отсюда ясно, насколько острой проблемой в то время стало обожествление государственными деятелями абсолютистской власти императора. Чтобы подавить народ своей страны, осуществить агрессию против соседних государств, необходимо было создать и укрепить непоколебимую, слепую веру в императора как «бога в образе человека».

В тот период в Европе к власти пришли Гитлер и Муссолини, мечтавшие о создании новых империй. Гитлер заявил о разрыве Локарнского соглашения, и его войска оккупировали Рейнскую область (июль 1935 года). Муссолини захватил Эфиопию и заявил о присоединении ее к Италии (сентябрь). Японские фашисты искали пути к вступлению в «союз» с Германией и Италией.

Правительство приступило к изучению системы нацистского контроля в области культуры и в первую очередь закона о кино. Их идеалом и образцом был министр Геббельс. Большая часть японской интеллигенции выступала против политики контроля, осуществлявшейся в то время нацистами в Германии, но она, к сожалению, абсолютно не представляла себе всю глубину опасности того контроля, который осуществлялся в области культуры в их собственной стране. Иногда они, стараясь успокоить себя, утешались самообманом:

«Грубость и невежество чиновников существовали во все времена во всем мире — и на Востоке и на Западе. Если мы в наше время подчинимся, ни о чем не беспокоясь и не волнуясь, мы снова вступим в век «терпимости» и «взаимопонимания».

Эти слова принадлежали кинокритику, поместившему свою статью в «Кайдзо» (1936, № 4) — самом прогрессивном в то время общественно-политическом и литературном журнале. Сейчас уже всем известны результаты этого подчинения.

В противоположность интеллигенции чиновники, ведавшие вопросами культуры, прекрасно отдавали себе отчет в существовании контроля и его целях. Чиновник управления охраны общественного спокойствия, выполнявший обязанности главного цензора и секретаря Киноассоциации великой Японии Микио Татэбаяси, был, во всяком случае, честен. Он писал в журнале «Эйга то рэвю» (1936, № 11), выпускавшемся газетой «Токио нити-нити» (в настоящее время «Майнити»):

«Для нас в вопросе управления кинематографией при рассмотрении художественных достоинств того или иного произведения желательна позиция слепого. То, что не подходит государству, должно быть уничтожено, даже если это и «искусство». Такова правильная позиция, которую должны занять слуги государства».

С Татэбаяси мы еще встретимся на страницах этой книги как со «слугой государства» — одним из главных инициаторов развала, уничтожения японской кинематографии «с позиций слепого».

2. Мобилизация кинематографии

7 июля 1937 года на красивейшем мосту Ляогуцяо, известном под названием моста Марко Поло, под Пекином между японскими войсками, проводившими маневры, и китайскими частями вспыхнула ружейная перестрелка. И хотя между правительством и военщиной, а также между армией в метрополии и в Китае возникли временные разногласия и столкновения по вопросу о том, как использовать этот незначительный инцидент, сразу же стало ясно, что это предвестник серьезных исторических событий — долгожданная сигнальная ракета, возвещающая начало военных действий с целью осуществления японской агрессии в Китае. И пока Токио разглагольствовал о «политике локализации» инцидента, подобно огню, пожирающему сухую траву, начали вспыхивать бои. Япония вступила на путь разрушительной войны и в течение долгих лет катилась по наклонной плоскости, не думая о том, что ждет ее впереди.

Наступило «чрезвычайное время», о котором говорилось в заявлении Киноассоциации великой Японии. Кинематография должна была «участвовать в осуществлении национальной политики Японии».

14 июля, через неделю после того, как на мосту Ляогуцяо прозвучали ружейные выстрелы, был сформирован кабинет Коноэ.

Комитет информации кабинета министров с помощью отдела информации министерства иностранных дел собрал представителей документальной кинематографии Японии и провел с ними беседу. Присутствовавший на ней начальник секретариата кабинета Акира Кадзэми разъяснил позицию правительства в «северокитайском инциденте» и потребовал, чтобы документальное кино содействовало сплочению страны. Все без исключения кинохроникальные компании согласились сотрудничать с правительством. Благодаря «инциденту» появились широкие возможности для развития кинохроники.

Сразу же началась ожесточенная конкуренция между кинохроникальными компаниями. В то время кинохроникой занимались как побочным делом газеты и телеграфные агентства. Их было четыре: «Асахи», «Нити-нити», «Ёмиури» и «Домэй цусин». Каждая из них послала в Пекин, Шанхай и в другие районы Китая человек по десять кинооператоров. Они буквально сражались за интересные источники информации, за быстроту ее передачи. Рассказы об операторах, раненных в тот момент, когда они крутили ручки своих аппаратов «Аймо», о летчиках, совершающих смертельно опасные полеты над Китайским морем, чтобы доставить непроявленные негативные пленки, — все это возбуждало всеобщий интерес к хроникальным фильмам. Не подлежит сомнению, что это был отправной пункт стремительного развития документального кино в Японии. Каждая из кинохроникальных компаний изготовляла теперь до ста копий — в пять раз больше, чем раньше. Вначале хроникальные фильмы демонстрировались во всех кинотеатрах только по вечерам, при переполненных залах. Эти сеансы так и назывались — «вечера чрезвычайного времени». В дальнейшем же появилось большое количество кинотеатров хроникальных фильмов.

Не была пущена на самотек и художественная кинематография. В августе министр внутренних дел собрал у себя представителей кинокомпаний и компаний граммофонных пластинок и заявил, что он «требует максимальных усилий в деле воспитания патриотизма и подъема духа народа», «мобилизации искус-

ства». Неким паролем того времени стали слова: «система военного времени», «всеобщая мобилизация духа народа». По словам министра внутренних дел, кинематография должна была в то время «в доступной форме разъяснять основные причины инцидента, значение и цель посылки наших войск, решимость правительства и народа... дать ясное представление о национальном характере китайцев, их национализме, гоминдановском правительстве, гоминдане, о характере армии» и таким образом «всемерно усилить помощь тыла фронту и поддерживать такое положение в течение длительного времени».

Нет, конечно, необходимости писать о том, как с позиций сегодняшнего дня звучат для ушей японцев эти слова. Но тем не менее кинокомпании, выпускавшие художественные фильмы, чтобы не упустить бум хроникального кино, стали пачками выпускать «грубые, безвкусные поделки, именуемые «фильмами об инциденте».

Фильмы «Отряд морских бомбардировщиков» («Найгун бакугэжитай»), «Кольбельная песня о стране, вступившей в войну» («Гункоку комори ута»), «Искренность тыла» («Дзюго-но сэкисэй»), «Мечты о стальном шлеме» («Юмэ-но тэтто»), «Проклятие Китаю» («Сина-ни донару»), «Морская пехота на рассвете» («Акацукино рiku-сэнтай»), представление о содержании и техническом уровне которых можно было получить даже по этим названиям, в бесчисленном количестве наводнили рынок. В качестве примера мне бы хотелось привести выдержку из моей статьи, опубликованной тогда в одной из газет. Она была посвящена фильму, выпущенному РСЛ («Тохо»).

«В фильме «Штурмуйте небо Северного Китая» («Хокуси-но сора-о цуку») молодой рыборотговец, по имени Хатико, часто прямо на улице развивает свои наивные взгляды на войну. Нас буквально ошеломили кровожадные высказывания, которые не могут быть вложены в уста представителей великой культурной нации. Но страшнее всего то, что все создатели фильма, начиная от продюсера и кончая сценаристом и режиссером, обладают интеллектом, не превосходящим интеллект рыборотговца Хатико. Было бы бессмысленным требовать от этих людей строгого научного подхода к изображаемым событиям — ведь у них нельзя обнаружить даже слабых проблесков разума. Чудовищно, что в двадцатом веке продолжают существовать и демонстрироваться подобные фильмы или, лучше сказать, люди, создающие подобные фильмы. Ведь мы живем не во времена японо-китайской войны¹ [«Война и кино» («Тосимбун»), 7 октября 1937]».

Война охватила постепенно всю китайскую территорию, и Японии пришлось направить на фронт значительно большие силы, чем она предполагала. Однако упорное сопротивление китайского народа и армии привело к тому, что фронт стабилизировался и японские войска стали топтаться на месте. Правящие круги всеми средствами стремились укрепить систему военного времени. Подавлялось любое проявление народного мнения, ставшее препятствием для ведения войны. Так возник инцидент с созданием народного фронта, аресты членов группы Роноха². Был выдвинут проект «закона о мобилизации нации», в основе которого лежал тезис: все силы войне. Одновременно подготавливался «закон о кино».

¹ Имеется в виду японо-китайская война 1894—1895 годов.— *Прим. ред.*

² Группа Роноха — объединение социал-демократических японских ученых, занимавшихся исследованием социальных проблем.— *Прим. ред.*

3. Предыстория «закона о кино»

В марте 1933 года на 64-й сессии парламента депутат Акира Ивасэ внес на рассмотрение нижней палаты «Проект мероприятий по осуществлению государственной политики в области кино». Лишь немногим более недели отделяет это событие от создания 1 апреля в Германии министерства пропаганды, возглавляемого Геббельсом, и введения пресловутого нацистского контроля над кинематографией. Это послужило прекрасным примером для японских фашистов, руками которых в 1934 году был создан Контрольный комитет в области кино. Находившийся в «ведении премьер-министра», он осуществлял «контроль над кинематографией, а также изучал и обсуждал важные вопросы, связанные с кинематографией».

Итак, этот комитет находился в «ведении премьер-министра» (им был в то время адмирал Кэйсукэ Окада), и руководил им министр внутренних дел. В комитет входили представители высшей бюрократии — заместитель министра просвещения, начальник полицейского управления и др. Комитет много раз заседал за зеленым столом. Однако, как это обычно бывает с подобными бюрократическими органами, он не имел своего бюджета и был абсолютно нежизнеспособным, и практически его деятельность свелась на нет. И пока ему не отпустили средства для активных действий, была временно создана самостоятельная организация, не находившаяся на бюджете правительства, но выполнявшая функции комитета. Это была Киноассоциация великой Японии, использовавшая частный капитал и существовавшая как полугосударственная, участвующая организация. Вряд ли нужно повторять здесь, что Мацумото и Карасава активно выдвигали проекты создания этих организаций. Но перспективы деятельности ассоциации не были особенно радужными. Частные кинокомпании отказывались от сотрудничества с ней, хотя и не препятствовали ее деятельности. Ассоциация стремилась любыми средствами (с помощью закона и продуманной системы принуждения) лишить эти компании самостоятельности, заставить сотрудничать этих до мозга костей «пропитанных индивидуализмом и либерализмом еврейских кинематографистов». Был переведен на японский язык гитлеровский закон о кино и принято решение подготовить новый закон о контроле над кинематографией, проникнутый духом почитания императора. И тут на сцене неожиданно появился подчиненный Карасава, чиновник полицейского управления, «реформаторски настроенный бюрократ» (так в то время называли чиновников-фашистов), считавшийся довольно «способным» человеком, — Микио Татэбаяси.

Татэбаяси, видимо, был призван стать японским Геббельсом. Будучи ярым сторонником закона о кино, он всеми своими действиями подтверждал безоговорочную веру в него. Пытаясь теоретически обосновать необходимость такого закона, он развил бурную деятельность, выступая в печати и публично. Трибуной для него явился журнал «Нихон эйга».

В 1936 году он, готовя почву для проведения в жизнь своих идей, начал подводить теоретическую базу под контроль над кинематографией. В октябрьском номере «Нихон эйга» Татэбаяси писал о трех этапах политики государства в отношении кино. «Первым этапом» был «этап невмешательства», «предоставления полной свободы кинематографии», «этап отсутствия интереса, отсутствия политики государства в отношении кино». На «втором этапе» «объек-

тивные условия неизбежно заставили государство осознать необходимость осуществления определенной политики в отношении кино», «возникла потребность создать централизованную систему цензуры, которая бы учитывала популярность кинематографии, силу ее воздействия на общество и опиралась бы на полицию с присущей ей централизацией». Далее он говорит о третьем этапе:

«Однако совершенно недостаточно, чтобы политика государства в отношении кинематографии ограничивалась лишь этим. Кино нужно протянуть руку, но руки до него не доходят, и огромная область брошена на произвол судьбы и ждет с надеждой, что государство начнет наконец действовать. В этих условиях начинается третий этап политики государства в отношении кино. От пассивной цензуры к активной помощи кинематографии, от поверхностного контроля к целенаправленному использованию кино, или, если говорить прямо, к утверждению государственной политики в отношении кино,— так менялась политика в области кинематографии».

Со времени опубликования этой статьи в жизни Японии произошли значительные события, изменившие ее судьбу. Прежде всего Япония заключила с Германией и Италией антикоминтерновский пакт. Была начата агрессия против Китая; опубликованы «три закона военного времени», первым из которых был закон о мобилизации военной промышленности; продлен срок воинской повинности. Японская федерация труда, которая должна была быть ядром рабочего класса, поклялась в верности воишине, заявив, что в период «китайского инцидента» забастовки будут прекращены. Социально-массовая партия — политическая партия рабочих — угодливо встретила объявленную правительством мобилизацию национального духа, приняв на своем национальном съезде новую программу, названную «Подъем национального самосознания». Все эти партии и профсоюзы открыто скатились к фашизму. Так пришло время для принятия закона о кино.

Наступил 1938 год. Правительство развернуло широкую пропагандистскую кампанию за принятие закона о кино. Возглавлял эту кампанию, естественно, чиновник полицейского управления Татэбаяси.

Закон о кино, целью которого было «в интересах развития национальной культуры добиться повышения качества кинофильмов и обеспечить здоровое развитие кинопромышленности», был принят на 74-й сессии парламента, опубликован 5 апреля 1939 года как закон № 66 и в октябре того же года вступил в силу.

Согласно решению парламента, проведение закона в жизнь вошло в компетенцию премьер-министра, министра внутренних дел и министра просвещения. Таким образом, правительство получило карт-бланш в области контроля над кино и стало по своему усмотрению руководить им. Осуществляя на практике закон, который впоследствии именовался «системой кинематографии в чрезвычайное время» или «новой структурой», правительство получило право закрывать и объединять не только кинокомпании, но даже отдельные кинотеатры и киножурналы; из-за того, что законом не была предусмотрена регистрация сценаристов, они фактически не включались в число создателей фильма. Позже мы расскажем о том, как Фумио Камэи стал первой жертвой этого пункта закона.

К сожалению, в то время те, кто был причастен к миру кино, не осознали всю пагубность этого закона. Круги кинематографистов, среди которых еще сильны были пережитки преклонения перед сильными, что было характерно для периода Мэйдзи, когда воля правительства безропотно принималась народом, испытывали скорее радость и гордость в связи с тем, что правительство избрало объек-

том для своего закона кинематографию, в которой оно в течение долгого времени видело лишь средство «торговли развлечениями». Они аплодировали придуманному самим правительством названию этого закона — «Первый в истории Японии закон о культуре» и надеялись, что благодаря ему будет гарантировано «здоровое развитие кинопромышленности». Да и сами художники с полным доверием отнеслись к провозглашенной правительством цели этого закона — «в интересах развития национальной культуры добиться повышения качества кинофильмов» — и оказали ему всестороннюю поддержку. Как бы они отнеслись к закону о кино, если бы имели возможность судить о важнейших мировых событиях, связав их непосредственно с тем, что происходило у них под боком? В то время, когда в парламенте обсуждался закон о кино, Германия аннексировала Чехословакию, франкискская армия в Испании захватила последний оплот Народного фронта — Мадрид, Квантунская армия в районе Халхин-гола вторглась в пределы Монгольской Народной Республики и потерпела поражение от Советской Армии. Закон о кино вступил в силу и начал действовать как раз в тот момент, когда Гитлер двинул многочисленную армию на Польшу. Началась вторая мировая война. Такова была международная обстановка, когда появился закон о кино, копировавший нацистскую политику в области кинематографии. Планы его авторов были совершенно ясны. Но почти у всех кинематографистов не доставало политической зрелости для правильной оценки ситуации.

С тех пор фашистское правительство и военщина получили возможность осуществлять полный контроль над кинематографией. Как открыто заявил в то время отдел информации армии, «кино превратилось в оружие», и действительно, оно стало вдохновлять японцев на преступную агрессию.

4. Мастера кино в период войны

В чем же причина слабости мастеров японского кино (не говоря уже о кинопромышленниках), обнаружившейся с полной очевидностью в это чрезвычайно ответственное время? Внешне может показаться, что причиной этого был особенно сильный нажим на кино. И правительство и военщина, понимая огромную важность кино как «оружия», оказывали на него сильное давление. Они так и не создали «закона о литературе», «закона о театре», но отдали все силы проведению в жизнь «закона о кино». Этот закон предоставил правительству неограниченные права, напомилавшие о временах феодальной монархии. Малейшего желая соответствующего министра, а фактически любого чиновника министерства внутренних дел или офицера информационного отдела армии было достаточно, чтобы кинокомпания, гордящаяся своими многолетними традициями, была распущена, чтобы режиссер, имеющий блестящие заслуги, или популярная кинозвезда лишились «разрешения» на регистрацию и с этого дня теряли работу.

Следует иметь в виду, что кино — коллективное искусство. В то время как при индивидуальном литературном творчестве возможно сопротивление в одиночку, воля и сопротивление отдельного индивидуума в таком огромном механизме, как кино, не может иметь особого смысла.

Однако наиболее слабым местом кинематографистов, определившим их пассивность, была, как я отмечал выше, политическая и идеологическая незре-

лость, безразличие. Из-за того, что кино представляет собой искусство, основывающееся на зрительном восприятии, издавна общей чертой для всех киноработников стала осторожность, а иногда и недоверие к абстрактным идеям, абстрактному мышлению. И вот сильная их сторона — мыслить и говорить не идеями, а предметами, образами — обернулась для них непреодолимой слабостью. Характерной чертой работников кино до войны было то, что они считали себя «мастеровыми» кино. Все это привело к тому, что, когда настал критический момент, они оказались политически безоружными. Когда к тяжкому гнету закона о сохранении общественного спокойствия, к контролю над мыслями, а непосредственно в сфере кино к цензуре кинофильмов прибавилась демагогия о «реформе кино», предложенной Хаяси и Татэбаяси, с кинематографистами уже могли делать все что угодно.

Конечно, некоторые пытались защитить свои гуманистические позиции, хотя как художники они были незрелы в политическом и идеологическом отношении. Они, возможно, не разобрались в таком сложном политическом вопросе, как закон о кино, но позиция японских кинематографистов в отношении войны не была столь уж простой. Правда, они не могли оказать достаточного сопротивления. Более того, если сравнить их действия с позицией писателей, то может показаться, что они вообще никакого сопротивления не оказывали. И все же нельзя считать, что все киноработники были наглыми, бесстыдными конъюнктурщиками или даже чуть ли не пособниками фашистов.

Как я упоминал ранее, с началом японо-китайского инцидента появилась оперативная «кинематография об инциденте», конкурировавшая с кинохроникой. Первый фильм, материал для которого японская кинематография почерпнула непосредственно на полях сражений в Китае, появился в январе 1938 года. Это был фильм режиссера Томотака Тадзака «Пять разведчиков» («Гонин-но сэккохэй», производство «Никкацу»).

За год до этого Тадзака выпустил прекрасный фильм «Путь правды» («Синдзицу итиро»), проявив себя как настоящий гуманистический художник. Ту же линию продолжил он и в своем военном фильме «Пять разведчиков». Этот фильм был снят по сценарию Ёсиро Арамаки, в основу которого легло маленькое газетное сообщение. Это позволило создать тонкое, сделанное с большим вкусом произведение, свободное от лжедраматизма и героизации. Во многих отношениях фильм напоминал вышедшую примерно через полгода повесть Асихэя Хино «Пшеница и солдаты». И фильм «Пять разведчиков» и повесть «Пшеница и солдаты» были первыми произведениями настоящих художников об «инциденте». Они были свободны от героизации войны, от раздувания патриотического угара. В них без прикрас изображались люди, попавшие на войну. Поэтому оба произведения произвели огромное впечатление на народ и имели большой коммерческий успех.

Рота японской армии входит в небольшой китайский городок. Пока основные силы размещаются в городке, пятерых разведчиков посылают выяснить расположение противника. Они приближаются к переднему краю китайских войск и открывают перестрелку. Задание выполнено, но к своим возвращаются только четверо. Всю ночь командир роты (Исаму Косуги) и товарищи пропавшего проводят в тревоге. Но перед рассветом разведчик благополучно возвращается. Утром получен приказ о выступлении. Рота идет навстречу новым боям. Так с документальной достоверностью изображается обычный, ничем не примечательный день в жизни небольшого отряда. Фильм не свободен, правда, от

некоторых недостатков: временами он слишком сентиментален, приглушен жестокий характер войны. Но тем не менее он, так же как и выпущенный Тадака в следующем году фильм «Земля и солдаты» («Цути то хэйтай», производство «Никкацу»), может быть причислен к гуманистическим произведениям, правдиво изображающим войну.

«Пять разведчиков» был признан лучшим среди десяти фильмов, отмеченных в том году журналом «Кинэма дзюмпо», послан на международный кинофестиваль в Венецию (это был один из первых венецианских кинофестивалей) и получил «Приз министра народной культуры». В присуждении приза сыграла, несомненно, определенную роль политическая солидарность в связи с существованием в то время так называемой оси между Японией и Италией. Но следует также иметь в виду, что это был первый случай, когда японский фильм удостоился международного приза. Воспользовавшись этим, министерство иностранных дел Японии разослало картину во все японские посольства в странах Европы, с тем чтобы они использовали ее для пропагандистской кампании за рубежом. Сохранился доклад министерству иностранных дел, посланный одним из японских консульств в Европе, в котором наряду с сообщениями, носящими чисто служебный характер, содержатся суждения о характере этого фильма и той роли, какую он сыграл за рубежом.

«Создатели фильма «Пять разведчиков» не ставили перед собой пропагандистских целей. Мы же должны использовать фильм именно для пропаганды. Благодаря совершенной операторской технике удалось передать тяготы войны, трудности, выпавшие на долю наших офицеров и солдат, их нестигаемую волю. Но хотя на зрителей фильм производит глубокое впечатление, в нем, к сожалению, имеется ряд недостатков с точки зрения его пропагандистских качеств.

Во-первых, как уже отмечалось, фильм оставляет в общем мрачное впечатление, и есть опасение, как бы не появилась мысль о том, что императорской армии приходится вести тяжелые бои, а это может быть использовано китайской пропагандой, которая постарается убедить население соответствующей страны, незнакомое с истинным положением вещей, в том, что японская армия терпит поражение и национальная мощь Японии убывает. И даже если оно не поверит в поражение японской армии, то у каждого может создаться впечатление, что японская армия ведет тяжелые бои. В фильме признается значение сопротивления, оказываемого Чан Кай-ши, выражается определенное сочувствие военной помощи Китаю со стороны Англии и Франции, что также отвечает интересам китайской пропаганды. Таким образом, вряд ли целесообразно в этих условиях демонстрировать фильм, от которого остается впечатление, будто императорская армия ведет тяжелые бои... В этом фильме недостаточно показана наша «сила», что более всего достойно сожаления. Он сделан в специфически японской манере акцентирования на трагическом и не создает уверенности в непобедимости японской армии; оставляет впечатление не современной войны, а старой, «партизанской»; показывая, что из двухсот человек в японском отряде остается только сто, он скорее наводит иностранцев на мысль о поражении Японии.

Во-вторых, «темп» фильма весьма вялый».

В то время японское правительство с целью смягчения враждебного отношения других стран мира, и в первую очередь Соединенных Штатов и Англии, к агрессивным военным действиям Японии в Китае и «объяснения истинных намерений империи» всеми силами вело пропагандистскую кампанию в зарубеж-

ных странах и именно с этой целью использовало фильм «Пять разведчиков». Как уже говорилось, с точки зрения пропаганды он имел определенную ценность. Но результаты его демонстрации были не только положительными. Фильм «оставлял мрачное впечатление», содержал «признание, что императорская армия ведет тяжелые бои», «недостаточно показывал нашу силу». И все это, «к сожалению», наталкивало на мысль о поражении японской армии. Если посмотреть на фильм с несколько других позиций, то становится ясно, что Тадзака как художник-гуманист и не стремился к изображению показного патриотизма и героизма. Его фильм проникнут уважением к простому человеку.

Однако в фильме мы обнаруживаем японскую форму гуманизма, роднящую Томотака Тадзака и Асихэя Хино. Действительно, «Пять разведчиков», а также повести «Пшеница и солдаты» и «Земля и солдаты» произвели на японцев огромное впечатление. Но этот гуманизм не призывает солдат с позиций человеколюбия и честности бросить оружие, выразив тем самым протест, сопротивление войне, которые мы находим у Барбюса, Жореса. В них получает развитие традиционная тема печали, характерная для японских произведений о моральном кодексе самураев — бусидо. Хино вызывает сострадание к попавшему в плен к японцам молодому китайскому солдату, к беженцам, застигнутым войной, к плачущему младенцу, тянущемуся к груди умершей матери. Тадзака в «Земле и солдатах» также вызывает слезы зрителей сценой кремации молодого солдата — первого убитого в роте, плачем ребенка в кромешной тьме. Но он не нагнетает ужасов. Раскаяние и любовь оказываются менее сильными, чем долг солдата. Этот гуманизм и был в конечном счете гуманизмом солдата, действительным гуманизмом японцев, не препятствовавшим ведению войны.

Можно смело сказать, что этот получивший широкое распространение японский гуманизм, опирающийся не столько на разум, сколько на чувства, не обладал большой внутренней силой и сопротивляемостью и неизбежно должен был погибнуть в обстановке все усиливавшегося гнета по мере расширения масштабов войны. Упадок этого гуманизма можно ясно увидеть, проследив путь, пройденный военной кинематографией от «Пяти разведчиков» до «Морских сражений в районе Гавайских островов и Малайского архипелага» («Хавай, Марэ тюкайсэн») и «Стреляй в то знамя» («Ано хата о утэ»).

В ряду подобных фильмов особое место занимает первая работа молодого режиссера Такэси Сато «Шоколад и солдаты» («Гёкорэтто то хэйтай», 1938, «Тохо»). В фильме показано, как семья теряет единственную опору в жизни — главу дома, которого отправляют на фронт. Прибыв на фронт, солдат беспокоится о жизни своей семьи, оставшейся на родине. Зрителя поражает безыскусственность, правдивость, с какой изображена жизнь солдата на одном из участков фронта, в затерянном глухом уголке страны.

Первым по-настоящему большим, правдивым фильмом о войне в Китае был выпущенный компанией «Тохо» в 1939 году фильм «Морская пехота в Шанхае» («Шанхай рикусэнтай»), поставленный режиссером Хисатора Кумагаи.

Шанхай действительно был ареной наиболее ожесточенных боев во время «японо-китайского инцидента». Япония сосредоточила в районе этого города несколько сот тысяч отборных войск, но столкнулась с мужественным, упорным сопротивлением китайской армии и патриотически настроенного народа и захватила город с огромным трудом, после ожесточенных, кровопролитных боев, понеся огромные потери. Бои за Шанхай остались в памяти японского народа как величайшая трагедия. Отряд морской пехоты, проявивший в этих боях

чудеса храбрости, покрыл себя в глазах народа легендарной славой. Фильм «Морская пехота в Шанхае» как раз и был задуман компанией «Тохо» совместно с информационным отделом военно-морского флота как средство использовать и еще больше разжечь это чувство. Постановка Хисатора Кумагаи отличалась множеством натуральных съемок; с помощью армии удачно сняты и сцены боев (для съемок, например, в районе моста Гарден-бридж, находящегося в самом центре Шанхая, на несколько часов было прекращено движение). Как и предполагалось, усилия создателей фильма не были напрасными. Так родился первый в Японии военный фильм. Он имел огромный коммерческий успех. Военщина впервые осуществила активное, заранее продуманное руководство постановкой этого фильма, а обретя уверенность, она начала планомерно заниматься пропагандой с помощью кино, причем впоследствии в этой области между армией и флотом вспыхнула ожесточенная конкуренция. Одним из таких фильмов был уже упоминавшаяся картина «Земля и солдаты». Затем появился фильм об авиации — «Пылающее небо» («Моюру тайку», 1940, «Тохо», сценарий Ясутаро Яги по произведению Комацу Китамура, режиссер Ютака Абэ, в главной роли Катадэн Оби).

Наибольшую активность в выпуске «фильмов об инциденте», сотрудничая с армией, проявляла компания «Тохо». Противоположную позицию занимала компания «Сётику», которая буквально с головой ушла в создание любовных мелодрам наподобие тех, какие прежде выпускала студия Офуна. Примером может служить прошедший с большим успехом фильм «Любовная история» («Айдзэн кацура»). Нельзя, конечно, на этом основании утверждать, говоря о специфике «Тохо» и «Сётику», что первая была фашистской, а вторая демократической, мирной кинокомпанией. Но факт остается фактом: в отличие от «Тохо», которая, так сказать, идя в ногу со временем, в своих интересах поторопилась установить сотрудничество с армией, «Сётику» отрицательно относилась к резкому изменению курса. Далее, «Тохо» была весьма тесно связана с дзайбацу и целиком зависела от финансового капитала, развязавшего войну. В противоположность ей «Сётику» по существу относилась к мелким и средним предприятиям и была ближе не к тем, кто извлекал выгоды из войны, а к тем, кто был ее жертвой. Возглавлял «Сётику» в те годы Сиро Кидо, он был либерал, и, хотя его нельзя назвать противником войны, противником бюрократии, все же его сотрудничество в ведении войны было минимальным. Даже в военное время Кидо умудрялся выпускать развлекательные фильмы. Это, естественно, вело к резкому недовольству военщины деятельностью «Сётику», и она напала на компанию за непонимание «важности момента». Выпущенный в конце 1940 года фильм «Биография командира танка Нисидзуми» («Нисидзуми сэньятё дэн») был первым фильмом компании «Сётику» на военную тему. Он как бы устанавливал алиби компании в глазах армии.

В качестве режиссера «Биография командира танка Нисидзуми» был приглашен весьма многообещающий в то время, талантливый мастер Кодзабуро Ёсимура, выпустивший за год до этого фильм «Теплое течение» («Данрю»). Это явилось как бы клятвой «Сётику» в верности военщине. В те годы армия и флот старались перещеголять друг друга, создавая руками журналистов все новых литературных героев. Военщина стремилась поднять боевой дух народа и поселить в его сознании радужные надежды на благоприятный исход войны, в то время как на самом деле перспективы были весьма мрачными. Так был создан один из «военных героев» — командир танковой роты на китайском фронте

Нисидзуми. Кан Кикиути, связанный с информационным отделом армии, записал его биографию и опубликовал в газете. По этим материалам Кого Нода написал сценарий. Роль Нисидзуми была поручена артисту Кэн Уэхара, другие роли — популярным звездам студии Офуна — Син Сабури, Тисю Рю, Митико Кувано; при создании картины использовались натурные съемки. Так появился фильм, отвечавший духу времени и принеший в том году наибольший успех компании «Сётику». Кино как таковое призвано было приукрашивать героев войны. Собственно, иначе и быть не могло. Однако Нода и Ёсимура приложили все усилия, чтобы по возможности остаться честными художниками. Они стремились не возвеличить образ главного персонажа прапорщика Нисидзуми, а передать чисто человеческие его черты. В фильме мы ощущаем хотя и весьма сдержанное, но все же определенное желание показать положение китайских крестьян, гонимых войной. Производят неизгладимое впечатление кадры, в которых мы видим со спины китайских солдат, до последнего патрона стреляющих из пулеметов по прорвавшимся вперед японским танкам. Может быть, сам по себе этот факт незначителен, но взгляд на японскую армию глазами противника в японских военных фильмах прежде не встречался. Даже к этой буквально навязанной ему работе Кодзабуро Ёсимура подошел с полной ответственностью ¹.

5. Кино — оружие

Восьмое декабря 1941 года стало одним из трагических дней в мировой истории. В этот день японская эскадра совершила вероломное нападение на американский флот, базировавшийся в Пирл-Харборе. Огонь второй мировой войны перекинулся на Тихий океан.

Это было вероломное нападение и на японский народ. Однако когда из уст дикторов радиокompаний посыпались сообщения о военных успехах на всех фронтах — на Гавайях, в Малайе, Индокитае, — о блистательных рейдах военных кораблей, весь народ буквально опьянел от победных реляций, а премьер-министр Тодзио, принявший решение начать эту войну, стал в глазах народа героем. Среди японской интеллигенции эти события получили довольно противоречивые отклики. С одной стороны, интеллигенция сознавала, конечно, что перспективы войны становятся все более мрачными, что на пути Японии стоят огромные трудности, но вместе с тем она в какой-то мере верила в светлое будущее. Какими бы хорошими фразами правительство ни прикрывало свои действия, интеллигенция прекрасно понимала, что война в Китае являлась агрессивным актом японских милитаристов. Но когда началась война с Соединенными Штатами Америки и Англией, она сразу стала считать своим моральным долгом поддержку национальной войны за освобождение народов Азии от векового гос-

¹ Американский психолог Рус Бенедикт в главе девятой своей книги «Мир человеческих чувств», названной им «Хризантема и меч», указывает, что японские военные фильмы «посвящены только жертвам войны и страданиям», что в них непрерывно показываются сцены, изображающие «марш сквозь непролазную грязь, тяжелые изматывающие бои, военные операции, заканчивающиеся неизвестно чем — победой или поражением», и что они воспринимаются американским зрителем только как антивоенные. Однако, продолжает он, «японский зритель вполне удовлетворен, если герои фильма отдают все силы на благо родины», и поэтому в Японии подобные картины превратились «в руках военщины в орудие пропаганды».

подства белых. Сейчас совершенно ясно, что это было заблуждением, но в то время японская интеллигенция горячо верила в миссию Японии осуществить цели священной войны. Она горела желанием отдать все силы служению идеям Тодзио, которыми он длительное время оглушал японцев: «восемь углов под одной крышей», «новый порядок в Восточной Азии», «народы Великой Восточной Азии должны получить каждый свое место». Интеллигенция была, безусловно, обманута. Однако в то время, когда фашисты, мобилизовав послушных себе идеологов, предсказывали новые пути развития истории, включая реформу капиталистического общества, и всячески рекламировали ее, обнаружить обман и преодолеть его было совершенно невозможно для большинства японского народа, у которого были весьма скудные сведения и о международной политической обстановке и о существующих в мире политических теориях. Особую активность проявляли в те годы философы Ивао Такаяма, Нисия Кэйдзи, Сигэтакэ Судзуки и Масааки Косака, представлявшие «киотоскую школу». Теория «восточно-азиатского сообщества», «моральных жизненных сил» японской нации — все эти философские теории, напоминая теории, сочиненные Розенбергом для Гитлера, постепенно ввели в заблуждение японцев. Нельзя, конечно, утверждать, что те, кто был обманут, не могут рассматриваться как преступники. Тем не менее именно так японский народ был ослеплен и ввергнут в пучину бедствий.

С этого времени почти весь народ, включая и тех, кто старался до этого оставаться честным, занимая в отношении войны позицию стороннего наблюдателя и отказываясь от сотрудничества с военщиной, стал активно участвовать в войне. Люди, являвшиеся до этого либералами и в глубине души считавшие себя противниками войны, начали призывать к «уничтожению проклятых американцев и англичан». Среди них были, конечно, и такие, кто лишь надел на себя маску, затаился, были и такие, кто, растерявшись перед лицом действительности, перевернувшей все их представления и убеждения, которыми они жили долгие годы, стали внешне проявлять лояльность, покорность. Но, так или иначе, Тодзио и окружающие его силы создали «систему единения всей страны».

В такой обстановке появился фильм «Морские сражения в районе Гавайских островов и Малайского архипелага». Компания «Тохо» вместе с информационным отделом флота намеревалась выпустить его к годовщине начала войны. Это было невиданное по своим масштабам предприятие для японской кинематографии. На производство фильма было затрачено 770 тыс. иен, на рекламу — 150 тыс. иен. Фильм отвечал настроениям японского народа, переживавшего чрезвычайное время. Он собрал 10 млн. зрителей и долго не сходил с экрана. Более того, фильм способствовал не столько повышению решимости к борьбе, сколько повышению «господствовавшего на флоте духа» — отдать свою жизнь за родину.

Сейчас любой японец скажет, что этот фильм пропагандировал милитаризм. И это было действительно так. Многие честные молодые люди, вдохновленные фильмом, шли в специальные учебные отряды военно-морского флота и затем, погибая, топили американские корабли. Фильм, безусловно, идеализировал и войну и смерть. Но в то время он произвел на японцев глубокое впечатление. Некоторые говорили даже, что он заставил их изменить взгляд на жизнь. Не учитывая того, что фильм способствовал подъему боевого духа в стране, невозможно дать ему правильную историческую оценку.

В фильме показаны якобы свойственный японцам стоицизм, закалка, стремление отдать жизнь за родину. Юноши, которые не могут быть безучастными зрителями в критический момент истории Японии, вступают в специальные учебные отряды, где из них воспитывают сверхчеловеков. Полные суровой силы, они становятся пилотами и поднимаются на борт авианосцев. Японо-американские отношения стремительно обостряются, и эскадра выступает на юг. Начинаются кадры нападения на Пирл-Харбор, являющиеся кульминационными в фильме. Режиссер Кадзиро Ямамото широко использовал в картине документальные кадры — прием, успешно осуществленный им в предыдущей работе — в фильме «Лошадь» («Ума»). Это придало картине достоверность, напряженность. Некоторым особенно нравятся военные сцены во второй половине фильма. Но на самом деле наибольшей силой убеждения и воздействия отличается его первая часть; глядя на включенные в нее кадры, зритель симпатизирует юноше, чистому и впечатлительному, проникшемуся специфически японским духом, духом войны, и вступающему в отряд.

Завязывается бой. Подвижной отряд, в котором главную роль играют авианосцы, совершает в воскресенье на рассвете нападение на Пирл-Харбор, топит и наносит серьезные повреждения стоявшим без боевого охранения восьми американским линкорам, восьми крейсерам, уничтожает триста самолетов. Эти кадры были первой удачей специальной операторской группы компании «Тохо», возглавляемой Эйдзи Цубурая. Взяв за основу документальные кадры военных действий, сделанные кинооператорами морского флота на 16-миллиметровой пленке, Цубурая и его группа на киностудии «Тохо» под открытым небом создали огромную модель Пирл-Харбора, построили в натуральную величину линкор и базу в Татияма, в префектуре Тиба, и воспроизвели с поразительной точностью все детали нападения на американскую базу. Фильм был сделан настолько совершенно с технической точки зрения, что, когда после войны сотрудники штаба американских оккупационных войск смотрели его, они были уверены, что перед ними документальные съемки боя.

В то время как в стране демонстрировался фильм «Морские сражения в районе Гавайских островов и Малайского архипелага» в южной части Тихого океана военные победы Японии начали постепенно меркнуть (народ убеждали, правда, в обратном). В районе острова Мидуэй и Соломоновых островов японский флот понес огромные потери, началась серия катастрофических поражений у острова Гвадалканар. Главная ставка стремилась не столько к восстановлению положения на фронте, сколько к тому, чтобы поселить в сердце народа уверенность в победах японского оружия. И она стремилась возбудить не просто чувство враждебности к Америке и Англии, а скорее человеконенавистничество. Это было как раз то время, когда на сцену вышел начальник информационного отдела военно-морского флота, назвавший «антинародным элементом» женщину, которая посочувствовала английским военнопленным, обреченным на подневольный труд. Именно в то время он и подобные ему люди разворачивали национальное движение под девизом: «Не прекратим борьбу!» Через год, в феврале 1944 года, был выпущен фильм «Стреляй в то знамя!» («Тохо»), отличный по своему тону от фильма «Морские сражения в районе Гавайских островов и Малайского архипелага». Вся ненависть теперь была обращена на американцев. Режиссер Ютака Абэ выехал на Филиппины и в сотрудничестве с пятью местными кинокомпаниями, с участием японских актеров Дэндзиро Окоги, Сэйдзабуро Кавацу, Итиро Цукити, а также филиппинских актеров и даже американских военно-

пленных, игравших роли американских солдат, стал снимать фильм, который должен был показать блистательные победы японской армии на Филиппинах и радость филиппинцев, освобожденных японцами от американского ига. Стреляй по звездно-полосатому знамени — это ясно и из названия фильма, но в нем воспевается уже не патриотизм, а ультранационализм, ненависть к «этим чертовым американцам и англичанам».

6. Двойственность характера

Мы уже говорили, что среди японских кинематографистов сопротивление войне и фашизму было чрезвычайно слабым. Те, кто проявлял его хотя бы в небольшой степени, знали, что их могут бросить в тюрьму или на основе закона о кино лишит возможности работать в кино. Кроме того, после Пирл-Харбора большинство кинороботников прониклось идеей войны. Но нельзя, конечно, думать, что между самими мыслями и чувствами художников и их внешним выражением не было противоречий.

Кэндзи Мидзогути в январе 1942 года, сразу же после начала войны с США, касаясь «японского характера в кино» (в то время «японский характер» был весьма актуальной темой, о нем говорили во всех областях — в политике, культуре, искусстве), писал:

«Что такое японский характер? Это не возведение в абсолют государства, а сознание необходимости всемерно проявлять любовь к национальному духу и защищать его. Любовь никак нельзя отнести к сфере сознания. Она лежит в сфере инстинкта, и лишь способность передать эту инстинктивную любовь и национальный дух в создаваемом мною произведении как мое собственное чувство, как мою душу позволит достигнуть расцвета истинно японского духа в кино.

Как же я в дальнейшем предполагаю конструировать действие в моих собственных произведениях, следуя этому японскому духу в кино? Правильный ответ на этот вопрос позволит достигнуть новых высот в передаче чувства любви к родине. Задача состоит в том, чтобы в национальных традициях, в исторической судьбе родины найти истинные культурные ценности, которые сами по себе могли бы привести к расцвету национальных черт, национальной морали. Возможно, это углубит мою любовь к национальным традициям, заставит меня защищать их, даст возможность естественнее воплотить идеи, заложенные в моих произведениях.

Таким образом я могу найти массу новых тем, нового материала для своих фильмов. Причем это будут поиски, базирующиеся не на разуме и воле, а на инстинкте, на признании судьбы. Репортажи и сообщения о неисчислимых смертях и жертвах, о людях, героически погибших на войне, мы находим в статьях, художественных произведениях и в наших фильмах. Мне думается, знаменательно, что все это становится мощным стимулом, способствующим возврату нам красоты национальных черт, национальной морали. Но это не означает, конечно, что японские деятели искусств неосознанно пришли к правильным мыслям о красоте национальных черт, о национальной морали. (Это течение можно, видимо, назвать японским неоромантизмом.)

Утверждая военное кино, я хочу средствами искусства выявить источник высокого национального духа тех, кто в этой войне смело идет на самопожертво-

вание и смерть. Я буду идти вперед, твердо веря, что так родится новое национальное народное кино»¹.

Эта косноязычная статья с множеством прилагательных не принадлежала самому Мидзогути. Видимо, написана она каким-нибудь его резонерствующим помощником. Но, конечно, статья была опубликована в журнале после того, как Мидзогути просмотрел ее. Именно поэтому я привел здесь столь пространную цитату из этой статьи, интересной в том отношении, что она дает представление о мыслях Мидзогути о войне.

Подражая теоретикам из толстых журналов того времени, провозглашавшим «японский романтизм», «военную культуру», он выступал в защиту военной кинематографии как поборник национального духа. Но как художник он не воплотил свои идеи в жизнь. На словах, а может быть, и в мыслях, Мидзогути сумел обмануть и общественное мнение и самого себя теориями о специфических особенностях японского кино, появившимися на свет благодаря его сговору со своим резонерствующим помощником. Но в творчестве он не мог кривить душой. Специально установленной на дальнем расстоянии камерой снимать одним кадром одну сцену — таков был технический прием Мидзогути, рожденный идеологией «японизма». Но он остался всего лишь операторским приемом, не более. Конечно, строго говоря, прием не может остаться только приемом — он неизбежно влияет и на внутреннее состояние художника и на содержание его произведений. Может быть, именно поэтому в период войны Мидзогути выпускал ординарные фильмы, далекие от реализма его старых произведений, — «Элегия Нанива» и «Гионские сестры». Мидзогути выпустил «Повествование об искусстве» в трех частях, в которое вошли фильмы «Повесть о поздней хризантеме» («Дзанкику моногатори», 1939, «Сётику»), «Женщины Нанива» («Нанива онна», 1940, «Сётику»), «Юноша, отдавший искусство» («Гэйдо итидай отоко», 1941, «Сётику»). Художник сознательно бежал в замкнутый, отгороженный от жизни мир театра кабуки и Бунракудза. И погрузившись в этот узкий мирок человеческих чувств, он лишь в самой незначительной степени поддерживал связь с внешним миром, не доставлявшим ему никакой радости.

Когда выпускали произведение об искусстве, да еще об искусстве чисто японском, ни армия, ни министерство внутренних дел, ни управление информации совершенно не вмешивались. Но когда стала невозможной постановка и таких фильмов, Мидзогути нашел выход, поставив фильм «Повесть о верности в годы Гэнроку» («Гэнроку Тюсингура», 1942, «Сётику»), рассказывающий о верности принципам морали самураев — бусидо.

Произведения Мидзогути периода войны напоминают открытые морским ветрам искривленные сосны, растущие в расщелинах скал.

Ясудзиро Одзу был точно в таком же положении. Он был призван в армию в звании унтер-офицера еще в 1937 году. Через два года его демобилизовали, и он выпустил два фильма: «Братья и сестры семьи Тода» («Тод-Кэ-но кёдай», 1941, «Сётику») и «Был отец» («Тити арики», 1942, «Сётику»). Это прекрасные фильмы, совершенно не связанные с войной. Общественность ожидала, что Одзу, который, так же как Яманака Садао, был одним из немногих кинорежиссеров, сражавшихся на фронте рядовым солдатом, использует свой богатый опыт, все виденное и слышанное и покажет на экране войну глазами солдата.

¹ «Нихон эйга», 1934, январь.

Однако, возвратившись с фронта, Одзу посчитал наиболее важной для себя темой мира. В одной из бесед он говорил:

«Речь идет не о спокойном чаепитии в повседневной мирной жизни, но о более глубоком и важном — об образе мыслей и образе действий. Меня, например, не интересует человек, который без конца повторяет: я героически сражаюсь, я героически сражаюсь. Я ставлю перед собой другую задачу — показать образ мыслей и образ действий человека в критический момент, когда кругом свищут пули, когда идет жестокий бой»¹.

Вернувшись домой, он уже не мог спокойно слушать разглагольствования о войне, громкие слова приспособленцев о лучших временах, их патриотическое негодование в адрес тех, кто выступает против войны. Ему, конечно, хотелось передать то, что он своими глазами увидел на войне. Он использовал рассказы солдат, отправлявшихся на фронт, и на их основе написал сценарий «Вкус простой пищи» («Отядзукэ-но адзи»). Рядовой служащий получает повестку о мобилизации. Настает последний вечер, завтра он покинет дом и жену. В тягостном молчании проходит ужин, на столе самая незамысловатая пища. Герой не воспринимает это событие ни трагически, ни философски. Покорно, не пытаясь ничего изменить, идет он навстречу своей судьбе. Такое поведение не было типичным для уходивших на войну. Но душевное состояние самого Одзу в момент мобилизации было примерно таким. И он решил изобразить его именно в такой форме. Он попытался показать войну в дегероизированном виде. Сценарий не был одобрен военной цензурой, по мнению которой проводы на фронт истинные японцы должны отмечать торжественно, а особую важность момента должен подчеркивать такой деликатес, как рис с красными бобами. В сценарии же проводы показаны обыденно и скучно. И режиссер сам в конце концов отказался от дальнейшего осуществления своих замыслов.

События в фильме «Братья и сестры семьи Тода» Ясудзиро Одзу разворачиваются на фоне событий периода войны. Однако режиссер отказался и от разоблачения существующего положения и от решительного его осуждения. Он выбирает момент, когда жизнь богатой буржуазной семьи, установившейся в ней порядок вдруг дают трещину и начинают разваливаться. Смерть отца и борьба за наследство обнажают до предела алчность и эгоизм его детей. В новом фильме Одзу «Был отец» также нет ни звука о войне. В нем поднята давняя тема произведений Одзу — проблема отцов и детей. Героями фильма «Единственный сын» были мать и сын; в этом фильме — отец и сын. Это повесть о любви между сыном — Рёхэем Хоригава (Сюдзи Сано) и его отцом (Тисю Рю). Рёхэй вырос, поступил на службу, прошел рекрутский осмотр, состоялась его помолвка, и отец, теперь спокойный за сына, умирает. Рёхэй и его молодая жена (Мицую Мито) едут в поезде с похорон отца. Они возвращаются к своим обычным делам и обязанностям. Урну с прахом отца они поставили на полку в вагоне. На этом фильм заканчивается. И вот стали раздаваться нарекания критики в адрес Одзу, не показавшего, что урну с прахом отца герой держит благоговейно на коленях. В приведенной выше беседе Одзу так отвечал на эту критику:

«У меня умирает дорогой отец, и я, взяв урну с его прахом, еду на родину. В белых перчатках я держу урну с прахом отца на коленях и всю ночь еду до Окита. Значит, у меня связаны руки, я не могу никуда повернуться. Мне бы очень не понравилась такая чрезмерная скованность».

Так он разъяснил свою точку зрения относительно сцены в вагоне. Если прочесть эти слова, не особенно вдумываясь, то может показаться, что они лишены глубокого смысла. Но они заставляют о многом вспомнить тех, в чьей памяти жива обычная картина военных лет: каждый раз, когда прибывали урны с прахом погибших на фронте, в поездах и электричках можно было видеть людей в белых перчатках, с благоговением державших «прах героя».

Одзу хотел показать японцев, которые в то время огрубели, потеряли свой обычный облик, утратили выработанные веками манеры и привычки. Хотя урна с прахом для них очень ценна, они спокойно ставят ее на полку вагона.

Когда закончилась работа над фильмом «Был отец», Одзу вторично мобилизовали в армию. Его направили в информационный отдел армии, дислоцированной в Сингапуре, который должен был стать японской территорией; даже остров, на котором он расположен, называли «Сёнандзима». Режиссеру было поручено снимать военные кинокартины. Но он их не снимал. И не потому, что принципиально не хотел снимать такие картины, а потому, что мог создавать их только в соответствующей творческой обстановке, а нормальных условий для работы в Южной армии, находившейся на грани поражения, не было.

7. Фильмы о «национальной политике» и культурфильмы

В Японии существовал особый жанр — фильмы о «национальной политике». К ним можно отнести, например, фильм «Путь к миру на Востоке» («Тоё хэйвано мити», 1938, «Това сёдзи», режиссер Дзюкити Судзуки, в главных ролях — Акира Сира, Акира Ри, Акира Дзё), в котором проповедовалась такая теория: китайский народ сможет спокойно и мирно жить под защитой мощной японской армии. К ним же относится и японо-германский фильм «Клятва народов» («Кокумин-но тикай», 1938, «Сётику» — «Кокко эйга», режиссер Косё Номура, оператор Рихард Ангст, в главных ролях Зепп Лист, Сюдзи Сано, Санаэ Такасуги), тема которого — укрепление антикоммунистической оси Берлин — Токио, или фильм «Повесть о пастбище» («Бокудзё моногатари», 1938, «Тохо», снят по повести Фусао Хаяси, режиссер Сотодзи Кимура), призывавший совершить тоталитарную революцию с помощью солдат, возвращающихся на родину.

Снимались и так называемые фильмы о материке. Основным местом действия этих фильмов был Китай, главным образом северо-восточный его район, именовавшийся в то время Маньчжоу-го. В них проводилась идея о необходимости проникновения Японии на материк. Фильмы «Тысячи ри плодородной земли» («Ёкудо манри», 1940, «Никкацу», режиссер Фумихито Курата, в главных ролях Унэо Эгава, Акико Кадзами), «Деревня Обината» («Обината-мура», 1940, «Токио хассэй», снят по повести Дэн Вада, режиссер Сиро Тоёда, в главных ролях артисты театра «Дзэнсиндза») знакомили с жизнью японских переселенцев в Маньчжурии; фильмы «Песня белой орхидеи» («Хакуран-но ута», 1939, «Тохо», снят по роману Масао Кумэ, режиссер Кунио Ватанабэ, в главных ролях Кадзуо Хасэгава, Ли Сян-лань), «Ночь в Китае» («Сина-но ёру», 1940, «Тохо», режиссер Осаму Фусэмидзу, в главных ролях Кадзуо Хасэгава, Ли Сян-лань) рассказывали о любви японца и китайской девушки. Все эти картины представляли собой сладенькую мелодраму с явно прояпонскими тенденциями. Однако необык-

новенная популярность артистки Ли Сян-лань (Ёсико Ямагути)¹, удачные романтические песни, которые она исполняла, — все это приводило в неописуемый восторг людей, смотревших фильмы с ее участием. До самого конца войны Ли Сян-лань была в Японии кинозвездой первой величины. И эта популярность свидетельствовала, в частности, о глубоком интересе японцев к материку.

Военные руководители стремились к тому, чтобы вся жизнь народа была накрепко связана с войной. И чтобы уничтожить расстояние в несколько тысяч километров между Японией и передовой линией фронта, чтобы каждый японец чувствовал себя на передовых позициях, не было более эффективного средства, чем хроникальные и документальные фильмы (по терминологии тех лет — «культурфильмы»). Нужно сказать, что военщина использовала это эффективное средство на сто процентов.

Исходя из того, что термин «культурфильм» является дословным переводом немецкого слова Kulturfilm, легко можно догадаться, что образцом для создания японских учебных, научных и документальных фильмов служили фильмы отдела культурфильмов немецкого акционерного общества UFA. Опираясь на огромные научные достижения, на прекрасную кинотехнику, этот отдел создал множество выдающихся произведений, получивших всемирную известность. (К сожалению, после прихода к власти Гитлера, когда настоящая наука была подавлена и подменена ее эрзацем, исчезли и хорошие документальные фильмы.) В Японии тоже постепенно рос интерес к культурфильмам, но, к сожалению, это совпало с периодом наступления японского фашизма и роста экспансионистских устремлений военщины. Поэтому первые культурфильмы в Японии, которые привлекли к себе внимание и успешно демонстрировались, как раз и были непосредственно связаны с военной экспансией. Это были два полнометражных фильма «Жизненная линия на море» («Уми-но сэймэйсэн», 1933) и «Япония продвигается на север» («Хокусин нихон», 1934), выпущенные небольшой кинокомпанией «Июкогама синэма» совместно с военно-морским министерством. В первом из них говорилось о важности острова Сайпан и других островов Южных морей, являвшихся главным рубежом обороны Японии, о необходимости увеличения и усиления императорского военно-морского флота, так как предполагалось, что возможный противник Японии атакует ее с юга, базируясь на островах в Тихом океане (впрочем, именно так и случилось). Второй фильм, рассказывая о положении рыболовства в Северных морях, главным образом в районе Сахалина и Курильских островов, проводил идею о необходимости защиты северных подступов Японии. Оба фильма носили явно пропагандистский характер, но при этом не следует упускать из виду, что им были в большой мере присущи специфические достоинства документальных фильмов, познакомивших зрителя с неизвестными ему до сих пор районами Южных и Северных морей и происходившими там событиями.

Кинокомпания «Тохо», опередив другие компании, создала у себя отдел культурфильмов еще в 1937 году, установив прежде всего контакт с военно-морским флотом. Выпущенная ею картина «Сквозь ревущие волны» («Дото о кэт-тэ», 1937) представляла собой полнометражный фильм в восьми частях о походе крейсера «Асигара» в Англию на коронацию Георга VI. Вслед за ним вышел фильм «Слава флагу военного корабля!» («Гунканки ни эйко арэ», 1937). Когда

началась война в Китае, отдел культурфильмов кинокомпании «Тохо» для съемок фильма «Шанхай», первого настоящего документального фильма о войне, послал на театр военных действий оператора Сигэру Мики и постановщика Фумио Камэи.

Этот фильм начал демонстрироваться в 1938 году и вызвал такую сенсацию, на которую не мог, конечно, рассчитывать отдел культурфильмов «Тохо». Молодой Камэи хотел стать художником и ездил учиться в Советский Союз, но забросил живопись и занялся изучением кино. Возвратившись на родину, он понял, что его не могут удовлетворять съемки документальных картин в традиционной манере. Съемки фильма «Шанхай» начались сразу же после того, как в этом городе закончились бои. Камера запечатлела свежие следы сражения, показала, с одной стороны, страдания китайского народа, испытавшего на себе ужасы войны, а с другой — процветающий, веселящийся сеттльмент. Перед зрителем возник необычный облик международного города Шанхая, как бы разделенного на две части — ту, которая была охвачена жестокими сражениями, и ту, которая находилась вне боев. Камэи и Мики показали, что им как художникам присущ острый взгляд. Они были потрясены видом поля боя, где еще вчера лилась солдатская кровь. На земле, развороченной артиллерийскими снарядами, стоят в ряд белые дощечки над свежими могилами; за окопами, вырытыми у залива, валяются ржавые винтовки со штыками, пробитые пулями стальные каски, а над всем этим беззаботно порхают бабочки. Эти кадры проникнуты лиризмом, мягкостью, которые так щедро продемонстрировал впоследствии Камэи в своем фильме «Кобаяси Исса» (культурфильм компании «Тохо», 1940), хотя, может быть, вся жестокость войны не была изображена достаточно остро и резко. Но манера Камэи отвечала характеру японцев, и показанные таким образом ужасы войны обладали наибольшей силой воздействия на зрителей. Фильм произвел на них огромное впечатление, хотя военные неодобрительно отзывались о нем. Это свидетельствовало о том, что в то время среди народа еще сильны были пацифистские, а иногда и резко антивоенные настроения.

Успех «Шанхая» сразу же вызвал цепную реакцию. Отдел культурфильмов киностудии «Тохо» выпустил один за другим фильмы «Нанкин» и «Пекин», а затем «Песня боевых друзей» («Сэнью-но ута»), «Янцзыцзяньская эскадра» («Ёсую кантай»). Студия документальных фильмов «Омайтонити», принадлежавшая газетам «Осака майнити» и «Токио нити-нити», сняла фильм «Священная война» («Сэйсэн») о боях в Суйчжоу. Газета «Асахи» создала документальное кинопроизведение «Уханьская операция» («Букан сакусэн») о боях в Ухани.

«Нанкин» (1938) был снят Сигэру Сирай, смонтирован Кэном Акимото (а не Фумио Камэи, как это часто считают). Фильм рассказывал о коротком периоде в жизни Нанкина — с середины декабря 1937 года, когда он был захвачен японской армией, и до нового года. В нем показано, как японские войска ворвались в город и расположились в нем. Но в этом фильме отсутствует субъективное ощущение происходящего, поэтическое видение художника — словом, те качества, которые принесли большой успех «Шанхаю». Наоборот, авторы сделали упор на чистую документальность с несколько хроникальным оттенком. Но вместе с тем нужно признать, что исторические сцены захвата Нанкина, печальная надгробная речь маршала на похоронах погибших в бою, которая из-за сильного ветра временами почти не слышна (во время съемок проводилась синхронная звукозапись), именно благодаря своей документальности производили на зрителей огромное впечатление. В то же время японский народ, ничего не знав-

ший об этом полном варварства и зверств инциденте, в котором его отцы и братья пролили кровь десятков тысяч ни в чем не повинных китайцев, узнал о чудовищных преступлениях японской армии (хотя в фильме, естественно, обо всем этом не было сказано ни слова). С огромным вниманием смотрели зрители эти документальные кадры, а многие из тех, кто потерял своих близких на поле боя в Китае, глядя на экран, плакали. Вскоре информационный отдел армии почувствовал, что подчеркивание трагических сторон войны (а без них в документальных фильмах о войне обойтись невозможно) — это палка о двух концах. И это доказал весьма ощутимо Фумио Камэи в картине «Сражающиеся солдаты» («Татакау хэйтай»), снятой Сигэру Мики.

Фильм «Сражающиеся солдаты» также создавался отделом культурфильмов компании «Тохо» при всесторонней поддержке информационного отдела армии. По сравнению с фильмами «Шанхай» и «Нанкин» это менее выдающееся произведение. Кадры, рисующие обстановку в штабе роты, находящейся на переднем крае, были инсценированы, и поэтому часть картины вообще не чисто документальная (правда, и в фильме «Нанкин» сцены, показывающие, как передовые отряды японской армии, разрушив ворота, врываются в город, тоже были инсценированы). Однако в фильме правдиво рассказано о тяжелых боях, зритель видит их глазами обожженных зноем, запыленных солдат; марширующих по дорогам бескрайней равнины. Опасность, которая лишь проглядывала в «Шанхае» и «Пекине», целиком выявилась в «Сражающихся солдатах». И в конечном счете картину было запрещено демонстрировать.

Когда Япония безрассудно развязала войну на Тихом океане, хроникальные и документальные фильмы по приказу правительства стали в обязательном порядке демонстрироваться в кинотеатрах всей страны (приказ вступал в силу постепенно — с января по июль 1940 года). Правительственный контроль над кинематографией, как и предусматривалось законом о кино, становился все более жестким, и в конце концов в мае 1941 года была создана государственная кинокомпания «Нихон эйгася», в которую вошли многие компании, выпускавшие культурфильмы. Так в руках правительства оказалась вся хроникальная и документальная кинематография, и весь народ в обязательном порядке должен был просматривать всю ее продукцию. Эта система заработала безотказно после Пирл-Харбора. Следует подчеркнуть, что во время последней войны документальному кино везде уделялось большое внимание, но особенно много в области хроникального и документального кино сделала компания «Нихон эйгася» («Нитизэй»). Фильмы «Божественные солдаты с небес» («Сора-но симпэй»), героизирующий действия японской парашютно-десантной части, участвовавшей в захвате Голландской Индии (нынешняя Индонезия), «Хроника боев в Малайе» («Марэ сэнки»), рассказывающий о вторжении в Сингапур, «Хроника боев в Бирме» («Бирума сэнки»), повествующий о боевых действиях на бирманском фронте (они вышли в 1942 году), «Потоплены в грохоте» («Готин», 1944), рассказывающий о действиях японской подводной лодки в южной части Тихого океана, — все эти полнометражные документальные фильмы были призваны поднять дух народа, надломленного и измотанного войной.

В течение восьми лет войны, с 1937 по 1945 год, было выпущено бесчисленное количество военных фильмов, включая игровые и документальные. И сами эти фильмы, и психология, и мотивы создававших их художников были весьма сложны. Некоторые, целиком посвятив себя издавна существовавшей идее, именуемой «новым порядком в Азии», выпускали фильмы, которые буквально изрыгали

огонь и пламя. Другим показалось, что война, начатая в Китае как империалистическая, агрессивная, после Пирл-Харбора изменила свой характер, стала справедливой, превратилась в войну, призванную освободить народы Азии, и они обратились к военной теме из самых лучших побуждений. Были люди, которые сотрудничали с военщиной, исходя из твердого убеждения, что если паче чаяния Япония потерпит поражение, то будут уничтожены все — и стар и млад; других к сотрудничеству принуждали власти, и они скрепя сердце выполняли лишь самое необходимое, за что в конце концов их отстраняли от производства фильмов (так было с Фумио Камэи). Но все эти художники временами испытывали колебания, внутреннее беспокойство, приводившие их самих в отчаяние. Именно поэтому изучение всех этих вопросов — весьма важная тема, которую необходимо исследовать особо как духовную историю японского кино. Но каковы бы ни были оттенки во взглядах этих людей, каковы бы ни были различия между ними, все они были поглощены огромной машиной, именуемой политикой, разобщены, расставлены по ранжиру. И вот тогда-то они стали служить разрушению и убийству ради единственной цели — посеять горе на земле, отнять у людей радость и счастье. Таков был печальный урок истории.

Однако не следует думать, что в те годы совсем не снимались документальные картины о мирной жизни. Отдел культурфильмов кинокомпании «Тохо», кроме документальных фильмов о войне, которые упоминались выше, создавал также фильмы о природе, наподобие культурфильмов UFA. С огромным интересом были встречены такие первенцы научной японской кинематографии, как «Жизнь цикад» («Сэми-но иссё»), «Жизнь стрекоз» («Томбо-но иссё»), «Рассказ о лягушках» («Каэру-но ханаси»), «Геология Фудзиямы» («Фудзи-но тисицу»), «Кристаллы снега» («Юки-но кэссё») и др. Выдающийся кинодокументалист Мицудзо Акутагава, работавший в отделе информации Южноманьчжурской железной дороги, изучил природные условия Маньчжурии и создал ряд прекрасных произведений: «Баргинская степь» («Баруга согэн»), «Соевые бобы» («Дайдзу»), «Таинственный край Жэхе» («Хикё нэка») и др.

Особо следует остановиться на деятельности кинокомпании «Гэйдзюцу эйгася», возглавлявшейся Эйносукэ Омуро. Работавшие в ней постановщики Така Ацуки, Соя Мидзуки, Кодзо Уэно, Токити Исимото под влиянием английской документальной кинематографии продолжали создавать произведения на социальные темы. Снятая Исимото «Снежная страна» («Юкигуни», 1939) повествует о полной лишений жизни крестьян в северо-восточных районах Японии, утопающих в глубоких снегах, об их борьбе с суровой природой. В этом произведении японская документальная кинематография достигла небывалых для нее вершин реализма. Фильм «Записки воспитательницы детского сада» («Ару хобо-но кироку», 1940), снятый Мидзуки по сценарию Ацуки, показав детский сад в одном из рабочих районов Токио, поставил перед японской общественностью вопрос о жизни и воспитании детей родителей, принадлежащих к тем слоям общества, которые находятся в тяжелых условиях даже сейчас, не говоря уже о том, что было во время войны. Если добавить к перечисленным картинам «На земле, отвоеванной у моря» («Арухи-но хиката», 1940, «Рикэн»), «Милосердные птицы» («Дзихисин тории», 1942, «Рикэн»), созданным Симомуро Кэнси, который достиг особого мастерства в фильмах о природе, а также упоминавшуюся работу Камэи «Записки о Синано» («Кобаяси Исса», 1940, «Тохо»), то, пожалуй, этим можно ограничить обзор документальной кинематографии Японии периода войны.

8. Светильник не погас

В первый период войны, пока «система чрезвычайного времени» и «сознание, что идет решающий бой» окончательно не заглушили живую инициативу кино-работников, не притупили их мастерство, еще появлялись выдающиеся произведения киноискусства. Прежде всего следует назвать «Землю» («Цути») Тому Утида и «Придорожный камень» («Робо-но иси») Томотака Тадзака. Оба они были выпущены компанией «Никкацу» и представляли собой последние искры золотого века студии Тамагава, руководимой Канити Нэгиси.

«Земля» (1939) — высокохудожественное произведение, которое на долгие годы останется в истории японского кино. Тому Утида затратил на создание этого фильма более двух лет, в нем он подробно рассказал о жизни и работе крестьян во все времена года. Утида специально построил настоящий крестьянский дом в одной из деревень в префектуре Ибараки. Съемочный коллектив жил общей жизнью с местным населением, чтобы по-настоящему понять думы и чаяния крестьян. Действительно, фильм помогал зрителям проникнуть в душу бедного крестьянина, привязанного к земле и со стиснутыми зубами ведущего тяжелую борьбу за существование.

О романе Такаси Нагацука «Земля», по которому был поставлен этот фильм, Нацумэ Сосэки¹ сказал как-то: «Создано с начала до конца правдивое полотно невыносимо, ужасно тяжелой жизни, почти животного существования арендаторов. Очень сильно переданы их смирение, ограниченность, суеверия; живо, зримо показаны их простодушие и хитрость, бескорыстие и жадность». Эти слова Нацумэ целиком можно отнести и к фильму «Земля». Мрачный, желчный, как змея, тесть Ухэй (Канити Ямамото), невежественный Кандзи (Исаму Косуги), который, потеряв жену, переносит всю свою любовь на дочь (Акико Кадзэми) и проникается ненавистью к тестю, и тот же Кандзи, рабски подчиняющийся помещику. Это типы японских крестьян, остававшиеся неизменными в течение столетий (во всяком случае, до предвоенных лет). В своем фильме Утида (сценарий фильма был написан Рюитиро Яги и Цутому Китамура) не стремится рассказать о распрях в крестьянской семье, жизнь которой заставила Кандзи потерять нормальный человеческий облик, как о чем-то сверхъестественном, драматическом. Наоборот, в центре его повествования сцены, изображающие труд крестьян в течение целого года. Режиссер как бы хочет показать, что причина трагедии в доме Кандзи обусловлена бесчеловечной феодальной системой социальных отношений в деревне. Это первый художественный фильм, в котором содержались элементы документального кино.

Некоторые критики утверждают, что «Земля» в конечном итоге чуть ли не принадлежит к «фильмам о национальной политике». Основания для такого утверждения, конечно, имеются. Военщина всеми силами стремилась доказать, что в военное время нужно решительно отказаться от городской жизни и идеологии как от чего-то «эфемерного, подобного легкому облаку» и обратиться к деревне, откуда армия в основном черпает очередное пополнение. Кроме того, в союзной Германии завоевала популярность нацистская философия «крови и земли», ратовавшая за реставрацию германизма. Роман «Земля» Нагацука, который и в японской литературе периода Мэйдзи не относился к широко извест-

ным произведениям, тем не менее не только экранизировался, но и инсценировался в театре и даже на радио. Такова была атмосфера тех лет. Именно это принимал во внимание Утида, когда вел подготовку к съемкам фильма и представил его на утверждение планового отдела студии. Но руководство «Никкацу» отвергло план Утида. Его поддержали два умных, находчивых и решительных человека — директор студии Канити Нэгиси и начальник производственного отдела Мицуо Макино. Благодаря их изобретательности фильм был снят тайно, а по официальным данным бухгалтерских книг — почти без затрат. Выпущенный фильм был лишен пропагандистских тенденций и философии, он представлял собой глубоко реалистическое произведение.

Тому Утида и раньше проявлял себя как необычайно одаренный художник. Но фильм «Земля» показал, что он стал более зрелым и совершенным мастером. Прежние работы Утида были недостаточно отработанными; полные внутреннего напряжения, они оказались довольно слабыми по форме, как, например, «Театр человеческой жизни», «Голый город». Фильм же «Земля» был совершенным и с точки зрения технического исполнения.

Тасака Томотака выпустил фильм «Придорожный камень» в 1938 году, за год до фильма «Земля».

В то время как большинство литераторов, за исключением горстки пролетарских писателей, стали сотрудничать с военщиной, подобно Кану Кикиути, или подобно Кафу Нагаи, Ринтаро Такэда, Дзюн Таками очень слабо выражали протест и недовольство, лишь Юдзо Ямамото пытался защитить последние рубежи гуманизма. 1 января 1937 года на страницах токийского и осацкого выпусков газеты «Асахи» начал печататься его роман «Придорожный камень». Он, возможно, уступал предыдущим его произведениям — «Жизнь женщины» («Онна-но иссё») и другим. Причиной, видимо, было то, что «Придорожный камень» повествовал о давно прошедших событиях конца прошлого века и был написан в форме дидактического романа для молодежи. Несмотря на это, автор, изображая, как бедный юноша Гоити Айкава пытается выбиться в люди, вызывает у читателя острую ненависть к царящей в мире несправедливости, призывает к поиску светлых идеалов и тем самым вселяет надежду в сердца людей, все более страдавших под тяжестью надвигавшегося кризиса. Совершенно естественно, что именно Тадзака, успешно экранизовавший роман писателя Юдзо Ямамото «Путь правды», взялся за съемку фильма «Придорожный камень». Фильм не уступал роману. В памяти зрителей надолго остались образы юноши Гоити (Акахико Катаяма) и учителя Цугино (Исаму Косуги).

Искренность и любовь к человеку, свойственные Тадзака, с одной стороны, и ясный взгляд на мир, полный светлых надежд, — с другой, что было характерно для Ямамото, помогли создать замечательный фильм.

Я сказал об искренности Тадзака. Обычно так говорят, характеризуя манеру Тадаси Имаи, но мы имеем полное право сказать так и о Тому Утида и Томотака Тадзака. Они заслужили это своими произведениями.

После фильма «Земля» Утида выпустил фильм под названием «История» («Рэкиси», 1940, «Никкацу»), приуроченный к 2600-й годовщине основания японской империи¹, а затем картину «Тории Сунээмон» (1942).

¹ Годовщина основания японской империи — так называемый праздник «Кигэнсэцу», событие, широко использовавшееся официальной японской пропагандой для разжигания националистических настроений и укрепления монархо-фашистского режима. В его основу

Народное празднование 2600-летия основания империи, состоявшееся в середине ноября 1940 года, проходило под флагом солидарности сил, составлявших основу «новой структуры», которая породила Ассоциацию помощи трону¹. Поэтому фильм «История», снятый по роману Дзюна Сасаяма, по своему содержанию и по результатам превратился в апологетику движения за поддержку и укрепление императорского строя в Японии. Фильм же «Тории Сунээмон», проповедовавший верность сюзерену (события в нем разворачиваются в период междоусобных войн во время осады замка Нагасино в 1575 году), явился гимном верности императорскому дому.

Вслед за фильмом «Земля и солдаты» Томотака Тадзака выпустил фильм «Флот» («Кайгун», 1943, «Сётику»). Он был снят по предложению информационного отдела военно-морского флота при Главной ставке и представлял собой экранизацию печатавшегося в газете романа Тоёо Ивата. Таким образом, Утида и Тадзака либо всячески способствовали движению помощи трону, либо послушно выполняли приказы военщины (впоследствии они были прикомандированы к информационному управлению), что, на мой взгляд, объясняется их сугубой лояльностью. В те годы, когда фашисты умышленно и планомерно пропагандировали обновленческие идеи², которые на самом деле не имели ничего общего с подлинной перестройкой страны, стремясь представить их народу в наиболее привлекательном виде, лояльность этих художников превратилась для них самих в ловушку. Слепо веря в правдивость всех этих разглагольствований военщины, они служили ей со все возрастающим рвением. Поэтому их можно обвинить в политической незрелости, но нельзя говорить, что они были неискренними людьми и конъюнктурщиками.

В 1938 году Канъити Нэгиси из-за столкновений с руководством компании покинул пост директора студии Тамагава и вместе с Мицуо Макино перешел в Ассоциацию маньчжурского кино («Мансю эйга кёкай»). Впоследствии к ним присоединился Тому Утида. Так в связи с накалявшейся политической обстановкой в Японии пришел конец золотого века студии Тамагава компании «Никкацу».

Хироси Симидзу, работавший в «Сётику», в отличие от Утиды и Тадзака стоял на других позициях, за что подвергался преследованиям. Он сам признавался, что любит «буддийских монахов, детей и военных». Но милитаристов он несколько не любил и поэтому снимал не военные фильмы, а фильмы о детях. По написанной совместно с Дзёдзи Цубота «Повести о Дзэнта и Сампэе» («Дзэнта Сампэй моно») Симидзу снял в 1937 году фильм «Дети на ветру» («Кадзэ-но нака-но кодомо»), а в 1939 году — «Четыре времени года детей» («Кодо-но сики»).

положен миф о создании японского государства в 600 году до н. э. императором Дзимму, который считается основателем японской империи. Этот миф был призван доказать особый характер национального государственного строя Японии и древнее происхождение императорского дома.— *Прим. ред.*

¹ «Новая структура» — система государственного правления в Японии, созданная в период установления монархо-фашистского режима в стране, аналогичная гитлеровскому «новому порядку». В период создания новой структуры все политические партии Японии были распущены и вместо них создана единая Ассоциация помощи трону.— *Прим. ред.*

² Проповедь «обновленческих» идей была одним из главных атрибутов японской фашистской пропаганды. Критикуя в демагогических целях отдельные стороны жизни буржуазной Японии, фашиствующие пропагандисты призывали к «обновлению», к «реформам», пытаясь повести за собой массы, испытывавшие глубокое недовольство своим положением.— *Прим. ред.*

В них он продемонстрировал своеобразное мастерство, щедро, поэтично показав мир ребенка. Герои этих фильмов брата — пятиклассник Дзэнта и первоклассник Сампэй. Картины Симидзу удивительно естественны, им присуще такое глубокое проникновение в мир детской души, что кажется, будто дети сами ведут это безыскусное повествование. Место действия фильмов — деревеньки в Синано. В фильме «Дети на ветру» отца ребят уводит жандарм, его подозревают в подделке документа; в фильме «Четыре времени года детей» отец женился по своему выбору, без согласия родителей, и дед порывает с ним отношения. Подобные потрясения, врывающиеся в детскую жизнь, постепенно улаживаются благодаря вмешательству простодушных, живых, шаловливых и добрых Дзэнта и Сампэя. Это довольно незамысловатые повествования, но Симидзу, показав очень естественно и непринужденно, с тонким юмором проделки детей, сумел создать по-настоящему хорошие, веселые ленты.

Следует остановиться еще на одном фильме Симидзу тех лет — «Цветущий сорняк» («Хана ару дзассо»). Симидзу сам написал сценарий по роману неизвестного школьного учителя Мики Идзумимото «Дневник детских лет» («Сёнэнсай дзики»). Из цензурных соображений он отступил от подлинника и заимствовал из него лишь характеристики некоторых персонажей. В остальном же сценарий Симидзу можно смело считать оригинальным произведением. Такой способ создания фильмов был вообще характерен для Симидзу.

Крохотная начальная школа в одной из деревушек. Тонко и с большой теплотой рассказано в картине о добрых, товарищеских отношениях между учителями, о сложных отношениях учеников и учителей, об особенностях детской психологии. Фильмы о начальной школе появлялись, конечно, и прежде, но ни один из них не был столь гуманистичен. Цензура всячески препятствовала выпуску картины; было вырезано несколько сот футов пленки. Сам этот факт красноречиво свидетельствует о жесткости свирепствовавшей в то время цензуры. Было предложено вырезать кадры, изображавшие сцену в учительской, в которых показаны отдельные преподаватели, сцены споров о педагогике, части фильма, повествующие о любви учителя и учительницы. Ведь согласно императорскому рескрипту об образовании преподаватели должны были вести отрешенную от мира жизнь, подобно богам. Лишь тогда можно говорить о воспитании детей. Но даже в том виде, в каком «Цветущий сорняк» вышел на экраны, он ставил проблему любви и дисциплины в условиях школы, рассказывал об индивидуальных характерах рано возмужавших ребят.

В следующем фильме Симидзу «Заброшенная пагода» («Микаэри-но то», 1941, «Сётику») чрезвычайно впечатляюще, с использованием средств, присущих документальному кино, показан процесс перевоспитания испорченных детей. Это было прекрасное произведение, предвосхитившее послевоенный фильм «Дети пчелиного улья» («Хати-но су-но кодомотати»).

Вместе с Симидзу на студии Офуна компании «Сётику» работал и другой режиссер, отстаивавший свою творческую линию, — Ясудзиро Симадзу. В 1938 году, когда военный конфликт стал превращаться в настоящую войну, он выпустил совершенно не отвечающий духу времени бытовой кинофильм «От любви к любви» («Ай ёри ай э»): Герой (Тосиаки Коноэ), выражающий авторскую концепцию, ничего не делает, имеет любовницу, работающую официанткой (Санаэ Такасуги), и ведет праздную и бесцельную жизнь. Затем он без всякого энтузиазма пытается пристроиться к какому-то делу, стараясь хоть чем-то заняться. В общем, это довольно приятный молодой человек, не хлебнувший горечи

и тягот жизни. Автору удалось создать живую картину жизни молодежи тех лет.

К Симадзу, выпустившему до этого фильм «Ремесленник» («Сёкунин»), относились с некоторым пренебрежением, но постепенно, примерно с 1938 года, его талант и профессиональная зрелость, его острое чувство современности заставили изменить мнение о нем и по заслугам оценить его творчество. Фильм «Брат и младшая сестра» («Ани то соно имото», 1939), снятый Симадзу после фильма «От любви к любви», — работа весьма примечательная не только в творчестве этого режиссера. Она заняла четвертое место среди десяти лучших фильмов, отмеченных журналом «Кинэма дзюмпо».

Герой фильма — молодой служащий одной из компаний Мамя (следует отметить, что именно в этом фильме Син Сабури впервые в японском кино создал на экране образ интеллектуального молодого человека). Он прекрасно играет в го¹ и довольно часто проводит время за игровой доской с самим директором. Товарищи завидуют ему. А тут еще сестре Мамя (Тосико Кувано) делает предложение племянник директора. Мамя оказывается в двусмысленном положении. Ведь если сослуживцы узнают об этом предложении, начнутся разговоры, что он делает карьеру с помощью сестры, думает Мамя. Сестра отказывает племяннику директора. И Мамя, потеряв всякое уважение к ограниченному затхлому миру, в котором ему приходилось вращаться, уходит со службы в компании и уезжает за границу, чтобы посмотреть мир.

«Брат и младшая сестра» — картина о служащих. Но она отличается от фильмов этого жанра, выпускаемых в наши дни. Мамя всеми силами старается отрицать философию служащего, выраженную другим героем фильма — Гэндзи Кэйтаро, этакую современную «китайскую мудрость»: поступить на службу, завязать в компании нужные связи, быть нахалом, ни на что не обращать внимания ради карьеры и наконец добиться хоть небольшого успеха. Мамя, взявший себе в качестве образца для подражания героя повести «Мальчуган» Нацумэ Сосэки, — горячий, стремящийся к справедливости человек. Среди его сослуживцев по школе есть и «красные рубахи», и «барсуки»². «Мальчуган», его друг учитель Дикобраз, учитель Тыква и старая служанка Кий противопоставлены самодурам, карьеристам, завистникам. Вместе с Дикобразом мальчуган борется за уважение к человеку, за справедливость. Нужно сказать, что в фильме, несомненно, нашла отражение идея о «процветании» японской экономики в предвоенные годы. Этот фильм скорее следует назвать фильмом «против служащих», поскольку цель его — сделать человека сильным, самостоятельным, воспитать в нем чувство собственного достоинства.

Фильму «Брат и младшая сестра», по правде говоря, была дана оценка, несколько не соответствующая его качествам, он был принят не по заслугам тепло. Но в этом нет ничего удивительного, если вспомнить атмосферу того времени, когда совершенно исчезла перспектива окончания японо-китайского «инцидента», а на горизонте, как грозное предупреждение, скапливались черные

¹ Японская игра типа шашек.— *Прим. ред.*

² В повести Сосэки «Мальчуган» показан затхлый мир японского провинциального учительства начала XX века. Подхалимство, карьеризм, ограниченность интересов — таковы черты многих учителей, показанных в повести. Противостоят герою повести директор школы Барсук, для которого самое важное — собственное благополучие и внешнее соблюдение приличий, и Красная рубашка — человек, способный на любую подлость, маскирующий красивыми фразами свои неблагоприятные поступки.— *Прим. ред.*

тучи и дышать становилось все труднее. И по той же причине «Любовная история» («Айдзэн кацура», 1938, «Сётику»), снятый по печатавшемуся в женском журнале роману Мацутаро Кавагути, являвшийся откровенной, неприкрытой мелодрамой, рассказывающей о «разрыве отношений», заставлял плакать зрителей — основных сторонниц фильмов в стиле Офуна. Фильм прошел по экранам с невиданным успехом, собрав массу зрителей и принеся прибыль. Причина успеха состояла и в том, что массовому зрителю была близка пусть избитая, но очень понятная ему творческая манера авторов фильма — сценариста Кого Нода и режиссера Косё Номура. Кроме того, весьма существенным для успеха было и то, что фильм в отличие от большинства кинокартин того времени почти полностью отвлекался от положения в стране и совершенно не отдавал дань «чрезвычайному времени». Он лишь воспевал любовь героя фильма — врача (Кэн Камивара) и медицинской сестры (Кинуё Танака). В те времена красивая одежда вызывала неодобрение, считалось предосудительным, пока не наступит победа, выражать какие-то свои желания, мечты, и даже любовь рассматривалась как некое преступление. А в фильме «Любовный экзамен» как раз и говорилось о мире чувств героев. Слушая песенку с сентиментальным названием «Пройдя через цветы и бури...» (автор Махимэ Масаси), зрители, оглушенные мутным потоком военных песен «Вместо неба сами уничтожим несправедливость...», «Вернемся с победой...», чувствовали, что у них тоже есть свои желания, мечты и надежды.

Именно подобное психологическое состояние масс того времени объясняет, почему были тепло встречены и превратились в бестселлеры такие художественные произведения, как «Молодой человек» («Вакай хито») Ёдзиро Исидзака, «Урок сочинения» («Цудзуриката кёсицу») Масако Тоёда, «Весна на маленьком острове» («Кодзима-но хару») Масако Кюгава. Военщина и министерство внутренних дел относились, безусловно, неодобрительно к подобным либеральным тенденциям, к показу социальных противоречий. Но они еще не решались запрещать такие произведения. И киноработники широко использовали эти популярные художественные произведения в качестве ширмы.

Одно за другим стал экранизировать художественные произведения Сиро Тоёда. Вслед за упоминавшимся фильмом «Молодые люди» он снял картины по романам Томодзи Абэ «Зимний ночлег» («Фую-но ядо», 1938, «Токио хассэй») Эйносукэ Ито «Соловей» («Угуйсу», 1938, «Токио хассэй»), Дэн Вада «Деревня Обината» («Обината-мура», 1940, «Токио хассэй»), им был также поставлен фильм «Весна на маленьком острове» (1940, «Токио хассэй»), в основу которого легла документальная повесть. Из всех этих работ вопреки ожиданиям кинопромышленников наиболее высокую оценку, наибольший успех у зрителей получил, несмотря на мрачный, буквально отталкивающий сюжет, фильм «Весна на маленьком острове». В нем рассказывается о жалкой участи больших проказой крестьянина Хандзэна, его жены и детей, уединенно живущих на острове, затеряншемся во Внутреннем Японском море. Он снят по документальным запискам Масако Кюгава, которая самоотверженно ухаживала за семьей Ханзэна, сама заразилась проказой и умерла.

«Урок сочинения» (1938, «Тохо») был экранизирован Кадзиро Ямамото. Сочинения Масако Тоёда, которую все превозносили как «гениального ребенка», рассказывают о нищенском существовании в бедняцком токийском районе семьи жестянщика: отца (Мусэй Токугава), уже не способного бороться с жизненными невзгодами, самой Масако (Хидэко Такаминэ), брата и других

членов семьи и соседей. Но благодаря тому, что о беспросветной жизни людей, оказавшихся на самом дне, Масако рассказывает с детской непосредственностью; свободно, само повествование полно света и юмора. Ямамото прекрасно передал все это в фильме, заявив в полный голос о себе как о законченном мастере.

Следующей работой Ямамото была картина «Лошадь» («Ума», 1941, «Тохо»). Молодая девушка Инэ (Хидэко Такаминэ), живущая в деревеньке недалеко от Мориока, известного коневодческого района в северо-восточной Японии, самолюбивно любит лошадей и хочет вырастить настоящего коня. Мечта девушки сбывается. Ей поручают ухаживать за жеребенком, которого еще не сдали в армию. Инэ очень любит жеребенка. В фильме происходит множество событий — ранят отца (Фудзивара Камаиси; в то время, в соответствии с законом о кино, сценическое имя Камаиси было запрещено, и поэтом Фудзивара сменил его на Кэйга), рассказывается о том, что происходит в районе за год, об изменившихся привычках, уходе за животными, хорошо показана природа края. Причем обо всем этом рассказано подробно, сезон за сезоном, в течение трех лет. Обилие деталей, воспроизведенных с документальной точностью, роднит этот фильм с фильмом «Земля». «Лошадь» занимает особое место в творчестве Ямамото. Поскольку в фильме упоминалось об улучшении породы лошадей и об обеспечении армии лошадьми, правительство усмотрело в нем желание его создателей способствовать усилению военной мощи и всячески приветствовало его появление. Но в то же время мы находим в этом произведении ничем не прикрытое, правдивое изображение нищеты и вместе с тем своеобразной прелести японской деревни. Ямамото удалось мастерски использовать природную грацию и обаяние семнадцатилетней актрисы Хидэко Такаминэ. Такаминэ начала сниматься в детских ролях на студии «Сётику», но в отличие от других актеров такого же амплуа ее игра была естественна, лишена актерской нарочитости. Зрителям запомнилась блестящая игра тогда начинающей, а сейчас большой актрисы Хидэко Такаминэ в фильмах «Урок сочинения» и «Лошадь».

В первый период войны положение фильмов жанра «дзидайгэки» было весьма стабильным. Причиной являлось то, что в фильмах этого жанра отсутствовало прямое указание на время действия, и, следовательно, ни правительство, ни дирекции кинокомпаний не придавали им большого значения. Поэтому Тэйносукэ Кинугаса после постановки исторического фильма (а не фильма в жанре «дзидайгэки») «Летняя осада осацкого замка» («Осака нацу-но дзин») решил занять более безопасную позицию и снял фильм на сюжет из времен междоусобных войн «Сражение у Каванакадзима» («Каванакадзима госэн», 1941, «Тохо»). Но завершение работы над этим фильмом совпало с началом войны между Японией и США (8 декабря 1941 года). Поэтому фильм не отвечал настроениям народа, возбужденного и опьяненного первыми блистательными победами. Впоследствии Кинугаса пришлось снимать далекие ему по духу фильмы жанра «гэндайгэки» о национальной политике, об английских шпионах, о молодом индийском принце, борющемся за независимость своей родины, или, например, тенденциозную, проникнутую паназиатскими идеями кинокартину «Вперед, под знамена независимости!» («Сусумэ докуруицу хата», 1943, «Тохо»), в которой показаны молодые японские патриоты.

Лишь один Хироси Инагаки в двух своих работах «Праздник уходит за море» («Уми о ватару сайрэй», 1941, «Никкацу») и «Жизнь Мухомацу» («Мухомацу-но иссё», 1943, «Дайэй») сумел отстоять позиции художника, изображающего мир человеческих чувств.

Инагаки удалось создать чистые, близкие народу произведения. «Праздник уходит за море» снят по сценарию Синтаро Мимура. Он построен в излюбленной манере Инагаки по типу фильма «Гранд-отель». Под крышей гостиницы режиссер сталкивает самых различных людей, показывая жизнь как бы сквозь увеличительное стекло. Этот сценарий был воплощен Инагаки в фильм с присущим ему чувством ритма, переданного с помощью чрезвычайно подвижного использования камеры. Служанка гостиницы портового городка (Харуё Итикава), случайно попавший в гостиницу бродяга (Дзётаро Исигами), руководитель праздника (Такаси Симура), наездники, бродячие актеры — в общем, люди, оказавшиеся на самом дне жизни, их грубость, жалость и сострадание к ним — все это проходит через произведение Инагаки.

«Жизнь Мухомацу» — единственный знаменательный фильм военного времени, относящийся к жанру «дзидайгэки». Главную роль рикши Мацугоро блестяще сыграл Цумасабура Бандо, для которого она была высшим творческим достижением. (Фильм «Жизнь Мухомацу» был вторично поставлен тем же Инагаки в 1958 году и получил большой приз на кинофестивале в Венеции.) Сценарий к этому фильму был написан Мансаку Итами по роману Масари Ивасита «Биография Тосима Мацугоро» («Тосима Мацугоро дэн»). До этого роман был инсценирован и пьеса шла в театре. Используя в фильме повесть о рикше из Кокура на Кюсю, отпетого хулигана Мацугоро, которого прозвали Мухомацу (Мацу — не признающий законов), и о том, как он жертвует собой ради вдовы капитана (Кэйко Сонои) и ее сына Тосио, Инагаки создал образ простого, но чистого и мужественного и потому достойного любви и уважения человека периода Мэйдзи. Вспомним, что в то время во внешних садах храма Мэйдзи под потоками холодного дождя совершались церемонии отправки на фронт студентов, происходили шествия под аккомпанемент высокопарных речей премьер-министра Тодзио. В это же время в Италии правительство Бадольо заявило о безоговорочной капитуляции.

9. Ростки нового

В мире кино, связанном по рукам и ногам вмешательством информационного отдела армии, приказами информационного управления кабинета министров, наконец, законом о кино, с трудом пробившись сквозь замшелую землю, начали появляться молодые побеги.

Свежими силами в японском кино были Тадаси Имаи, Кодзабура Ёсимура и Минору Сибуйа. Эти нынешние столпы японской кинематографии в 1938—1939 годах делали свои первые шаги как художники. Имаи привлек к себе внимание уже первым своим фильмом «Военная школа в Нумадзу» («Нумадзу хэйгакко», 1939, «Ю»). Выпущенные в следующем году картины «Деревня Тадзинко» («Тадзинко-мура»), «Его превосходительство» («Какка»), а затем «Отряд смертников на дозорной вышке» («Боо-но кэсситай», 1943, «Тохо»), «Разгневанное море» («Икари-но уми», 1944, «Тохо») свидетельствовали о том, что ему присуща творческая манера, отличающаяся простотой и ясностью.

Наиболее блистательным был приход в кинематографию Ёсимура. Фильм «Теплое течение» («Данрю»), выпущенный в 1939 году, был пятой работой Ёсимура. Сценарий Тадао Икэда прекрасно передавал содержание печатавшегося в га-

зете серьезного романа Кунио Кисида, по которому ставился фильм. Ёсимура продемонстрировал в нем высокое мастерство, заимствованное им у учителя Ясудзиро Симадзу. Он оживил фильм, включив в него прекрасные современные бытовые сцены, и тем самым вдохнул в картину атмосферу бодрости и задора, присущую молодому поколению. Это повесть о любви. Место действия — больница, но она является лишь фоном, как это часто было в фильмах, выпускавшихся студией Офуна, начиная с «Любовного экзамена». Сама больница, высокие человеческие качества врачей показаны правдиво и впечатляюще, и эти кадры смотрятся с особым интересом. Тонко и верно передана любовь современной девушки. Актриса Мицуко Мито, исполняющая роль медицинской сестры Гин Исибата, соперничающей с дочерью директора больницы Кэйко (Хидэко Такамина), показала большое мастерство. Без нажима, правдиво она сыграла дерзкую и в то же время трогательную сцену, в которой девушка, не задумываясь, отдается любимому человеку. В трехчасовом фильме Ёсимура не удалось создать достаточное количество напряженных моментов, на которых бы акцентировалось внимание зрителей. В этом сказалась неопытность режиссера. Но этот недостаток компенсируется тем, что весь фильм полон вьющей через край молодости и энергии, присущих самому Ёсимура. А исполнитель главной роли Син Сабури создал удивительно живой образ героя, что не часто встречается в японском кино.

Минору Сибую начал с таких работ, скрупулезно следующих стилю Офуна, как «Жене не надо говорить» («Окусан ни сирасубэкарадзу», 1937, «Сётику»), «Мама выходит замуж» («Мама-но эндан», 1937, «Сётику»). Но в картину «Мать и дочь» («Хаха то ко»), представляющую собой экранизацию повести «Веера осенью» писательницы Ёко Ятадзу, снятую в 1938 году, он внес уже свою собственную манеру. «Мать и дочь» — фильм, рисующий жизнь разорившейся семьи. Мать в течение двадцати лет была любовницей человека, занимавшего важный пост в компании, производящей удобрения. Сейчас она состарилась и вместе с детьми оказалась брошенной на произвол судьбы. Фильм содержал протест против безнаказанности и эгоизма буржуа в вопросах любви. Вернее, фильм не был мощным, прямым протестом, это скорее жалоба женщины, вызывающей к человеческому чувству. И в такой форме призыв стал еще более сильным и острым. Актеры студии Офуна прекрасно воплотили образы матери (Мицуко Ёсикава), дочери (Кинуюэ Танака), расчетливого молодого человека (Син Сабури), который любит дочь, но, узнав, что у нее нет состояния, оставляет ее.

Два молодых человека, Акира Куросава и Кэйсукэ Киносита, вызвали сенсацию своими первыми удачными произведениями, выступив в кино почти одновременно в 1943 году, когда над Японией уже нависла угроза поражения. Подобно итальянским неореалистам, молчавшим в годы фашизма и оттачивавшим свое мастерство, эти японские художники во время войны превратились в законченных мастеров.

Фильм Куросава «Сугата Сансиро» (производство «Тохо»), тема которого — обучение дзюдо и воспитание японского духа, не противоречил веяниям времени. Фильм Киносита «Гавань в цвету» («Ханасаку минато», производство «Сётику»), рассказывавший о постройке кораблей для нужд войны, относился к произведениям, склонявшимся к поддержке национальной политики. Киносита (его фильм был снят по произведению Итио Кикута), видимо, искренне считал необходимым призывать народ к усилению военного производства, чтобы уничтожить США и Англию, хотя он прекрасно понимал, что призыв этот слишком

запоздал. «Гавань в цвету» — сатирическая комедия, в которой выведен мошенник, стремящийся нажиться на войне, но в конце концов оставивший свои жульнические проделки и вставший на честный путь; но как раз в этот момент его забирает полиция как мошенника. Оба эти произведения Куросава и Киносита завоевали огромный успех у зрителей.

Выход на экран другого произведения Куросава — «Самое прекрасное» («Итибан уцукусику», 1944, «Тохо»), пропагандистского фильма, призывавшего к увеличению производства оружия, означал серьезную неудачу режиссера. Эта неудача усугубилась провалом другого его фильма, выпущенного во время войны, — «Сугата Сансиро. Продолжение» (1945, «Тохо»). Перед самым поражением Куросава выпустил еще одну картину — «Отчаянные ребята» («Тора-но о-о фуму отоко-тати»). Он хотел, используя комедийные возможности Кэнити Энмото, создать пародию на «Кандзицтё»¹. Но когда фильм был снят, война уже окончилась, в Японии высадились американские войска, и цензура оккупационной армии запретила его демонстрацию. Причина была та же, по которой запретили «Повесть о верности» («47 ронинов»), восхвалявшую преданность сюзерену.

Фильм «Отчаянные ребята» увидел свет лишь в 1952 году благодаря огромному успеху Куросава, получившему Большой приз за «Расёмона». Только тогда мы впервые смогли познакомиться с фильмом, которому так не повезло. Американские кинокритики называли его «смешением торжественности театра кабуки и гротеска комедий Мак-Сеннета». Правда, нельзя утверждать, что эти два стиля были слиты в нем воедино, тем не менее фильм представлял собой произведение, раскрывавшее полностью творческие возможности Куросава (сценарий фильма был написан Акира Куросава, оператор Такэо Ито, в главных ролях Дэндзиро Окоти, Фудзита Сусуму, Кэнити Энмото).

Военным фильмом, выпущенным Киносита за год до окончания войны, была «Армия» («Рикугун», 1944, «Сётику»), снятая по опубликованному в газете роману Асихэя Хино. В нем рассказывалось о семье, в которой три поколения начиная с революции Мэйдзи, затем во время русско-японской войны и войны на Тихом океане были военными. Его задумали создать как патриотический фильм, и снимался он при поддержке армии. Однако сцена отправки сына на фронт не была ура-патриотической. Поэтому военщина со злобой констатировала: «Киносита выпустил фильм, снижающий боевой дух».

Изо дня в день голодные люди в рваной одежде цвета хаки, в военных фуражках на голове бродили по улицам. Бледные, небритые мужчины выстраивались в длинные очереди у питейных заведений. Разговор у них был один — где можно купить из-под полы мяса. Когда собирались вместе философы или художники, они тоже говорили только о еде. Уже не было ни материальной, ни духовной основы для рождения «произведений искусства». В кинотеатрах сеансы проводились лишь в дневное время, прерывались во время частных налетов, когда зрителей выгоняли из помещений. «Нитигэки», «Тэйгэки» и другие первоклассные кинотеатры были конфискованы и переданы различным государственным учреждениям и правительственным компаниям, превращены в заводы по выпуску аэростатов, несущих бомбы, которые должны были в верхних слоях атмосферы пересечь Тихий океан и обрушиться на Соединенные Штаты.

15 августа наступил логический конец.

¹ «Кандзицтё» — пьеса из классического репертуара театра кабуки. — *Прим. ред.*

10. «Новая структура в кино».

Окончание войны

Японские кинематографисты поняли слишком поздно, что, согласившись с законом о кино, они тем самым поставили свою подпись под документом, приносившим свободу в жертву фашизму. Каждая статья закона о кино превратилась в веревку, туго стягивавшую шею. Правительство могло по своему усмотрению учредить или ликвидировать любую кинокомпанию, закрыть или открыть любой киножурнал, могло лишать любую не угодную ему кинокомпанию пленки и других материалов. Конечно, в условиях существовавшей в то время военно-политической диктатуры, даже если бы и не было закона о кино, правительство так или иначе проводило бы свой контроль. Однако закон о кино использовался как всемогущее оружие, позволявшее решать судьбу кинематографии. Кроме того, этот закон служил средством контроля над мыслями и идейными воззрениями кинематографистов.

Этому служила система ежегодных экзаменов по проверке мастерства киноработников, введенная в соответствии с законом о кино. Она напоминала систему обучения солдат первого года службы в императорской армии. Вот, например, какие вопросы были заданы на экзаменах в 1941 году по теме «Здравый смысл народа»:

«Каковы задачи Ассоциации помощи трону?»

Расскажите о духе солидарности народов; о существе проблемы образования империи.

Почему необходимо начать движение за создание новой структуры?»

В 1942 году по той же теме были заданы следующие вопросы:

«Наше государство обладает наиболее совершенным государственным строем, не имеющим себе равного в мире. Почему?»

С тех пор как вспыхнула война в Великой восточной Азии, императорская армия одерживает победу за победой. Соединенные Штаты Америки и Англия сейчас уже совершенно лишены возможности вмешаться в дела Восточной Азии. Однако говорят, что «настоящие бои впереди». Почему?»

По теме «История Японии и японский язык» вопросы были такие:

«Кратко изложите цели нынешней войны [войны в Великой восточной Азии].

Приведите два-три примера из истории нашего государства, когда трудности, с которыми оно встречалось, неизменно открывали новые возможности для его расцвета. Объясните, почему оно сумело сохранить эти блестящие исторические завоевания?»

Ответы на подобные вопросы служили критерием мастерства киноработников.

В декабре 1940 года информационный отдел кабинета министров был преобразован в управление, в его компетенцию вошло руководство кинематографией. Непосредственное осуществление этого руководства было возложено на второе отделение пятого отдела управления. Это управление накинуло на кинематографию огромный приводной ремень, именуемый «новой структурой в кино» и стало активно осуществлять тотальный контроль, стремясь к созданию системы «государственного управления» нацистского типа.

Прежде всего были слиты кинокомпании. Десять компаний, выпускавших художественные фильмы, объединились в три — «Сётику», «Тохо», «Дайэй»;

двести десять компаний, выпускавших культурфильмы, были слиты тоже в три компании — «Рикю кагаку эйгася», «Асахи эйгася» и «Дэнцу эйгася»; хроникальные кинокомпании объединились в одну — «Нихон эйгася». Действительно, острая конкуренция между многочисленными мелкими кинокомпаниями не создавала благоприятных условий для здорового развития японской кинематографии. Рациональное упрощение было, видимо, необходимо. Однако план слияния, выработанный правительством, имел иные цели. Затяжной характер войны вызвал острый недостаток различных военных материалов; почти полностью прекратился выпуск киноплёнки. Чтобы свести расход материалов до минимума, чтобы каждый фут плёнки служил целям войны — звал к разгрому США и Англии, нужно было прежде всего ограничить частных предпринимателей и выкорчевать глубоко укоренившийся в них «еврейский» (среди чиновников и военных широко было распространено употребление этого слова, заимствованного у нацистов) дух свободного предпринимательства, индивидуалистические, либеральные идеи. С этой целью информационное управление, армия и флот неоднократно созывали частных предпринимателей, угрожали, старались заставить их понять, что «преследование личной выгоды» в условиях священной войны есть измена родине, и вынудить согласиться на упомянутую выше систему контроля. Таков был естественный результат закона о кино. Все эти мероприятия завершились созданием в январе 1942 года кинопрокатной компании «Синкайся дайэй», и информационное управление сразу приступило к контролю над кинопрокатом. В феврале оно организовало акционерное общество «Эйга хайкюся». Все 2300 кинотеатров страны были разделены на две категории — «красную» и «белую». Так была осуществлена «централизация проката». Этот план организации кинопроката был выработан на конференции кинопрокатчиков, созванной информационным управлением.

Кино перестало быть отраслью частного предпринимательства и фактически попало под контроль государства. А 1 июня 1945 года, помимо всего прочего, была создана единая корпоративная организация — акционерное общество «Эйга кося». Через него информационное управление осуществляло всеобъемлющий контроль над производством и прокатом фильмов. Но тут как раз, словно гром среди ясного неба, произошла безоговорочная капитуляция Японии.

Несколько сот кинотеатров было уничтожено бомбардировщиками. После окончания войны в течение недели на экранах всей страны не демонстрировалось ни одного кинофильма.

VII

период

ОСВОБОЖДЕНИЯ



1. Революция, пришедшая извне

Если бы существовал поток истории, он бы превратился в 1945—1946 годах в водопад, низвергающийся с отвесной скалы. И кинематографисты, подобно человеку, стоящему перед этой стеной падающей воды, испытывали страх и растерянность перед неизвестностью. Были люди, предполагавшие, что наступит поражение. Но не было никого, кто бы представлял себе, что принесет с собой это поражение.

В тот ясный, невыносимо знойный августовский полдень мы услышали поникший голос императора. И сразу же в Японии высадились войска противника. Страну запрудили опаленные солнцем, цветущие американские юноши в военной форме, с винтовками на плечах. Это вызвало неслыханную панику среди народа. И кинематографисты не отставали от других, рисуя ожидавшие японцев ужасы. Как совершенно достоверные распространялись слухи, что художники, снимавшие во время войны антиамериканские фильмы, все до одного будут арестованы и осуждены как военные преступники. Некоторые утверждали, что Соединенные Штаты намереваются полностью уничтожить японскую кинематографию. И действительно, Соединенные Штаты, не остановившиеся перед совершенно бессмысленным действием — разрушением циклотрона физико-химического института, чтобы таким образом приостановить изучение проблем атомной энергии в Японии, вполне могли спалить киностудии в Токио и Киото и уничтожить кинокамеры. После этого в Японию начали бы завозиться американские фильмы, а сама она превратилась бы в идеальный рынок для голливудских фильмов. Более благоприятных возможностей (и в экономическом и в политическом отношении) у Соединенных Штатов никогда не было.

Но до этого дело не дошло. В самом штабе оккупационных войск нашлись честные люди, воспрепятствовавшие тому, чтобы вандализм американцев принял такие размеры. Кроме того, эти честные люди считали, что для достижения полной демократизации Японии совершенно необходимо японское кино.

Соединенные Штаты Америки за много лет до разгрома японской армии и высадки американских войск на территории собственно Японии разработали мероприятия по оккупации и управлению страной. В настоящее время широким слоям населения неизвестны, конечно, точные детали намеченных мероприятий. Но

достоверно известно, что они были значительно радикальнее тех, которые превратил в жизнь штаб оккупационных войск, возглавляемых генералом Макартуром.

Политика в отношении Японии была выработана в Вашингтоне специалистами по дальневосточным делам (в их числе можно назвать Оуэна Латимора, впоследствии представшего перед комиссией по расследованию антиамериканской деятельности по обвинению в принадлежности к компартии). Считается, что первоначальный проект оккупационной политики полностью изложен в книге «Японская дилемма», написанной перед самой капитуляцией Японии Эндрю Россом, входившим в упомянутую группу специалистов по Дальнему Востоку. В ней он настаивает на необходимости уничтожения вооружений, роспуска дзайбацу, стимулирования организации профсоюзов. Помимо этих мероприятий, которые впоследствии с грехом пополам (и к тому же в очень короткий период) проводились в жизнь, Росс предусматривал ряд еще более серьезных и радикальных мер: поддержку революционных сил и даже ликвидацию императорского строя, считая их обязательным условием демократизации Японии. Это была радикальная точка зрения, свойственная левым группам, приверженным политике Нового курса во времена Рузвельта, и она не могла, конечно, быть принята в качестве официальной линии капиталистической Америки в отношении Японии. Особенно после смерти Рузвельта, когда президентское кресло занял Трумэн, пересмотр предлагавшихся мероприятий стал неизбежен. Этот пересмотр непосредственно был предпринят помощником государственного секретаря, бывшим послом в Японии, издавна известным своими прояпонскими настроениями Джозефом Кларком Грю и другими высокопоставленными чиновниками государственного департамента, принадлежавшими к «японской партии». Однако в связи с неожиданно быстрой капитуляцией Японии пришлось осуществлять мероприятия, еще не полностью пересмотренные, и коррективы вносились уже в ходе их осуществления. Так возникли колебания, а именно отказ от радикальных реформ и изменение политики Макартура еще в начальный период оккупации.

Сразу же после высадки в Японии союзные войска предприняли ряд мер по демократизации страны. Они следовали линии, намеченной Потсдамской декларацией, что нашло свое выражение в многочисленных директивах, расшатывавших саму основу существования старых господствующих классов Японии. Эти директивы предусматривали арест главных военных преступников, роспуск правых политических организаций, установление свободы слова и вероисповедания, уничтожение политической полиции, освобождение политических заключенных, предоставление избирательных прав женщинам, организацию профсоюзов, реформу системы образования, демократизацию экономической структуры. В отношении кино это означало отмену всех законов и роспуск всех органов существовавшей в период войны фашистско-бюрократической системы контроля и в первую очередь отмену закона о кино, системы цензуры в кино, а также ликвидацию информационного управления компаний «Эйга кося», «Нихон эйга-ся» и других.

С 15 августа, а вернее с 22 сентября, руководство японской кинематографией перешло к сектору гражданской информации и образования штаба оккупационных войск. В основе этого руководства лежала та же идея, которая пронизывала Нюрнбергский процесс, — о предании суду нацистских военных руководителей за «преступления против человечества».

Именно поэтому стимулировался выпуск фильмов, способствовавших «ликвидации милитаризма», и особенно фильмов, разоблачающих преступный характер поджигателей войны — военщины и дзайбацу. Этот курс был, безусловно, правильным. Однако, что бы ни думали американцы о Японии, они не были в состоянии понять настроения японцев в то время.

Японские киноработники, на которых можно было положиться, прежде всего должны были разобраться в самих себе. Нужно было, чтобы они изменили себя, а уж потом изменили свои произведения. Но для этого требовалось время.

Сначала создавались, конечно, «демократические» фильмы, целиком отвечающие требованиям директивы штаба оккупационных войск. «Кто преступник?» («Хандзайся ва дарэ-ка», 1945, «Дайэй», сценарий Гандзо Мураками и Окамото Дзюн, режиссер Сигэо Танака) был как раз фильмом такого рода. К подобным же фильмам можно отнести «Пять мужчин из Токио» («Токио гонин отоко», 1945, «Тохо», сценарий Ёсиити Ямасита, режиссер Торадзиро Сайто), «Братья эпохи Мэйдзи» («Мэйдзи-но кёдай», 1945, «Дайэй», сценарий Дайсукэ Ито, режиссер Садацугу Мацуда), «Любимец города» («Мати-но пинкися», 1945, «Дайэй», сценарий Хидэо Огуни, режиссер Кёхико Усихара). Все это были достойные всяческого уважения усилия, проникнутые кристальной честностью, полные самых прекрасных замыслов. Но не подкрепленная внутренним горением художника, предложенная извне тема воплощалась в «фильм темы», легковесный, идейно незрелый, неспособный взволновать зрителей.

Японская демократия, наступившая сразу же после войны, была скороспелой, такое восприятие демократии не позволяло создавать демократические фильмы. Полон самого глубокого смысла тот факт, что первые послевоенные демократические фильмы создавались руками художников, издавна принадлежавших к марксистскому лагерю. До такой степени был уничтожен либерализм, опустошена область идеологии в период долгого господства фашизма в Японии.

Фильм «Утро в доме Осонэ», («Осонэ Кэ-но аса»), выпущенный «Сётигу», возвестил наступление рассвета в японском кино. Вслед за ним студия «Тохо» поставила фильм «Я не жалею о своей юности» («Вага сэйсюн ни куинаси»). Эти два произведения имели значение не только для 1946 года: с ними связывались надежды на будущее японского кино. Те, кто посмотрел обе ленты, чувствовали себя так, будто впервые после войны увидели подлинные произведения японского киноискусства.

Картины «Утро в доме Осонэ» и «Я не жалею о своей юности» были поставлены новыми людьми, пришедшими в кино в годы войны, — режиссерами Кэйсукэ Киносита и Акира Куросава. Сейчас это крупнейшие мастера японского кино. Обращает на себя внимание факт, что сценарии для этих двух фильмов написал один человек — Эйджиро Хисаита. В мрачный период господства фашизма, длившийся более десяти лет, японцы забыли, что такое либеральные идеи. Чтобы воспитать новое поколение либералов и демократов, требовалось время. Поэтому таким писателям, как Эйджиро Хисаита, не оставалось иного пути, как вернуться к активной деятельности. Хисаита, автор повести «Северовосточный ветер» («Тохоку-но кадзэ»), будучи в прошлом марксистом, открыто протестовал против войны. В годы войны он, несмотря на отказ от своих убеждений, был подвергнут репрессиям и находился под неусыпным контролем властей. Не будем сейчас касаться вопроса, в чем проявляется связь между послевоенным демократическим искусством и довоенным движением за пролетарское искусство. По крайней мере в области кино первые демократические произведения появи-

лись после длительного периода, который называют «периодом мрака», и были созданы бывшими пролетарскими художниками. Психология людей, отказавшихся от своих прогрессивных убеждений, чрезвычайно сложна. Среди них были художники, не вернувшиеся на путь, по которому шли раньше. Но большинство из них увидело, что история подтвердила правильность идей, в которые они верили в прошлом. Чувствуя стыд за свое отступничество и стремясь искупить свои грехи, они решили посвятить себя строительству новой, демократической Японии. Таковы идейные стимулы, послужившие созданию сценариев фильмов «Утро в доме Осонэ» и «Я не жалею о своей юности».

Эйдзиро Хисаита не принадлежит к числу тех писателей, которые перекрашиваются во имя личной выгоды в тот или иной цвет, сообразуясь с эпохой. Без того чтобы самостоятельно не продумать, не увидеть своими глазами и потрогать руками все, что окружает его, он не мог ни верить, ни работать. Хисаита прежде всего художник. Поэтому он не видел особого смысла в том, чтобы писать по указке штаба сценарии, где действуют не люди, а марионетки. Каких бы взглядов ни придерживались Кэйсукэ Киносита и Акира Куросава в военные годы, только после войны они пошли по самостоятельному пути. Конечно, дороги, по которым они идут, различны. Но не случайно эти два режиссера, ставшие впоследствии виднейшими представителями японского кино, обратились к сценариям Эйдзиро Хисаита. Именно они создали демократические произведения искусства.

Что отличает фильмы «Утро в доме Осонэ» и «Я не жалею о своей юности» от других так называемых демократических фильмов? В них не показаны махинации военщины и дзайбацу — этих поджигателей войны. Хисаита знал, что, показывая эти махинации, многие фильмы оказывались слишком прямолинейными и опускались до уровня обычных официальных пропагандистских картин.

Поэтому, задавшись целью показать на экране войну и фашизм, Хисаита изучал отдельные конкретные человеческие характеры, ставшие их жертвой. В основу фильма «Я не жалею о своей юности» положено «дело» профессора Киотоского университета Такикава, сфабрикованное тринадцать лет назад. Но главным героем фильма является не сам профессор (Дэндзюро Окоти), оставляющий в результате репрессий преподавательскую работу, а его дочь (Сэцую Хара). Она любит революционера (Сусуму Фудзита), ученика профессора, и, полная горячего чувства к нему, покидает отчий дом. Эта красивая, гордая девушка отказывается от всех радостей жизни и смело идет с любимым по тернистой дороге.

Фильм «Утро в доме Осонэ» показывает жизнь семьи одного свободомыслящего профессора, который умирает еще до начала действия. Все члены семьи становятся жертвами войны. Старшего сына профессора за «опасные мысли» власти бросают в тюрьму. Второй сын погибает на фронте. Третий поступает добровольцем в отряд смертников — человеко-торпед. Узнав о поражении, он кончает жизнь самоубийством, бросившись в море. В своих несчастьях, в своих думах эта семья так похожа на миллионы других японских семей.

В этих двух фильмах впервые прозвучал искренний голос японского народа, раскрывшего свою душу как раз в тот период, когда большинство японцев еще не оправилось от потрясений.

Еще до войны начал свою деятельность сценарист Юсаку Ямагата, принадлежавший к марксистскому лагерю. В первые послевоенные годы он собрал большой урожай; по его сценариям были поставлены фильмы «Враги народа» («Минсю-но тэки», производство «Тохо», сценарий написан совместно с Тосио

Ясуми, режиссер Тадаси Имаи) и «Пока я живу» («Иноти ару кагири», производство «Тохо», режиссер Кийёси Кусуда). В мрачные годы фашизма режиссер Тадаси Имаи принимал активное участие в студенческом движении. Кийёси Кусуда — в прошлом участник движения за создание нового театра — сингэки, берущего свое начало от Малого театра Цукидзи. Творческая биография этих людей также свидетельствует о связи, существующей между предвоенным движением за социалистическую культуру и движением за демократию, развернувшимся после войны.

Восприятие традиций, сложившихся в кино до войны, можно проследить и в работах художников, создававших так называемые тенденциозные фильмы.

Тэйносукэ Кинугаса и Масахиро Макино, обнаружившие острый интерес к социальным проблемам еще в своих фильмах «Перед рассветом» и «Плаха», приступили к созданию демократических, полных света кинопроизведений, вступили в себя весь их многолетний опыт. Кинугаса выпустил фильм «Одна ночь господина» («Ару ёру-но тоносама», 1946, «Тохо», сценарий Хидэо Огуни, в главных ролях Кадзуо Хасэгава, Хидэко Такамина, Исудзу Ямада). Действие фильма, комедийного по своему характеру, относится к первому десятилетию периода Мэйдзи. В нем участвовали блестящие, популярные кинозвезды. Фильм высмеивал феодальные порядки, утверждал идею необходимости установления новых, демократических отношений между людьми. Он имел невиданный успех у зрителей. Это один из самых блестящих фильмов того времени. Фильм «Заждавшаяся женщина» («Матибокэ-но онна», 1946, «Сётику», Киото), снятый по сценарию Канэто Синдо, навсегда войдет в историю японского кино — в нем впервые Синдо продемонстрировал свою творческую зрелость. Действие фильма развертывается в гостинице маленького приморского городка на побережье Внутреннего Японского моря. Рисуя нравы и обычаи собирающихся в ней моряков, авторы, стоящие на гуманистических позициях, отчетливо проводили свободолобивые идеи, получившие распространение после войны. Глубокое впечатление оставила прекрасная игра долгое время не снимавшейся актрисы Хидэко Такамина.

Итак, японское кино впервые в своей истории познало свободу. Был отменен бюрократический надзор, который со времен Мэйдзи и Тайсё буквально не спускал глаз с кинематографии; ликвидирован контроль и, конечно, цензура. Это было полное освобождение, о котором до войны японцы не могли даже мечтать.

Освобождение наложило на честных художников огромную ответственность и в то же время дало блестящую возможность ловким кинопромышленникам, не забывавшим о своей выгоде, хорошо заработать. Воспользовавшись ликвидацией цензуры (фактически в то время была ликвидирована только цензура японского правительства, вместо нее цензуру осуществлял штаб оккупационных войск), они стали включать в фильмы рискованные любовные сцены и таким образом получили легальное средство привлечь зрителей. Так было положено начало продолжающемуся и поныне выпуску картин, торгующих сексом и похотью. Так родились «фильмы с поцелуями», «фильмы с обнаженным телом».

Ножницы цензора раньше вырезали из японских фильмов (то же относилось, конечно, и к иностранным) не только поцелуи, но и все скабрзные, с его точки зрения, любовные сцены.

Уничтожение этого табу, существовавшего с того момента, как иностранные фильмы начали демонстрироваться в Японии, и появление на экранах поцелуев представляло собой сенсацию, сенсацию даже в дни революционных потрясений в мае 1946 года, когда состоялась первомайская демонстрация, прошедшая под лозунгом «Требуем риса!», в которой участвовало 300 тыс. токиосцев, когда

демонстранты в Сэтагая, требуя риса, проникли в императорский дворец и Макартур издал директиву о запрещении массовых демонстраций.

Множество зрителей собрали такие «фильмы с поцелуями», как «Ученица и учитель» («Дзёсэйто то кёси», 1946, «Сётику»), «Ночной поцелуй» («Ару ёру-но сэпун» 1946, «Дайэй»), «Двадцатилетние» («Хатати-но сэйсюн» 1946, «Сётику»). Подобная тенденция в кино не только находила сочувствие штаба оккупационных войск, но и полное его одобрение и поддержку. Сотрудники штаба полагали, что демократизации сознания японцев будет способствовать определенная прямота в вопросах секса и любви. Правда, следовало отдельно рассматривать мотивы, которыми руководствовались при создании «фильмов с поцелуями», и их результаты. Мотивом их создания было лишь стремление кинопромышленников к получению прибыли, и поэтому содержание этих фильмов было, как правило, непристойным, вульгарным. Однако несомненно, что освобождение от старого табу разрушило противный человеческой природе гнет узких моральных воззрений и нравов японцев, создало проникнутые духом свободы отношения между людьми, послужило демократизации морально-этических норм поведения японцев. Сегодняшний зритель воспринимает принятый государством запрет показывать на экране поцелуи как нечто комическое. Японские кинофильмы насчитывают уже множество прекрасных любовных сцен. И определенную роль в этом сыграли появившиеся сразу после войны «фильмы с поцелуями».

2. Хроникальная и документальная кинематография в период потрясений

Штаб оккупационных войск с целью демократизации Японии спустил директиву, определявшую развитие хроникального кино. Это был, безусловно, приказ об изменении буквально на 180 градусов роли, отводившей хроникальной кинематографии в период войны. Компания «Сядан ходзин Нихон эйгася» («Нитиэй»), созданная в 1941 году путем насильственного слияния ряда компаний и фактически представлявшая собой отдел кинопропаганды в интересах войны и фашизма, уже не могла продолжать свое существование в неизменном виде. Таков был курс штаба оккупационных войск, и одновременно таковы были требования снизу, со стороны демократических сил внутри самой компании «Нитиэй». Ее сотрудники потребовали отставки лиц, руководивших компанией в военные годы, и рекомендовали вновь назначить ее руководителем Канъити Нэгиси. Я уже писал, что Нэгиси вместе с Мицую Макино перешел в Ассоциацию маньчжурского кино («Манэй») и уехал в Чанчунь (ныне Синьцзин). Но вскоре он заболел и еще до окончания войны возвратился на родину, где возглавил компанию «Нитиэй». Сотрудники компании верили в его жизненный опыт и либеральные воззрения и видели в нем руководителя, способного повести компанию по новому пути в интересах мира. Нэгиси приступил к перестройке компании. Так с января 1946 года начало функционировать акционерное общество «Кабусинки кайся Нихон эйгася». Ивасаки, который до конца войны был сотрудником токийского филиала компании «Манэй», поступил в новую компанию в качестве начальника производственного отдела.

Та же участь, что и «Нитиэй», постигла кинокомпанию «Асахи эйгася», которая была перестроена по инициативе ее сотрудников. Ее новым руководителем стал Тайдзи Уэмура, а начальником производственного отдела — Эйносукэ Омуро, являвшийся организатором кинокомпания по выпуску художественных фильмов «Гэйдзюцу эйгася». «Нитиэй» с января 1946 года стала выпускать «Японские новости», а «Асахи эйгася» с марта того же года — «Новости мира».

И «Японские новости» и «Новости мира» придерживались ярко выраженно демократического направления, отражая, естественно, идейные позиции тех, кто выпускал фильмы, а не просто следуя указаниям штаба оккупационных войск. Позиция обыкновенных зрителей по отношению к этой кинохронике была весьма сложной. Национальные чувства японцев, воспитанные на хроникальных фильмах (часто лживых), в течение долгих лет рассказывавших о стремительном продвижении флага восходящего солнца на материке, в Китае, о военных победах на юге, впервые столкнулись с правдивой хроникой о международной и внутренней жизни, с новым взглядом на вещи. Поэтому нет ничего удивительного в том, что подобные фильмы шокировали некоторых, вызвали многочисленные протесты. Были зрители, с энтузиазмом аплодировавшие тому, как народные массы, впервые показанные на экранах, борются за свое освобождение; были зрители, испытывавшие страх и отвращение к мощной поступи демократической революции, которая слышалась за этой борьбой народа. Но еще большее число людей пребывало в нерешительности, колебалось между этими двумя чувствами. Именно поэтому в тот период возникло множество примечательных инцидентов, связанных с хроникальным кино и реакцией на него широкого зрителя. В кинотеатрах во время демонстрации хроникальных лент иногда раздавались бурные аплодисменты и возбужденные возгласы, а иногда в экран летели камни, и были даже случаи, когда экраны поджигались. Подобные инциденты были неизбежны в условиях идеологических и социальных потрясений тех лет.

Действительно, в первый период демократизации Японии и японского кино во главе этого процесса встала хроникальная и документальная кинематография. И в то время, как художественная кинематография робко, ощупью искала правильный путь, хроникальное и документальное кино, не колеблясь, смело шло вперед. Вдумавшись, поймешь, что это совершенно естественное явление. Если в игровых или, как их называют, художественных фильмах все, что составляет его ткань, не будет показано в художественной форме, у зрителя они не вызовут ответной реакции. Поэтому простой идейный поворот тех, чьими руками созданы фильмы (не говоря уже о том, что процесс этот сам по себе весьма трудный, требующий значительного времени), еще не может рассматриваться как отправная точка для создания полнокровных кинокрапин. И так продолжается до тех пор, пока такого рода поворот ограничен сознанием художника. Произведение может родиться только тогда, когда эти идейные изменения, преломившись через внутренний опыт художника, выльются в художественное произведение. А для этого требуется время. Есть люди духовно гибкие, легко приспособляющиеся, но немало и таких, кто не обладает подобным качеством. Невозможно отрицать и того, что честные, большие художники перестраиваются очень тяжело. Они не могут изменить своих позиций легко, без серьезного анализа своих действий. Было бы, конечно, неверно утверждать, что создание хроникальных и документальных лент — дело поверхностное, не требующее глубокой мысли. В области идеологической они могут даже в какой-то

степени соперничать с художественными фильмами. Особое место в этом принадлежит хроникальному кино, которое еженедельно знакомит с новостями и дает критический анализ событий. Требуется лишь максимально быстрая реакция. Это новый вид журналистики, обладающей свойственной кино способностью непосредственного зрительного воздействия и возможностью давать информацию, присущую газетам и радио. Именно благодаря этим качествам хроникальная кинематография, превратившаяся в годы войны в «оружие» информационного отдела армии, служила военным целям. Теперь же потребовалось, чтобы она выдвинулась на передовую линию пропаганды демократических принципов.

Именно поэтому столь сильными были противодействие и нападки консервативных сил на хроникальное кино. Когда в программе «Новостей мира» по случаю первых послевоенных всеобщих выборов, проводившихся по новому избирательному закону (апрель 1946), вышел специальный выпуск «Требования политических партий», то в некоторых кинотеатрах его демонстрировали, вырезав то место, где говорилось о требованиях коммунистической партии.

Заслуживает упоминания факт, что в то время в самом штабе оккупационных войск, издавшем директивы о демократизации Японии, быстро стали укреплять свои позиции консервативные силы, которые приступили к подавлению и изгнанию из штаба прогрессивных элементов. Эти консервативные силы обрушились на два японских фильма — «Результаты взрыва атомной бомбы» («Гэнси бакудандано кока») и «Трагедия Японии» («Нихон-но хигэки»), и в конце концов обе эти картины так и не увидели света.

Фильм «Результаты взрыва атомной бомбы» (февраль 1946 года, режиссеры Акира Ивасаки и Рюити Кано, монтаж Суэро Ито) представлял собой документальную ленту об ужасах атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки. В сентябре 1945 года, почти сразу же после того, как на эти города были сброшены атомные бомбы, компания «Нитиэй» направила туда большое число сотрудников студии и операторов, которые под руководством ученых, входивших в научно-исследовательскую группу, возглавляемую профессором Ёсио Нисина, в течение полугода тщательно вели съемки. Так был создан полнометражный, двухчасовой научно-документальный фильм о первых в мире (а человечество от всей души желает, чтобы они были и последними) взрывах атомных бомб. Штаб оккупационных войск, узнав о том, что ведутся съемки этого фильма, пытался сначала запретить их, но потом, когда он был закончен, фактически (хотя формально это было сделано иначе) конфисковал его. Так у японского народа, ставшего первой в истории человечества жертвой атомной бомбардировки, было отнято оккупантами право своими глазами увидеть в фильме пережитую им трагедию¹.

¹ Режиссеры фильма Акира Ивасаки и Рюити Кано, считая, что конфискация несправедлива, утаили от американской армии одну копию фильма «Результаты взрыва атомной бомбы» и в течение всего периода оккупации тайно хранили ее. В 1952 году, когда был заключен сепаратный мирный договор, частично лента была использована в специальном выпуске «Асахи ньос» об атомной бомбардировке, который широко демонстрировался. Оставшиеся несколько тысяч футов пленки до сих пор мертвым грузом лежат в фильмотеке компании «Нитиэй». Ивасаки и Кано требуют от «Нитиэй» заново смонтировать этот фильм и выпустить его на экраны. Однако компания по политическим соображениям, связанным с японо-американскими отношениями, пока не решаете осуществить эти предложения. Нет слов, чтобы выразить возмущение тем фактом, что этот важнейший документальный фильм, рассказывающий всему человечеству об ужасах атомной бомбардировки, укрепляющий волю народов к сохранению мира во всем мире, до сих пор утаивается (причем теперь уже не американской армией, а самими японцами) и не выходит на широкий экран.

Фильм «Трагедия Японии» (август 1946 года, продюсер Акира Ивасаки, монтаж Фумио Камэи) представлял собой документальную кинокартину в четырех частях, которую можно назвать киноповествованием о бурном периоде Сёва. В основном он построен на монтаже хроникальных лент того времени и рассказывает о развитии капитализма в Японии, о зарождении фашизма, о совершенной им империалистической агрессии, воспроизводит кинодокументы о «маньчжурском инциденте», «шанхайском инциденте», событиях 15 мая и 26 февраля и, наконец, показывает образование кабинета Годзио и весь период, начиная с войны на Тихом океане и кончая поражением и капитуляцией. Это был кинематографический опыт, благодаря которому у нас, японцев, до войны и в период войны беззаветно веривших лживой, вывернутой наизнанку истории, открылись глаза на правду, благодаря которому мы задумались над тем, что такое правда. Содержание фильма, его пафос сейчас, через пятнадцать лет после того, как он был создан, почти ни у кого не встречают возражений, но в то время некоторой части японцев, у которых еще сохранились представления военных лет, он казался недопустимой пропагандой коммунистической идеологии.

Таким образом, уже тогда штаб оккупационных войск вел интенсивную подготовку к так называемому «обратному курсу». Спустя несколько лет это выражение стало ходячим среди японцев, когда речь шла и об идеологии и о повседневной жизни. И пока японцы не обращали на это внимания, Макартур, не встречая никакого недовольства или сопротивления, стал одну за другой отнимать демократические свободы, обещанные японскому народу 15 августа 1945 года.

Старые господствующие силы Японии на какое-то время были основательно поколеблены военным поражением и последовавшими за ним директивами оккупационных войск. В их рядах царило смятение, они были полностью деморализованы, бессильны противостоять народным массам, освободившимся от долгого гнета. И вот политический поворот, совершенный штабом оккупационных войск, вдохнул жизнь в консервативные силы. Инцидент с картиной «Трагедия Японии» явился для кинематографистов первым симптомом этих явлений.

3. За мир и демократию

В 1947 году, когда прошло уже около двух лет после окончания войны, японское общество все еще пребывало в волнении, не обрело устойчивости. Приказ Макаргура о запрещении первофевральской забастовки консервативные силы Японии и США восприняли как сигнал для открытого наступления против демократизации Японии и стали усиливать давление на народ. Так японский народ начал осознавать, что представляет собой вновь обретенная свобода.

Большинство киноработников, как я уже говорил, преодолели конфликт со своей совестью и, самокритично проанализировав свои поступки, сумели пойти вперед. Демократия проникла во все поры жизни народа, и мастера кино смогли наконец начать мыслить самостоятельно, смотреть на окружающую действительность собственными глазами.

В апреле 1947 года Хэйносукэ Госё выпустил на «Тохо» фильм «Еще раз» («Има хитотаби-но»). Госё, выдающийся художник, известный еще со времен немого кино, на длительный период войны (частично из-за болезни, а также и потому, что ему была совершенно чужда воинственная атмосфера тех лет) почти совер-

шенно отошел от творческой деятельности. Но как только окончилась война, вновь обрели звучание, засверкали новыми красками присущий ему лиризм, любовь к миру и людям. Фильм «Еще раз», снятый по сценарию Кэйносукэ Уэкуса, в основу которого был положен роман Дзюна Таками, рассказывал о трагедии чистых юношеских отношений и любви, разрушенных войной. Этим он предвосхитил вышедшую несколько позже картину режиссера Тадаси Имаи «До новой встречи». По романтическому отображению жизненных сцен этот фильм можно также считать предшественником мелодрам типа фильма «Имя твое», которые стали весьма популярными в последующие годы. Но фильму чужда какая-либо вульгарность, от этого его спас мягкий лиризм Госё, прогрессивные веяния тех лет. Прекрасные съемки оператора Мицуо Миура свидетельствовали о том, что техника послевоенного японского кино вновь обрела силы.

В июне того же года Акира Куросава выпустил фильм «Великолепное воскресенье» («Субарасики нитиёби»), сценарий к которому был написан тем же Кэйносукэ Уэкуса. Герои фильма, любящие друг друга, Юдзо (Нумадзаки Исао) и Масако (Тиэко Накакита) — бедные простые труженики, вынужденные жить среди людей, захлестнутых волной спекуляции и инфляции, разлившейся по всей стране после окончания войны. В фильме прежде всего бросается в глаза молодость самого Куросава. Это проявляется в его глубоком сочувствии молодым влюбленным, которых мы видим в фильме. Молодость режиссера, с одной стороны, придала мягкость, сентиментальность его фильму, а с другой — воплотилась в горячее, гневное возмущение разложением послевоенного общества, царящей в нем несправедливостью.

Знаменательным событием тех лет был выпуск картины «Война и мир» («Сэнсо то хэйва»), появившейся на экранах через месяц после «Великолепного воскресенья». Этот фильм собрал невиданное количество зрителей — 10 млн. человек — и вызвал ожесточенную полемику. Но дело не только в этом. Он явился барометром политической атмосферы Японии тех лет.

3 мая 1947 года вступила в силу новая конституция Японии. В статье девятой этой конституции провозглашался «отказ от войны». Хитоси Асида, впоследствии занявший пост премьер-министра и выступивший с требованием перевооружения Японии, будучи в те годы председателем комитета по популяризации конституции, как он говорил, «со слезами восторга» принял статью девятую. Факт этот общеизвестен. Но в то время Асида и во не сне снилось, что впоследствии его деятельность и высказывания в комитете будут использованы оппозиционными партиями для атак против него в парламенте. Будучи председателем комитета по популяризации конституции, он в целях пропаганды новой конституции запланировал создание «фильмов о годовщине конституции». Один из таких фильмов на тему «отказа от войны» поручили поставить компании «Тохо». Им как раз и была картина «Война и мир». Ее продюсером стал Такэо Ито, сценарий написал Тосио Ясуми, в качестве режиссеров были приглашены Сацуо Ямамото, только что вернувшийся в Японию из Китая, и Фумио Камэи, специализировавшийся до этого на кинодокументалистике. Это был фильм, созданный по правительственному заказу, так сказать спущенному сверху (вернее, по заказу организации, находившейся в ведении правительства). Но постановщики фильма отнеслись к этой теме не как к чему-то навязанному извне. Их переполняла, в них самих горела ненависть к войне и фашизму, и именно это чувство воплощено в фильме. Вот почему фильм, несмотря на ряд серьезных технических и композиционных недостатков, обладал столь большой силой воздействия.

Основной сюжет «Войны и мира» — столкновение между двумя вернувшимися на родину солдатами из-за женщины — жены одного из них. Это была типичная судьба сотен тысяч оторванных от дома людей, явившаяся следствием войны. Но хотя в центре фильма личная драма трех ее героев, авторы уделяют им не слишком много внимания. Они стремятся глубоко раскрыть социальные явления, характерные для послевоенной Японии, определяющие жизнь этих трех людей. Личная драма и жизнь японского общества тех лет — между этими двумя полюсами и разворачивается в фильме действие, что и вызвало некоторую бессвязность, отсутствие целостности.

Картина «Война и мир» создавалась по предложению (так был назван приказ) оккупационных властей для восхваления конституции, но, когда фильм в мае был закончен, он не получил «благословения» штаба оккупационных войск. Более того, управление гражданской цензуры пыталось запретить его демонстрацию. Такое изменение позиции оккупационных властей легко понять, если вспомнить, что за три месяца до описываемых событий они запретили первофевральскую забастовку.

Не следует также забывать и о других фактах: за два месяца до этого (12 марта 1947 года) в Вашингтоне была провозглашена так называемая «доктрина Трумэна» — политический курс, направленный на борьбу с коммунизмом; примерно в то же время начальник отдела труда штаба оккупационных войск Диверолл, недобрительно встретив приезд в Японию делегации Всемирной федерации профсоюзов, заявил, что «федерация находится в услужении у Советского Союза». «Демократизация» профсоюзов, неоднократно подчеркивал Диверолл, означает «изгнание из них коммунистов». Цензура вырезала из фильма «Война и мир» более тысячи метров, выбросив из него кадры о трудовых конфликтах. В них изображались хулиганские действия бандитских групп, нанятых компаниями для борьбы с членами профсоюзов, осуществлявших контроль на производстве (основой для создания фильма послужила забастовка рабочих компании «Тоё токэй», явившаяся одним из крупных событий того времени). Кушюры были сделаны под тем предлогом, что, мол, администрация Макартура не могла бы допустить подобных скандальных действий. В действительности же во время забастовки на предприятиях «Тоё токэй» против рабочих были брошены не только банды хулиганов. К месту инцидента на двух джипах прибыли солдаты 8-й американской армии, которые угрожали забастовщикам оружием, стремясь сломить их сопротивление.

Фильм «Война и мир» противоречил внешнеполитическому курсу США, перешедших к проведению политики войны. Он положил начало целой серии антивоенных, провозглашавших идею мира фильмов, которые доставили впоследствии так много «огорчений» оккупантам.

4. Борьба вокруг компании «Тохо»

Грандиозный конфликт в кинокомпании «Тохо», продолжавшийся в течение двухсот дней, с весны до осени 1948 года, явился показателем тех серьезных изменений, которые произошли в стране.

В газетах того времени студия «Тохо» в Токио называлась местом, где решается исход борьбы между трудом и капиталом. И то, что эта борьба развер-

нулась именно в области кинематографии, было для кино настоящим бедствием. Но в то же время, если вдуматься, в этом не было ничего случайного. Тогда еще не существовало широко распространенного ныне выражения «масс-коми», и важность кино как средства воздействия на массы подразумевалась сама собой. Ничто не могло идти в сравнение с той ролью, какую играло кино, особенно в то переменчивое время, для формирования общественного мнения. Я уже говорил о том, что по истечении некоторого времени для консервативных сил, включая и штаб оккупационных войск, стала нежелательной пропаганда и популяризация демократии с помощью кино. В этом, несомненно, и состояла причина беспокойств, которые доставляла компания «Тохо» своими фильмами, включая и хроникальные.

В фильмах «Я не жалею о своей юности» и «Пока я живу» героизировались коммунисты и революционеры и осуждалась бюрократия; фильм «Враги народа» подвергал беспощадной критике дзайбацу. Прежде всего навести порядок в кино! И начать это нужно с компании «Тохо» — такая мысль возникла, естественно, среди капиталистов.

После запрещения первофевральской забастовки 1947 года благодаря заботливой поддержке и поощрению Макартура крупный капитал понемногу начал вставать на ноги. В начале 1948 года к нему вернулась его былая уверенность в себе, и от обороны он перешел к наступлению. В качестве центрального руководящего органа финансовых кругов была создана Федерация экономических организаций. Так начал складываться единый фронт капитала. И не случайно, что наступление на «Тохо» началось именно тогда — в апреле 1948 года.

Особенностью этого крупнейшего конфликта является то, что он целиком был вызван односторонними действиями предпринимателей. Последние отказались продлить коллективный договор и, дождавшись срока истечения договора, объявили об увольнении 1200 служащих, причем эта мера касалась в первую очередь 270 работников студии «Тохо». Намеченный владельцами кинокомпании план массовых увольнений являлся частью «плана восстановления экономики», выдвинутого кабинетом Асида. Это было необходимым предварительным условием для привлечения иностранного капитала, предназначенного для восстановления японской промышленности, дезорганизованной в годы войны и разрушенной в результате поражения. Это был план оздоровления, а говоря другими словами, план «упорядочения» производства или план массовых увольнений в целях привлечения капиталов из-за границы.

Вскоре после войны тогдашний министр финансов Кэйдзо Сибудзава официально заявил, что для восстановления японской экономики необходима смерть десяти миллионов японцев; это заявление вызвало тогда бурю негодования. Политика Асида являлась продолжением этого курса. Асида и его сторонник неоднократно намекали на то, что привлечение иностранного капитала и восстановление экономики, к сожалению, возможны лишь при наличии миллионов безработных; правда, говорили они об этом не так откровенно, как Сибудзава, а более завуалированно, скрытно. Увольнения на кинокомпании «Тохо» и должны были сыграть роль первого пробного шага на пути осуществления намеченной политики; одновременно они явственно носили характер первой за послевоенные годы решительной схватки между трудом и капиталом.

Но к этому времени и сами владельцы кинокомпании «Тохо» оказались в трудном положении. В марте 1947 года из нее ушли президент Ёсио Одзава и начальник производственного отдела Ивао Мори, игравшие главную роль

в руководстве компанией со дня ее основания. Ожидалось, что Одзава и Мори штабом оккупационных войск будут причислены к военным преступникам и подвергнутся чистке. С самого начала для этой кинокомпании было характерно то, что по сравнению, например, с «Сётику» в ней применялись более современные методы руководства. Мори ввел в компании американскую систему продюсеров, что дало свои результаты. Одзава в свое время обучался в Америке и проявил себя как энергичный, способный руководитель. Ему удалось в короткий срок поставить компанию на ноги и укрепить ее положение. Уход этих опытных руководителей явился серьезной потерей для компании. Заменяли же их такие лица, как Катамару Танабэ, выдвинувшийся лишь благодаря тому, что являлся марионеткой в руках Итидзо Кубаяси, который тоже был подвергнут чистке как военный преступник, или как «директор-увольнитель» Тэцудзо Ватанабэ, пришедший в компанию по приглашению Танабэ.

Конфликт привел к тому, что в кинокомпании вспыхнула ожесточенная длительная борьба, по своей напряженности не уступавшая возникшим впоследствии событиям на предприятиях «Никко» в Муроране и шахтах Миикэ. В «Тохо» образовались, противостоя друг другу, два фронта, разделявшие всю Японию надвое: фронт капиталистов во главе с Федерацией экономических организаций, и Народный фронт, сложившийся вокруг рабочих профсоюзов, культурных и других общественных организаций.

К этому времени правительство и капиталисты, поддерживаемые оккупационной армией, уже стали на путь поправки конституции и рабочего законодательства, стараясь лишить рабочих их прав. Незадолго до конфликта на «Тохо» (31 марта) полиция под тем предлогом, что рабочие незаконно заняли типографию, подавила выступление рабочих типографии «Аикодо», установивших производственный контроль; примерно в это же время, впервые после войны, против рабочих завода пишущих машин, также установивших производственный контроль, были брошены моторизованные отряды полиции. При столкновении многие рабочие были ранены, а 257 человек арестовано. 30 июня была опубликована заслужившая печальную славу «директива № 201», преследовавшая цель лишить рабочих и служащих государственных учреждений и предприятий права на коллективные переговоры и на участие в трудовых конфликтах. Вскоре по всей стране в знак протеста против этой директивы рабочие, и прежде всего рабочие и служащие государственных железных дорог, развернули борьбу, оставляли предприятия и цехи. К этому времени в трудовые конфликты начали непосредственно вмешиваться и сами оккупационные власти. Председателя исполкома профсоюза работников кино и театра Такэро Ито, руководившего борьбой служащих «Тохо», несколько раз вызывали в штаб 8-й американской армии, где ему всячески угрожали.

Пламя конфликта на токийской киностудии «Тохо» продолжало бушевать несколько месяцев. От напряженной борьбы устали и рабочие и предприниматели, и наконец все разрешилось. Предприниматели пошли на компромисс и тем самым лишили профсоюз возможности принимать участие в управлении компанией, вернули себе право на руководство делами и решение кадровых вопросов, а профсоюз добился того, что увольнения были проведены в самых минимальных размерах. Итак, конфликт закончился компромиссом, в нем не было победителя, но сам по себе его исход оказал большое влияние на последующее развитие рабочего движения. Этот конфликт означал, что впервые за послевоенные годы капиталистам удалось приостановить нараставшую волну

движения. И не только приостановить, но и перейти в контрнаступление. Под предлогом «демократизации» профсоюзов стала систематически проводиться деятельность с целью раскола и ослабления профсоюзного движения, для этого подводилась соответствующая теоретическая база. Тогда же был проложен путь, приведший к «чистке красных», в ходе которой игнорировалось не только рабочее законодательство, но даже и конституция.


Нельзя сказать, что тактика, к которой в ходе конфликта прибегли профсоюз работников кино и театра и его отделение кинокомпании «Тохо», вовсе была лишена ошибок. Определенная доля ответственности за них лежит и на компартии; в руководстве событиями проявились элементы сектантства и принцип исключительности, который признавал заслуживающими внимания только «красные профсоюзы»¹.

Когда закончился конфликт, Федерация экономических организаций, не обращая внимания на громадные расходы, торжествовала победу, заявив, что «руководство компаний теперь поставлено на прочную, незыблемую основу». Профсоюзу в виде денежной компенсации за конфликт был передан фильм «Жизнь женщины» режиссера Фумио Камэи, съемки которого шли как раз во время забастовки. На деньги, поступившие от проката этого фильма, профсоюз работников кино и театра собственными силами поставил фильм «Улица насилия» («Борёку-но мати»). Так было положено начало независимым киностудиям, расцвет деятельности которых приходится на последующие годы.

¹ После второй забастовки на студии «Тохо» в 1946 году из профсоюза вышло более 400 человек, включая таких кинозвезд, как Дэндзиро Окоти, Кадзуо Хасэгава, Исудзу Ямада, Хидэко Такаминэ, Сэцукэ Хара и др. Это явилось результатом чрезвычайно запутанных обстоятельств, сложившихся внутри студии. Но нельзя не видеть причину этого в тактике крайнего радикализма.

VIII

годы реакции и самоанализа



1. Как родилась независимая кинематография?

Независимая кинематография, родившаяся в Японии после войны, представляет собой специфическое явление в мировом киноискусстве.

В капиталистическом обществе, где крупный капитал господствует и в кинопромышленности, как правило, существует весьма незначительная база для появления, а тем более для деятельности независимых киностудий. Поэтому бурную деятельность, которую одно время развила в Японии независимая кинематография, за границей воспринимали почти как чудо. Жорж Садуль в своей статье «Прогрессивное японское кино» писал: «В 1952—1954 годах прогрессивные киноработники Японии поставили ряд выдающихся произведений. Можно даже считать, что они превосходят фильмы итальянской школы неореализма. В кинематографии капиталистических стран Рим является достойным соперником Токио» (журнал «Сэкай», 1955, № 6). В этих словах Садуля содержится некоторое преувеличение, но оно объясняется тем удивлением, которое вызвало за границей движение за развитие независимой кинематографии в Японии.

Больше того, это движение скорее имеет своего предшественника во Франции и Германии, оттуда оно получило и стимул для своего развития. До прихода Гитлера к власти в Германии была создана организация кинематографистов, называвшаяся «Союз народного кино». Прибегая к тем же формам, что и организация японского пролетарского кино, она развернула деятельность по созданию фильмов. Во Франции Жан Ренуар на средства, собранные рабочими профсоюзами, в 1938 году поставил фильм «Марсельеза», главным героем которого является музыкант-революционер. Послевоенный фильм Рене Клемана «Битва на рельсах» (1954), посвященный движению Сопротивления, был поставлен на средства, собранные железнодорожными рабочими.

О том, что постановка таких фильмов возможна и в Японии, наглядно свидетельствовал уже упомянутый фильм «Улица насилия» (1950, режиссер Сацуо Ямамото). В этом смысле фильм имел поистине историческое значение. Картина была поставлена профсоюзом работников кино и театра (а он в то время являлся почти единственным профсоюзом в кинопромышленности и театре) на те несколько миллионов иен, которые выручили от проката фильма

«Жизнь женщины», переданного профсоюзу при разрешении конфликта на киностудии «Тохо». Это было первое посильное профсоюзу дело при существовавших тогда условиях в области труда. Однако прокат фильма был поручен компании «Дайэй», на вырученные средства была покрыта себестоимость фильма и получена некоторая прибыль. Этот опыт имел исключительно важное значение.

Примерно в это же время из компании «Сётику» ушли Кодзабуро Ёсимура и Канэто Синдо, организовавшие в марте 1950 года Ассоциацию современного киноискусства. Тогда же бывшие продюсеры «Тохо» Такэо Ито вместе с присоединившимися к нему Юдзо Мацумото и Акира Ивасаки, а также режиссеры Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото, Фумио Камэи, Киёси Кусуда, сценарист Юсаку Ямагата и другие организовали компанию «Синсэй эйга» (февраль 1950 года). Эти два объединения и были первыми представителями демократической независимой кинематографии в послевоенной Японии.

Ёсимура и Синдо ушли из студии Офуна по собственному желанию — то ли в результате сложной обстановки в «Сётику», то ли вследствие разногласия во взглядах в отношении творческих планов. Как бы там ни было, но, если говорить кратко, окончательной причиной их ухода явилось их стремление защитить свою самостоятельность и свою совесть художников. Другими словами, они ушли из компании, в данном случае из «Сётику», ибо были полны решимости защищать свою совесть и положение.

Обстановка же в компании «Синсэй эйга» сложилась не та, какую они ожидали. Работники студии были либо членами компартии, либо сочувствующими ей, либо активными профсоюзными деятелями. В свое время они были уволены из компании «Тохо», а когда они создали новую кинокомпанию и развернули подготовку к постановке фильмов, их вторично подвергли «чистке». Поэтому естественно, что наладить самостоятельное производство фильмов для них было нелегким делом. Прошло более года, прежде чем на экраны вышел их первый фильм «А все-таки мы живем» («Доккой икитэру») режиссера Тадаси Имаи, поставленный театральной группой «Дзэнсиндза» и студией «Синсэй эйга».

2. Тадаси Имаи и его произведения

Первый фильм Имаи «Военная школа в Нумадзу», поставленный в самый разгар войны, в 1939 году, когда режиссеру исполнилось 27 лет, был оценен положительно. Но после этого в течение десяти лет работы на студии компании «Тохо» Имаи ничем особенным себя не проявил. «Он человек с богатым умом и большими знаниями, но вот фильмы хорошо ставить не может», — говорили тогда о нем. Молодой Имаи был сдержанным, замкнутым юношей и совершенно не походил на тех, кто в обстановке всеобщего фанатизма, процветавшего на студии в годы войны, старался прославиться; да Имаи, конечно, и не стремился к этому.

Его первый послевоенный фильм «Враги народа» («Минсю-но тэки») выгодно выделялся среди «демократических фильмов» того периода, довольно претенциозных по содержанию и прямолинейно навязывавших зрителю заложенные в них идеи. Следующий фильм Имаи «Голубая гряда гор» («Аой санмяку», 1949, «Тохо»), поставленный по повести Ёдзиро Исидзака, имел необычайный успех, после чего не осталось и следа от того недоброжелательного отношения, которым долгое время платили Имаи, и его положение как режиссера утвердилось проч-

но. Съёмочные работы над этим фильмом во время забастовки на студии «Тохо» были приостановлены. Прошло более полугода после разрешения конфликта, прежде чем фильм был закончен. Обрадованные успехом фильма, владельцы киностудии «Тохо» сразу изменили отношение к режиссеру, но он, несмотря на попытки предпринимателей удержать его у себя, вместе с товарищами покинул студию и принял участие в создании новой кинокомпании «Синсэй эйгася». После этого Имаи приступил к постановке такого выдающегося фильма, как «А все-таки мы живем», открывавшего новые горизонты перед движением за развитие независимой кинематографии.

Этот фильм прошел по экранам с большим успехом. Небольшая компания «Хокусэй эйга», которая раньше занималась главным образом распространением советских фильмов, в связи с прокатом фильма «А все-таки мы живем» резко расширила свою деятельность и занялась прокатом японских фильмов, в основном поставленных независимыми киностудиями. Рождение самостоятельной компании, ведающей кинопрокатом независимо от крупных кинокомпаний, явилось базой для расцвета деятельности независимых студий в последующие годы. Эти студии постоянно терзала забота, как в условиях все усиливавшегося монопольного господства крупного кинокапитала заполучить какой-нибудь кинотеатр, чтобы показать массам фильм. В какой-то степени компании «Хокусэй эйгася» этот вопрос удалось разрешить. Заслуга ее в этом деле велика.

После фильма «Голубая гряда гор» Тадаси Имаи в 1950 году ставит антивоенный фильм «До новой встречи» («Мата аухи мадэ»), который получает первую премию на конкурсе газеты «Майнити». Общественность расценила эту работу Имаи как образец режиссуры, полной художественного вкуса и лиризма. Но фильм «А все-таки мы живем» обнаружил в Имаи и другую сторону его таланта — таланта художника, стремящегося создать произведение общественной значимости. И в самом деле, хотя творческая манера Имаи полна красоты и свежести, взгляд художника при наблюдении действительности никогда не теряет своей остроты. За исключением нескольких неудачных фильмов — «Юкико» (1955), «Белая скала» («Сирой гакэа», 1960), — все работы Имаи характеризовались широтой и важностью поднятых социальных вопросов, с каждым разом они становились все серьезнее, и казалось, что создавались они кровью сердца художника. Не случайно, что в течение этих десяти лет на конкурсах, проводившихся влиятельной газетой «Майнити», журналом «Кинэма дзюмпо» и другими изданиями, Имаи продолжал получать за свои произведения наибольшее число призов. Возьмем ли мы фильм «Школа горного эха» («Ямабикогакко», 1952, «Яги про»), показывающий через образы крестьянских детей нищету японской деревни и трудности, которые приходится преодолевать учащимся; или фильм «Обелиск красных лилий» («Химэюри-но то», 1952, «Тоэй», сценарий Ёко Мидзуки), рассказывающий о трагической судьбе несчастных девушек-школьниц, погибших во время боев на острове Окинава в годы второй мировой войны; обратимся ли к фильму «Источник здесь» («Коко ни идзуми ари», 1955, «Тюо эйга», сценарий Ёко Мидзуки), повествующему о тяжелой борьбе, которую ведет филармония префектуры Гумма за развитие культуры; или к фильму «Рис» («Комэ», 1957, «Тоэй», сценарий Ясутаро Яи), в котором еще раз показаны картины нищеты, царящей в японской деревне, и выведены образы молодых крестьян, не находящих выхода из создавшегося положения; возьмем, наконец, такие фильмы, как «Повесть о чистой любви» («Дзюнай моногатари», 1957, «Тоэй», сценарий Ёко Мидзуки), «Ночной барабан» («Ёру-но цудзуми», 1958, совместное производство «Гэндай-про» и «Сё-

тику», сценарий Синобу Хасимото), — все они свидетельствуют о непрерывном творческом и духовном росте их автора Имаи. Но этим их значение не ограничивается; каждый из этих фильмов одновременно был выдающимся произведением, свидетельствующим о высоком художественном уровне современного японского кино.

Среди работ Имаи наиболее интересной является фильм «Мрак среди дня» («Махиру-но анкоку»), поставленный в 1956 году (производство «Гэндэй-про», сценарий Синобу Хасимото). Как известно, он представляет собой экранизацию повести Хироси Масаки, адвоката по профессии, «Судейский чиновник». В январе 1951 года в одной из деревень префектуры Ямагути произошло убийство пожилой супружеской четы, — это был так называемый инцидент в Яцууми. Масаки выступил на процессе по этому делу в качестве адвоката. Проанализировав суть дела, по которому обвинялось пять человек, он в своей повести изобразил жестокость и несправедливость действий полиции и суда, проследив, как один за другим всплывали факты, свидетельствующие о невинности четырех обвиняемых. На пути к постановке картины стояло много преград. Но твердая и вместе с тем спокойная позиция, занятая Имаи в этом вопросе, помогла ему закончить фильм. Был одобрен и сценарий фильма, написанный в аналитической манере, что вообще свойственно Хасимото. Фильм явился выдающимся произведением, он проливал свет на темные стороны полицейской и судейской систем Японии и требовал восстановления справедливости и прав человека.

3. Расцвет и упадок независимой кинематографии

Успех фильма «А все-таки мы живем» влил силы в движение за независимую кинематографию. Продолжая свою деятельность, студия «Синсэй эйга», опять-таки совместно с театральным коллективом «Дзэнсиндза», выпустила новый фильм — «Буря в горах Хаконэ» («Хаконэ фуунроку», 1952, режиссер Сацуо Ямамото). Поставленный по одноименной повести Тэру Такура, он рассказывает о жителе города Эдо Ёсаэме Томоно (Тёдзюро Каварадзаки), возглавившем триста лет назад работы по прорытию туннеля Хаконэ для спуска воды из озера Асино-ко в район Мисима. Третьей постановкой студии «Синсэй эйга» явился фильм «Зона пустоты» («Синкутитай», 1952), созданный также режиссером Ямамото.

В основу сценария этого фильма, автором которого является Юсаку Ямагата, легла одноименная повесть Хироси Нома, представляющая собой одно из крупных произведений послевоенной японской литературы. Режиссура же фильма обогатилась опытом, приобретенным Ямамото, который в годы войны служил простым солдатом в Китае и на себе испытал гнет той кошмарной атмосферы, которая царила в японской армии. Это придало фильму необычную убедительность и эмоциональную силу.

В это время на экраны вышел фильм «Дети атомной бомбы» («Гэнбаку-но ко», 1952), поставленный Ассоциацией современного киноискусства во главе с Кодзэбуро Ёсимура и Канэто Синдо. Осада Арата опубликовал сборник классных сочинений детей города Хиросимы, испытавших на себе ужасы атомной бомбежки, а Канэто Синдо написал по нему сценарий, приняв также участие в режиссуре фильма. Фильм был, так сказать, символом независимости Японии. Как

раз в апреле этого года в результате заключения Сан-Францисского договора закончился период оккупации и Япония, по крайней мере хоть формально, опять стала самостоятельным государством. В период господства американской оккупационной армии взрыв атомной бомбы был такой темой, которую строжайше запрещалось даже обсуждать, — примером этого может служить реквизиция фильма «Результаты взрыва атомной бомбы», выпущенного студией «Нитиэй». Теперь наконец Япония могла коснуться этой темы. Так появился фильм «Дети атомной бомбы».

Картины «Дети атомной бомбы» и «Зона пустоты» принесли небывалый успех кинопрокатной компании «Хокусэй эйга». Я уже говорил, что эта компания после фильма «А все-таки мы живем» выпустила в прокат фильм «Буря в горах Хаконэ» и «Школа горного эха», которые поправили ее дела. Но еще больший коммерческий успех имел фильм «Дети атомного взрыва», давший прибыль 80 млн. иен, — это была сумма, невиданная для независимых студий. Вслед за этим фильм «Зона пустоты» дал прибыль более 60 млн. иен. Так в 1952—1953 годах наступил расцвет деятельности независимых студий. Тогда стали даже поговаривать об их слиянии на базе «Хокусэй эйга» и о создании специальной системы проката.

Но эти предположения оказались преждевременными, ибо расцвет деятельности независимых студий продолжался недолго. Уже к 1955 году они стояли на пороге экономического банкротства, их деятельность стала быстро свертываться. В чем заключались причины такого положения?

Если говорить в самых общих чертах, то их было три. Первая связана с художественным качеством фильмов. Хотя многие картины, выпущенные в этот период независимыми киностудиями (само собой разумеется, что не все), были поставлены на основе метода, преследовавшего цель создать произведение социалистического реализма, однако им либо была присуща публицистическая официальность и приверженность раз заданной формуле, либо они обращали все внимание только на отрицательные стороны действительности, и тогда в них начинал преобладать негативный реализм, характеризующийся отсутствием активного начала; в результате эти фильмы теряли способность привлечь к себе массового зрителя.

Второй причиной были недостатки в руководстве компанией «Хокусэй эйга» как производственной единицей. Компания не выработала последовательного курса своей деятельности; не подлежит сомнению, что ее финансы находились в состоянии расстройств, она беспорядочно выдавала векселя и в конце концов в июле 1954 года обанкротилась. Правда, с помощью кинотеатров и рабочих профсоюзов, поддерживавших независимые киностудии, она была восстановлена в форме акционерного общества «Докурицу эйга», однако в результате этого краха многие другие независимые киностудии, связанные с компанией «Хокусэй эйга», прекратили свое существование.

Третьей и решающей причиной было то, что в это время шел процесс реорганизации японского кинорынка, в результате которой деятельность независимых киностудий сильно затруднилась. В годы войны вследствие проведенного слияния киностудий в Японии существовало всего три компании — «Сётику», «Тохо» и «Дайэй». В послевоенные годы в связи со второй забастовкой на студии «Тохо» (1946) ее владельцы пошли на невиданную доселе меру: для тех, кто вышел из профсоюза работников кино и театра, они создали новую компанию; так в 1947 году родилось новое акционерное общество — «Синтохо». Вслед за ним в 1951 го-

ду была создана кинокомпания «Тоэй», поддерживаемая капиталом «Тохо». В результате на кинорынке, и без того узком, возникло пять соперничающих между собой кинокомпаний. Примерно в это же время, в июне 1954 года, после двенадцатилетнего перерыва к производству фильмов приступила старейшая компания «Нikkaцу», и в стране образовалась система шести компаний. В ответ на ее создание другие компании заключили так называемый «пакт пяти». Между шестеркой и пятеркой началась ожесточенная конкурентная борьба. В результате кинорынок был полностью захвачен шестеркой, и условия деятельности независимых киностудий ухудшились.

Так закончился период расцвета независимой кинематографии. Тем не менее независимым киностудиям до настоящего времени удалось выпустить около 40 фильмов. В 1953 году, например, на экраны вышли фильмы «Женщина одна идет по земле» («Онна хитори тайти о ику»), производство «Кинута», режиссер Фумио Камэи, в главной роли — Исудзу Ямада), «Там, где плывут облака» («Кумо нагаруру хатэ ни»), производство «Синсэйки эйга», режиссер Миэдзи Иэки), «Краболов» («Каникосэн», производство «Гэндай-про», режиссер Со Ямамура), «Хиросима» (выпуск профсоюза учителей, режиссер Хидэо Сэкигава), «Перед рассветом» («Еакэ маэ», производство Ассоциации современного киноискусства, сценарий Канэто Синдо по роману Симадзаки Тосона, режиссер Кодзабуро Ёсимура, в главных ролях Осаму Такидзава, Нобуко Отова), «Мутное течение» («Нигориэ»), совместное производство «Бунгакудза» и «Синсэйки эйга», сценарий Ёко Мидзуки и Тосиро Идэ по повести Итиё Хигути, режиссер Тадаси Имаи) и др. В 1954 году независимые киностудии выпустили фильмы: «Мыс Асидзури» («Асидзури-мисаки», производство Ассоциации современного киноискусства, сценарий Канэто Синдо по повести Торахико Тамия, режиссер Кодзабуро Ёсимура, в главных ролях Исаму Кимура, Кэйко Цусима), «Светильник» («Томосибидзи»), производство «Кинута», сценарий Миэдзи Иэки, Рёхэя Камия, Нобуёси Тэрада, Тосиро Идэ, режиссер Миэдзи Иэки, в главных ролях Такэтоси Найтё, Кёко Кагава), «Улица без солнца» («Тайё-но най мати»), производство «Синсэй эйга», сценарий Сабура Татэно по повести Сунао Токунага, режиссер Сацуо Ямамото, в главных ролях Рюкан Футамото, Сумико Хидака, Хатаэ Киси). В 1955 году наступил период банкротства и сокращения деятельности независимых киностудий. Тем не менее ими были выпущены такие фильмы, как «Если любишь» («Ай сурэба косо», производство «Докурицу эйга», режиссеры Кодзабуро Ёсимура, Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото), «Источник здесь» («Кюко ни идзуми ари»), производство «Тюо эйга», сценарий Ёко Мидзуки, режиссер Тадаси Имаи, в главных ролях Кэйдзю Кобаяси, Эйдзи Окада, Кэйко Киси), «Сестры» (производство «Тюо эйга», сценарий Канэто Синдо и Миэдзи Иэки по повести Фуми Куроянаги, режиссер Миэдзи Иэки, в главных ролях Хитэо Накахара, Хитоми Нодзоэ), «Волки» (производство «Тюо эйга», сценарий и режиссура Канэто Синдо, в главных ролях Нобуко Отова, Дзюн Хамамура, Тайдзи Тонояма, Итиро Сугаи, Санаэ Такасуги) и др.

Кроме того, независимые киностудии поставили немало фильмов на основе прокатных контрактов с крупными компаниями. Такие фильмы либо финансировались этими компаниями, либо представляли собой совместные постановки, либо просто ставились по их заказу. Таковыми являются: «Быть матерью, быть женщиной» («Хаха нарэба, онна нарэба», 1952, «Кинута», прокатная фирма «Тоэй», сценарий Горо Танада по роману Сунао Токунага, режиссер Фумио Камэи, в главных ролях Исудзу Ямада, Такахаси Канда), «Утренние вол-

нения» («Аса-но хамон», 1952, «Эйт-про», прокатная фирма «Синтохо», режиссер Хэйносукэ Госё, в главных ролях Хидэко Такаминэ, Рё Икэбэ), «Там, откуда видны фабричные трубы» («Энтоцу-но миэрубасё», 1953, «Эйт-про», прокатная компания «Синтохо», сценарий Хидэо Огуни по повести Риндзо Сиина, режиссер Хэйносукэ Госё, в главных ролях Кэн Уэхара, Хироси Акутагава, Хидэко Такаминэ), «Миниатюра» («Сюкудзу», 1953, производство Ассоциации современного киноискусства, прокатная компания «Синтохо», сценарий и режиссура Канэто Синдо по повести Токуда Сюсэй, в главной роли Нобуко Отова), «Конец дня» («Хи-но хатэ, 1954, совместное производство «Яги-про» и «Сэйхай», прокатная компания «Сётику», сценарий Рёсукэ Сайто и Ясутаро Яги по повести Харуо Умэдзакэ, режиссер Сацуо Ямамото, в главных ролях Кодзи Цурута, Эйдзи Окада, Юкико Симадзакэ), «Орден» («Кунсё», 1954, производство театра «Хаюдза», прокатная компания «Сётику», сценарий Синобу Хайсимото, Наоя Утимура, Минору Сибуя, режиссер Минору Сибуя, в главных ролях Сакаэ Одзава, Кёко Кагава, Кэйдзо Сада), «Дневник Укигуса» («Укигуса никки», совместное производство «Ямамото-про» и театра «Хайюдза», прокатная компания «Сётику», сценарий Тосио Ясуми по оригиналу Ёсиясу Маяма, режиссер Сацуо Ямамото) и др.

Все эти фильмы и с точки зрения выраженной в них тенденции и с точки зрения своих достоинств были далеко не равнозначны. Но при всем этом среди них было много таких, которые с большим трудом могли быть поставлены на студиях уже существовавших крупных кинокомпаний.

Компания «Хати-но су эйга продакшн», созданная Хироси Симидзу, представляла собой киностудию сугубо личного характера, она скорее была производством, основанным на одном человеке, и в Японии других примеров создания таких студий не было. Сам Симидзу и в годы войны и после нее ни разу не выступил с каким-либо заявлением о борьбе против войны, за мир, но по своей природе или, лучше сказать, по складу своего характера он был пацифистом-гуманистом. Теплое, светлое чувство, окрашивающее его любовь к детям, нашло свое выражение уже в таких его замечательных фильмах, как «Четыре времени года детей» («Кодомо-но сики»), «Дети на ветру» («Кадзэ-но нака-но кодомо») и др.

В условиях разрухи и сумятицы, захвативших японское общество после войны, Симидзу с болью в сердце смотрел на бездомных детей, ускользнувших от полицейских, оставшихся без всякого присмотра, роющихся на мусорных свалках либо блуждающих по поездкам или даже совершающих кражи. Зная, что ему одному не под силу разрешить эту важную социальную проблему, он тем не менее не мог сидеть сложа руки. Скольких детей, потерявших своих родителей в огне войны, он взял к себе на воспитание! Его дом в старом храме в Киото сразу же наполнился шумными детскими голосами, напоминая пчелиный улей. Сам же Симидзу стал не столько кинорежиссером, сколько детским воспитателем.

Но нет, он все так же оставался художником. Он решил не только воспитывать этих детей, но и запечатлеть их жизнь на пленке. Симидзу даже думал, может быть, найдутся родители этих детей, когда они увидят их на экране. К счастью, Симидзу имел кинокамеру. Так он и его группа детей стали киностудией.

Вскоре родился фильм «Дети пчелиного улья» («Хати-но су-но кодомотати»). Симидзу поставил его на свои деньги, сам выступил в качестве продюсера, сам написал сценарий и сам играл в нем роль — все это оказалось ему под силу.

Во время съемок не прибегали к декорациям, не было ни одного актера, Симидзу поставил фильм, используя лишь натурные съемки. Фильм начинается с кадров, показывающих изменившийся облик родины, какой увидели ее на вокзале в Симоносэки вернувшиеся в Японию с материка солдаты. Грязные, проворные, словно маленькие привидения, дети. Солдаты, у которых нет родственников и которым некуда идти. В какой-то миг дети окружают прибывших солдат, и вот все вместе идут на восток по белой ленте шоссе. Так постепенно в фильме развертывается, проникнутый присущим Симидзу лиризмом, незамысловатый рассказ о детях, ночующих под открытым небом, занятых на подсобных работах на стройке либо страдающих болезнями. Режиссер обращает внимание зрителя на то, что политические круги не интересуются этой самой большой социальной проблемой послевоенной Японии. Без какого бы то ни было нажима фильм целиком захватывает всякого, кто смотрит его.

Как и следовало ожидать, фильм «Дети пчелиного улья» вызвал большой отклик. В августе 1948 года он демонстрировался компанией «Тохо». В том же году на конкурсе газеты «Майнити» ему был присужден учрежденный тогда «специальный приз».

После этого Симидзу поставил для компании «Синтохо» фильм «Школьный сад», повествующий о заботе, которой окружен ребенок, лишенный возможности передвигаться из-за перенесенного им полиомиелита, и о любви, которую питают друг к другу учитель и учительница (Кёко Кагава). Этот фильм также не оставляет зрителя равнодушным.

4. Кино в годы войны в Корее

25 июня 1950 года. В этот день в Корее в районе 38-й параллели вспыхнула война. Благодаря этой войне Соединенные Штаты еще глубже поняли, насколько велико стратегическое значение четырех японских островов.

Для США окончание второй мировой войны вовсе не означало наступления мира. Оно положило начало так называемой холодной войне. Для борьбы с коммунизмом, который США считали своим важнейшим после гитлеризма, а в некотором смысле даже более важным, чем гитлеризм, врагом, Америка должна была консолидировать страны «свободного» мира. В Европе была создана армия НАТО, в Азии же нужно было возродить японскую армию. Оружием ее мог снабжать Вашингтон, а храбрость и патриотизм (то есть любовь к США) должен был поставлять Голливуд.

Еще задолго до корейской войны американская оккупационная политика в Японии стала приобретать все более реакционные черты и проводилась при помощи открыто насильственных методов. Война в Корее усилила этот процесс. На другой день после начала войны Макартур издал директиву о запрещении газеты «Акахата» и спустил приказ о создании полицейского резервного корпуса и увеличении морских отрядов безопасности. Одновременно были выданы ордера на арест руководящих деятелей компартии. С весны по осень 1950 года во всех важнейших отраслях японской промышленности власти провели так называемую «чистку красных», в ходе которой с предприятий были изгнаны члены коммунистической партии и сочувствующие ей, а также все профсоюзные активисты. В стране создалась обстановка, характеризовавшаяся ожесточенным наступлением реакции на демократию.

Конечно, среди японского народа, который еще не освободился от горьких воспоминаний о поражении и о лозунге «сто миллионов — одно сердце», оставалось небольшое число людей, желавших, чтобы вспыхнула новая война, и мечтавших поживиться за ее счет. Но подавляющее большинство японцев выступало против войны; и именно потому, что новая конституция содержала в себе статью, провозглашавшую отказ от войны, ее поддерживали широкие народные массы. Вслед за фильмом «Война и мир» («Сэнсо то хэйва») предполагалось поставить несколько картин на антивоенную тему. Но это был период, когда руководство и цензура над японской кинематографией осуществлялись штабом оккупационных войск, и разрешение на постановку этих фильмов так и не было получено. Но в октябре 1949 года цензура оккупационной армии была упразднена, и на экраны стало выходить множество фильмов, отражавших антивоенные идеи и настроения, захватившие тогда японцев.

Так, уже в январе 1950 года компания «Синтохо» выпустила фильм «Побег на рассвете» («Акацуки-но дассо», поставлен режиссером Сэнкити Танигути по произведению Ясудзиро Тамура, сценарий Акира Куросава и Сэнкити Танигути, в главных ролях Рё Икэбэ, Ёсико Ямагути). Он имел успех у широких масс зрителей. Затем вышел фильм «До новой встречи» (поставлен режиссером Тадаси Имаи на студии «Тохо» по произведению Р. Роллана «Пьер и Люс», сценарий Ёко Мидзуки, в главных ролях Эйджи Окада, Ёсико Куга).

Фильм «Слушай голос океана» («Кикэ вадацуми-но коэ»), поставленный Хидэо Сэкигава на студии «Тоо эйга», являющейся предшественницей студии «Тоэй», вышел буквально накануне войны в Корее, 15 июня. В его основу легло одноименное произведение, в котором были собраны дневники погибших на войне студентов. Но авторы фильма заимствовали из него не сам сюжет, а лишь идею, мироощущение, настроение. Главное внимание в фильме уделено показу последних дней отряда бывших студентов, разгромленного на бирманском фронте. Он имел историческое значение в том смысле, что был первым в Японии фильмом, открыто разоблачавшим ужасы и жестокости войны.

В 1950 году на конкурсе лучших фильмов, проводившемся газетой «Токио симбун», три антивоенных фильма — «Побег на рассвете», «Слушай голос океана» и «До новой встречи» — заняли три первых места. Это говорит о том, как чувства и настроения захватили японский народ, наблюдавший за тем, как рядом с Японией, в Корее, бушевал огонь войны. На том же конкурсе в предыдущем, 1949 году первое место занял фильм Ясудзиро Одзу «Поздняя весна». Но в следующем году людям уже не пришлось предаваться воспоминаниям о красотах поздней весны. Суровая действительность отвлекла их от этого.

В связи с войной в Корее правящие круги США и Японии открыто стали проводить «обратный курс». Везде — в рабочих профсоюзах, школах, в области культуры — начал бушевать черный смерч, так напоминавший фашизм предвоенного периода. Естественно, что это нашло свое отражение и в области кино.

5. «Чистосердечно»-фашистские фильмы

1951 год был годом, когда вопреки требованиям подавляющей части японского народа заключить всесторонний мирный договор проамериканская политика Иосида привела к заключению Сан-Францисского сепаратного договора.

Создание на студии «Тоэй» фильма «Двадцать бурных лет» («Фубуки ни дзю ннэн») было бы немислимо, если не принять во внимание подобную политическую атмосферу. Фильм был поставлен режиссером Син Сабури, сценарий написал Кацухито Иномата по произведению Сиро Одзаки. Так же как фильм «Рассвет 15 августа», выпущенный в следующем году той же компанией «Тоэй» (сценарий Ясутаро Яги, режиссер Хидэо Сэкигава), он рассказывал о Японии довоенного и военного периода и в конечном итоге одобрял или восхвалял военщину и правых террористов, называя их патриотами. Замысел авторов и содержание этих фильмов довольно сложно, и, очевидно, найдутся люди, которые будут протестовать против оценки этих картин как фашистских. В фильме «Двадцать бурных лет» прообразом главного героя явился профессор Минобэ. В связи с известным инцидентом с теорией о прерогативах императора военщина подвергла Минобэ гонению, но профессор мужественно защищал свою точку зрения. Однако подлинным героем фильма является молодежь, пытавшаяся 26 февраля совершить путч вместе с молодым офицерством. Авторы фильма проливают слезы сочувствия этим юношам, изображают их как «искренних» революционеров.

Такие же черты присущи и фильму «Рассвет 15 августа». Как показывает само название, фильм повествует о дне окончания войны, об императорской конференции, о государственном перевороте, замышлявшемся кадровыми офицерами, — словом, он проповедует «чистосердечный» фашизм. Создатели этих фильмов старались доказать, что политические деятели, ввергнувшие Японию в войну и навлекшие на народы Азии смерть и страдания, на самом деле были демократами, что правые элементы и военщина являлись патриотами родины и, следовательно, начатая ими война была справедливой. Но подобного рода фашистские фильмы находили слабый отклик у японцев. В то же время такие антивоенные картины, как «Дети атомной бомбы», «Зона пустоты», «Обелиск красных лилий», вызвали горячее сочувствие огромного большинства зрителей.

Особенно большой успех выпал на долю «Обелиска красных лилий» режиссера Имаи. Он получил такой большой отклик зрителей, какого, пожалуй, не знала история японского кино. Доход от демонстрации фильма достиг невиданной суммы — 240 млн. иен. Компания «Тоэй», выпустившая этот фильм, смогла наконец поправить свои финансовые дела.

Спустя три месяца после «Обелиска красных лилий» компания «Тохо» выпустила фильм «Трагедия полководца Ямасита Томобуми (сценарий Ясутаро Яги и Хиро Нисидзава, режиссер Кийэси Сэки)». Чтобы привлечь внимание к этому фильму, на красочных афишах во весь рост был изображен один из руководителей бывшей военщины. В прошлом один американский корреспондент предсказал, что, когда американские войска уйдут из Японии, японцы будут поклоняться Тодзио, как святому. Нечто похожее происходило в действительности. На прошедших тогда выборах в нижнюю палату парламента наибольшим числом голосов был выбран генерал Угаки, один из руководителей японской армии периода расцвета милитаризма в стране. Стал героем фильма и «малайский тигр» генерал Ямасита (его роль исполнял Сэсю Хаякава), который был воспет в нем как национальный герой.

В том же 1953 году были выпущены картины «Линкор «Ямато» («Сэнкан Ямато», производство «Синтохо») и «Орел Тихого океана» («Тайхэйё-но васи», производство «Тохо»); последняя представляла собой биографию маршала Исороку Ямамото. Через несколько лет вышел фильм «Бог войны маршал Ямамото и Соединенная эскадра» («Гунсин Ямамото гэнсуй то рэнгокантай», 1956, «Синтохо»).

Все это были типичные японские боевики, имеющие одну общую черту: они вводили в заблуждение людей, ловко используя слово «патриотизм», имеющее двоякий смысл. Эти фильмы старались оправдать и прославить военных преступников, попавших на виселицу за преступления, совершенные во время «войны в Великой восточной Азии», и в конечном итоге распространить в народе идеи необходимости новой войны.

Среди картин такого рода заслуживает быть особо отмеченным фильм «Император Мэйдзи и великая японо-русская война» («Мэйдзи Тэнно то дай нитиро сэнсо»), выпущенный ко дню рождения императора, 29 апреля 1957 года; в художественном отношении он был весьма незрелым и напоминал скорее многокрасочную картину эмакимоно, выдержанную в старом стиле периода Мэйдзи. Некоторые даже называли этот фильм «бумажным театром». Поставил его Мицути Окура, директор компании «Синтохо», а в качестве режиссера выступил Икуо Ватанабэ. С давних пор тот и другой были отчаянными националистами (Ватанабэ до этого поставил несколько антисоветских, антикоммунистических фильмов), яркими сторонниками императорской системы. И вот эти люди решили, что пришло время выгодно продать свои националистические идеи и идеи почитания императора. Поручить исполнение роли императора актеру и сделать императора главным героем фильма — действительно, само по себе это было неслыханным делом. Но раз речь зашла о наживе, то они без зарения совести решили использовать имя императора и бога. Подобные качества строителей такого спектакля были просто немислимыми для старомодных почитателей императора — воистину это свидетельствовало о невиданных изменениях, происшедших в послевоенной Японии в связи с демократизацией и распространением свободы. Их расчеты полностью оправдались. Нет ничего удивительного в том, что фильм бросились смотреть люди среднего возраста, проливающие слезы по «старому доброму времени» периода Мэйдзи, но среди зрителей оказалось и много молодежи. Некоторые во всем этом усмотрели наличие стремления к восстановлению императорского строя и ремилитаризации страны, другие проявили здоровый интерес к самой истории и ее показу в кино и скорее приветствовали появление такого фильма. Несомненно, что то и другое чувство тесно переплетались между собой.

И в самом деле, военные фильмы — это во многих случаях обоюдоострый меч. Бывшие младшие командиры императорской армии, посмотрев фильм «Слушай голос океана», извлекли из него весьма своеобразный урок. Они решили: «Ну, в будущей войне будем воевать более умело, так, чтобы победить». Школьники старших классов после просмотра фильма «Обелиск красных лилий» написали сочинение: «Обязательно уничтожим врага». На первый взгляд кажется, что если фильм антивоенный, то можно быть спокойным, а если фильм милитаристский, то нужно бить тревогу. Но похоже на то, что вопрос никогда не решается так просто. Под благовидным предлогом критики войны, ее отрицания киноработники на самом деле могут взбудоражить во многих японцах дремлющие где-то в тайниках их душ стремление к войне, тоску по далекому прошлому империи. И именно показ войны как зрелища выгоден тем, кто разжигает пожар войны. Человечество, вообще склонное к забывчивости, пока смотрит на войну как на зрелище, может быть захвачено мыслью о том, что война в конце концов была не такой уж плохой вещью. Так появляется стремление к войне, психологическая готовность принять ее. И именно таким фильмом был «Император Мэйдзи и великая русско-японская война».

6. Кинематографический талант Кэйсукэ Киносита

Бедная деревушка, раскинувшаяся на мысе острова Судосима во Внутреннем Японском море. Весна 1928 года. Только что окончившая учительскую семинарию учительница Оиси прибывает к месту службы в отделение сельской школы. Так начинается двадцать первый по счету фильм режиссера Кэйсукэ Киносита «Двенадцать пар глаз» («Нидзю-ён-но манако», 1954, «Сётику», сценарий Кэйсукэ Киносита по произведению Сакаэ Цубои), повествующий в эмоциональной форме о двадцати годах «радостей и горестей учительницы». За эти двадцать лет по Японии пронеслась буря фашизма и войны, ее ученики познали, что такое нищета и болезни, становились несчастными или лишались жизни.

Вслед за фильмами «Слушай голос океана» и «Обелиск красных лилий» этот фильм был третьим, который стал не просто произведением киноискусства, а социальным явлением. Так же как и два предыдущих, фильм «Двенадцать пар глаз» не изображает непосредственно войну или военные действия, в нем нет протеста против войны. В этом смысле можно сказать, что он воздействовал на более широкие круги зрителей.

Кэйсукэ Киносита не принадлежит к числу тех мастеров, которые стали сторонниками мира уже после войны. Будучи ассистентом режиссера Ясудзиро Симадзу, он в возрасте 31 года поставил свой первый фильм «Гавань в цвету», который хотя и был посвящен теме расширения военного производства во имя «победного окончания священной войны», но по существу представлял собой выдающееся произведение, наполненное идеями мира, так что после войны он вторично демонстрировался на экранах. Другой его фильм, «Армия» («Рикугун», 1944, «Сётику», сценарий Тадао Икэда по произведению Асихея Хино, в главных ролях — Тисо Рю, Кинүё Танака, Эйджиро Хигасино), на фоне трех эпох — революции Мэйдзи, русско-японской войны и нашего времени в тесной связи с историческими событиями повествует о судьбе трех поколений одной семьи, каждое из которых посвятило себя службе в императорской армии. Но и в этом фильме чувствовалось антивоенное настроение. В результате военщина возненавидела режиссера, а информационное управление выразило по поводу постановки фильма резкое недовольство.

Кэйсукэ Киносита — способный режиссер с многосторонним талантом, ему неведомы страдания, мучившие других одаренных художников. С какой-то радостью он ставил один фильм за другим. Кроме пасторально-лирических комедий, таких, как «Моя любимая девушка» («Вага койсэси сёдзё», 1946, «Сётику», сценарий Кэйсукэ Киносита, в главных ролях Ясүми Хара, Икуко Игава), «Кармен возвращается на родину» («Карумеи коке на каэру», 1951, «Сётику», сценарий Кэйсукэ Киносита, в главных ролях Хидэко Такаминаэ, Тосико Кобаяси), им были поставлены комедийно-сатирические фильмы, например: «Пью за вас, девушка» («Одзёсан кампай», 1949, сценарий Канэто Синдо, в главных ролях — Сэцуко Хара, Сюдзи Сано, Кэйдзо Сада), «Разбитые барабаны» («Ябурэ тайко», 1948, «Сётику», сценарий Кэйсукэ Киносита и Масаки Кобаяси, в главных ролях — Цумасабуро Бандо, Масаюки Мори, Дзюкити Уно, Тосико Кобаяси), «Невинная любовь Кармен» («Карумен дзюндзёсу», 1952, «Сётику», сценарий Кэйсукэ Киносита, в главных ролях Хидэко Такаминаэ, Тосико Кобаяси, Масао Вакахага, Тикагэ Аवासима) и др. В это же время

Киносита выпустил такие фильмы, как «Нарушенный завет» («Хакай», 1948, «Сётику», сценарий Эйдзиро Хисайта по произведению Симадзаки Тосона, в главных ролях Икэбэ Рё, Ёко Кацураги), «Повесть о Сидани» («Сидани кэйдан», 1949, «Сётику», сценарий Эйдзиро Хисайта по произведению Намбоку Цуруя, в главных ролях Кэн Уэхара, Кинюё Танака), и ряд других. Иными словами, для режиссера характерно стремление к постановке фильмов на самые различные темы, выполненные в различной манере. Но работой, ознаменовавшей выход Киносита за рамки утвердившейся за ним славы лирического режиссера, явился фильм «Невинная любовь Кармен» (1952). Начиная с этого фильма у него стали проявляться стремления к правде и разуму, что составляет основу всякого таланта. За год до постановки этого фильма, в 1951 году, Киносита поехал во Францию, где провел около полугода. Как говорил сам Киносита, у него создалось впечатление, будто во Францию он поехал для того, чтобы увидеть Японию. Глядя на французских бедняков на улицах Парижа, он думал о японских бедняках, и в нем все сильнее росло чувство: такого в Японии не должно быть! Вернувшись на родину, он, естественно, заинтересовался политикой, его охватило возмущение, которым он стал наполнять свои фильмы.

И действительно, фильм «Невинная любовь Кармен» и поставленный вслед за ним фильм «Трагедия Японии» («Нихон-но хигэки») были политическими. Они отличались холодной рассудочностью, им была совсем чужда та сентиментальность, которая считалась основной чертой характера Киносита. Картину «Невинная любовь Кармен» можно назвать «Комедией Японии». После фильма «Кармен возвращается на родину» танцовщица Кармен (Хидэко Такаминэ) опять появляется перед зрителями, она всей душой полюбила проходимца, выдавшего себя за скульптора (Масао Вакахака), но, разочарованная в своем чувстве, идет на самопожертвование.

Фильм является великолепной пародией на театральные постановки и фильмы в стиле мелодрам театральной школы симпа, а если проследить эту линию дальше, то он стал пародией на мелодрамы о японских женщинах вообще. Вместе с тем он стал первоклассной комедией о культуре и политике современной Японии.

Фильм «Ты была подобна дикой хризантеме» («Нокику-но готоки кими нарики», 1955, «Сётику», сценарий Кэйсукэ Киносита по оригиналу Сатио Ито, в главных ролях Норико Арита, Садзи Танака, Такахира Тамура) продолжал линию фильма «Моя любимая девушка». Это рассказ о душевных ранах молодых людей, о крушении их любви. Зоркий глаз режиссера сосредоточен на показе изолированного от окружающего мира общества и такого же изолированного сознания, делающих неизбежным разочарование молодежи.

В 1957 году Киносита выпустил фильм «Время радостей и печалей» (Ёрокоби мо канасими мо икутоси цуки), производство «Сётику», в главных ролях Кэйдзо Сата и Хидэко Такаминэ), который пользовался успехом у зрителей; в следующем году он поставил фильм «Нараяма буси» («Сётику», сценарий Кэйсукэ Киносита, в главных ролях Кинюё Танака, Тэйдзо Такахаси, Юко Мотидзуки). Этот фильм получил оценку, вполне удовлетворившую Киносита, и был признан лучшим фильмом 1958 года.

Киносита наделен великолепным талантом; можно сказать, что сама природа сделала его кинорежиссером. Этот талант настолько значителен, что иногда может стать для него опасным.

7. Идеи и опыт Акира Кurosава

Если говорить об оценке, которую получил фильм Кurosава «Расёмон» во время выхода на экраны в августе 1950 года, она была отрицательной. Конечно, и критика и думающая публика восхищались смелостью режиссера, предпринявшего в этом фильме эксперимент в области формы; вместе с тем они не могли не обратить внимания на довольно значительную сумбудность самого выражения. Больше того, не могли они солидаризироваться с содержащейся в фильме философией агностицизма. Эта философия была не столько мировоззрением самого Кurosава, сколько автора оригинала — Рюносукэ Акутагава; она так и выпирала в его новелле «В чаще», легшей в основу фильма. Именно усилившиеся сомнения в истинности бытия в конце концов и повергли ее автора в отчаяние и привели его к самоубийству. Если смотреть с этой точки зрения, для Акутагава это было непреложной истиной, для Кurosава же, который по своей природе был полон жизнеутверждающего гуманизма в отношении человеческого бытия, философия агностицизма была чем-то привнесённым извне, не соответствовавшим его представлениям.

Но вот через год, в сентябре 1951 года, «Расёмон» получил Большой приз на Международном кинофестивале в Венеции. Для японского кино это стало событием, открывшим путь в совершенно новую эпоху. Содержавшиеся в этом фильме неверие и разочарование в человеке, неверие и сомнение в существовании объективной истины не вызвали у непросвещенной японской публики особого сочувствия. Но они как нельзя лучше подходили к идеям, получившим тогда распространение в Западной Европе, оказавшейся в тупике и захваченной кризисом в области международной политики.

Но как бы там ни было, а с тех пор японское кино как посланец Востока стало получать самую высокую оценку в Западной Европе и Америке. Через три года, в апреле 1954 года, на кинофестивале во французском городе Канне фильм Тэйносукэ Кинугаса «Врата ада» («Дзигоку мон», 1953, «Дайэй», сценарий Тэйносукэ Кинугаса по произведению Кана Кикуги, в главных ролях Кадзуо Хасэгава, Кё Матико, Исао Ямагата) также получил Большой приз. Не мудрено, что с тех пор Акира Кurosава, вызвавший такой поразительный сдвиг в японском кино, какого он даже не мог предполагать, стал самым известным за границей японцем.

Во время конфликта на киностудии «Тохо» организационные мероприятия, проводившиеся компанией, не коснулись Акира Кurosава. Но, возмущенный пренебрежительным отношением компании к искусству и обрушившимися на художников репрессиями, он в качестве прощального подарка оставил компании фильм «Пьяный ангел» («Ёйдорэ тэнси», 1948, сценарий Кэйносукэ Уэгуса, в главных ролях Такаси Симура, Тосиро Мифунэ, Тиё Кигурэми, Тиёко Накакита), покинул студию «Тохо» и вместе с Кадзиро Ямамото и Сэкиги Танигути создал независимую Ассоциацию киноискусства. С 1948 по 1951 год в качестве члена этой ассоциации Кurosава работал на студиях «Дайэй», «Синтохо», «Сётику» и др. В это время он поставил ряд заслуживающих внимания фильмов; это были, само собой разумеется, «Расёмон», а также «Дикая собака» («Нороину», 1949, «Синтохо», сценарий Акира Кurosава и Такэдзо Кикусима, в главных ролях — Тосиро Мифунэ, Такаси Симура, Кэйко Авамити), «Идиот» («Хакути», 1951, «Сётику», сценарий Эйджиро Хисаита и Акира

Куросава по роману Достоевского, в главных ролях Масаюки Мори, Тосиро Мифунэ, Сэцуко Хара) и др. В 1952 году Куросава вернулся на студию «Тохо». После этого стали выходить один за другим на экраны его выдающиеся фильмы.

Куросава не случайно стал единственным киноработником с мировым именем, представляющим Японию за границей. Это произошло потому, что ему присущи такие качества художника, которые редко встретишь среди японцев. Во-первых, он является режиссером, склонным прежде всего к утверждению своих идей. Если ранее характерной чертой японского кино была скорее созерцательность, то для творческой манеры Куросава самым главным является стремление к утверждению идей. Он вновь предстал перед зрителями совершенно другим человеком. Его любимым писателем является Достоевский, произведение которого он постоянно перечитывает. Именно поэтому он решил экранизировать «Идиота». Уже по одному этому можно догадаться о характерных чертах его творческой манеры. В большинстве его фильмов разрабатывается тема, которую можно выразить одной строкой, а иногда одним словом: зло, счастье, несчастье, красота любви — иными словами, проблемы человеческого существования, смысла и формы человеческого бытия. Об этом можно судить хотя бы по самим названиям его фильмов: «Жить», «Записки живущего» и т. д. Создается впечатление, что режиссер помещает человека в колбу, создает там определенные условия, определенным образом воздействует на него и наблюдает за происходящей реакцией. Именно такой лабораторией являются фильмы Куросава.

В фильме «Записки живущего» («Икимоно-но кироку», 1955, «Тохо», сценарий Синобу Хасимото, Хидэо Огуни и Акира Куросава, в главных ролях Мифунэ Тосиро, Такаси Симура, Акими Нэгиси) Куросава также изучает одного человека, задавленного тяжестью жизни в современную эпоху. Перед нами владелец одного завода, уже пожилой человек — Киити Накадзима (Мифунэ Тосиро). Он глава большой семьи и пользуется в ней правом неограниченного хозяина. Но многочисленные дети боятся отца и не любят его. Накадзима смог выжить в эту разрушительную войну, но он чувствует, что послевоенный мир полон еще большей опасности, чем война. Это — опасность уничтожения человечества в результате взрыва атомной или водородной бомбы. Он обладает крепким здоровьем, полон желаний и стремлений получить удовольствия, поэтому его охватывает отчаяние и чувство страха перед смертью. В конце концов он продает завод и дом и собирается переехать в Бразилию, думая, что это наверняка безопасное место на земле. Но члены семьи не согласны с ним, передают дело в суд и как душевнобольного лишают его права распоряжаться имуществом. Суд становится на сторону детей. Так Куросава ставит перед зрителем вопрос: кто же прав — старик Накадзима, который признан душевнобольным в результате его страха перед водородной бомбой и за которым отрицается право на ведение всех дел, или суд, принявший такое решение, и те, кто придерживается «здорового смысла» в житейском понимании этого слова? Отчаявшийся во всем старик и в самом деле в конце концов сходит с ума. Глядя из окна психиатрической больницы на заходящее солнце, он кричит: «Горит! Горит! Земля горит!»

Неоспоримым фактом является следующее обстоятельство: то, что Куросава в фильме «Записки живущего» в качестве героя выбрал эксцентричную фигуру, показав его такие же эксцентричные действия, сузило воздействие провозглашенного режиссером призыва к человечеству и миру о запрещении водородного оружия, и хотя сам по себе этой призыв страстен, однако он лишен

необходимой широты. Но, с другой стороны, сама форма, в которой провозглашен этот призыв, вполне соответствует Куросава. В отличие, например, от Киносита, творческой манере которого присущи мягкие, женственные черты, Куросава — художник, работающий в ярко выраженной строгой мужской манере. Если говорить кратко, его фильмы — это драмы, полные накаленных до предела чувств и столкновений.

Эта черта с особой ясностью проявилась в фильме «Паучье гнездо» («Кумосудзё», 1956, «Тохо», сценарий Хидэо Огуни, Синобу Хасимото, Кикусима Рюдзо, Акира Куросава, в главных ролях Тосиро Мифунэ, Исудзу Ямада, Минору Тиаки, Такаси Симура), представляющем собой японский вариант «Макбета», выполненный в великолепной режиссерской манере, рассчитанной на массового зрителя; в фильме жанра кацугэки «Семь самураев» («Ситинин-но самурай», 1954, «Тохо», сценарий Акира Куросава, Синобу Хасимото, Хидэо Огуни, в главных ролях Такаси Симура, Тосиро Мифунэ, Исаму Кимура, Сайдзи Миягути), при создании которого Куросава поставил себе задачу создать японский вариант «вестерна» и выполнил ее весьма успешно; в фильме «Три негодяя в крепости» («Какуси торидэ-но сан акунин», 1958, «Тохо», сценарий Рюдзо Кикусима, Хидэо Огуни, Синобу Хасимото, Акира Куросава, в главных ролях Тосиро Мифунэ, Минору Тиаки, Каматари Фудзивара, Миса Уэхара) и др.

8. Японские режиссеры — Мидзогути, Одзу, Нарусэ

Мидзогути, Одзу хотя и не пользуются такой широкой известностью, как Куросава, однако их хорошо знают в Европе как заслуживающих уважения кинорежиссеров.

Кэндзи Мидзогути родился в 1898 году в Токио, умер в 1956 году в одной из больниц города Киото. За эти 58 лет он создал 79 фильмов. Лучшими из них считаются четыре фильма: «Элегия Нанива» («Нанива эрэдзи», 1936), «Гионские сестры» («Гион-но кедай», 1936), а из послевоенных — «Женщины Сайкаку» («Сайкаку итидай онна», 1952), «Рассказы Тикамацу» («Тикамацу моногатари», 1954). Эти четыре фильма представляют собой выдающиеся произведения кино, созданные талантливым художником, и навсегда останутся в памяти как образцы японского искусства XX века. Заслужившие высшей похвалы и получившие за границей много призов фильмы Мидзогути «Сказки туманной луны после дождя», 1953, «Дайэй», сценарий Мацутаро Кавагути и Ёсиката Ёда по произведению Акинари Уэда, в главных ролях Матико Кё, Масаюки Мори, Тэруко Мидзуту, Кинуюэ Танака, Сакаэ Одзава) и «Принцесса Ёки» («Ёкихи»-«Ян Гу-фэй», 1955, сценарий То Таи (Таи Тао), Мацутаро Кавагути, Ёсиката Ёда, Акисигэ Наридзава, в главных ролях Матико Кё, Масаюки Мори, Со Ямамура) и др. несколько уступают первым четырем фильмам.

Мидзогути, начав свою деятельность в качестве сторонника натуралистического искусства, стал последовательным реалистом. Его глаз глубже всего и пристальней всего проникал в такую сферу человеческих отношений, как любовь между мужчиной и женщиной. В годы войны он субъективно склонялся к японизму и, естественно, не мог проявить себя как художник. Вышедшие

уже после войны его фильмы «Ночные женщины» («Ёру-но оннатати», 1948, «Сётику»), сценарий Ёсиката Ёда по произведению Хисайта Эйджиро, в главных ролях Кинуюэ Танака, Санаэ Такасуги), «Жизнь госпожи Юки» («Юки фудзин эдзу», 1950, совместное производство «Синтохо» и «Такимура-про»), сценарий Ёсиката Ёда и Кадзуо Фунабаси по произведению Сэйити Фунабаси, в главных ролях Митиё Когурэ, Ёсико Куга, Кэн Уэхара, Эйджиро Янаги) и др. означали, что Мидзогути добился самоосвобождения.

Не может быть сомнения, что из всех писателей по своему складу ближе всего к Мидзогути был Сайкаку Ихара, стремившийся найти правду человеческого бытия путем показа картин повседневной будничной жизни и слепой чувственной страсти. С давних пор Мидзогути следовал Сайкаку в области кино. Правда, такой фильм, как «Женщины Сайкаку» («Сайкаку итидай онна»), он поставил в 1952 году, когда ему было уже 54 года — вообще говоря, довольно поздно. Зато и этому фильму и последовавшему за ним фильму «Рассказы Тикамацу» присуща великолепная выразительность и глубокая проникновенность — черты, которые встречаются лишь у тех, кто вполне сложился как человек и как художник.

Фильм «Рассказы Тикамацу» (1954, «Дайэй») выдержан в более классической манере, он отличается великолепной композицией, тщательно продуманными деталями. Рассказанная Тикамацу печальная история влюбленных Осан и Мохэя показана как неизбежная трагедия, разыгрывающаяся в условиях строжайших ограничений феодального общества. Это в самом деле выдающееся произведение. Сценарий к этим двум фильмам написал Ёсиката Ёда, хотя и находившийся в тени славы Мидзогути, но всегда работавший с ним рука об руку.

Ясудзиро Одзу, так же как и Микио Нарусэ, получил известность как наиболее типичный японский режиссер. Прослыл он также мастером, труднее всего приспособляющимся к новым условиям, и своеобразным символом этого является такой широко известный прием Одзу, как использование низкого положения камеры. О том же свидетельствует и его переход от звукового к немому кино и его образ жизни во время войны. Эта же черта отчетливо проявилась в нем и в послевоенные годы. Одзу вернулся в Японию из страны Южных морей спустя год после окончания войны, в 1946 году, но ему никак не удавалось, следуя знамени времени, поставить «демократический фильм». Свое возвращение в кино он решил начать с постановки фильма «Записки джентльмена из барака» («Нагая синсироку», 1947, «Сётику»), сценарий Тадао Икэда и Одзу Ясудзиро, в главных ролях Тёко Иида, Аоки Томохиро, Рэйкити Кавамура, Такэси Сакамото, Мицуко Ёсикава, Тисю Рю), возрождавшего линию довоенных «фильмов о Кихати». С этого момента и вплоть до настоящего времени Одзу работал без особой спешки, ставя в год в среднем по одному фильму. Среди них были и неудачные, такие, как «Вкус простой пищи» («Отядзукэ-но адзи», сценарий Кого Нода и Ясудзиро Одзу, в главных ролях Син Сабури, Митиё Когурэ), «Токийские сумерки» («Токио босёку», 1957, «Сётику»), сценарий Кого Нода и Ясудзиро Одзу, в главных ролях Инэко Арима, Сэцуко Хара, Исудзу Ямада, Тисю Рю, Масами Таура), и удачные, например «Токийская повесть» («Токио моногатари», 1953). Все они неизменно несут на себе печать творческой манеры Одзу, а также Нода.

Когда Одзу в 1949 году поставил свой третий послевоенный фильм «Поздняя весна» («Бансюн», производство «Сётику»), сценарий Кого Нода и Ясудзиро

Одзу по произведению Кадзуо Хироцу), его слава достигла зенита. Творческая манера режиссера, отличающаяся чистотой и строгостью, напоминает манеру Наоя Сига, который в его глазах являет собой образец для подражания. Так же как и Сига, Одзу называли «богом кино». Это его, конечно, сильно стесняло. Дело в том, что своеобразной реакцией на это явились начавшиеся вскоре нападки со стороны критиков, особенно послевоенного поколения, имевшие целью низвергнуть режиссера с этого Олимпа. Сам Одзу ко всему этому был совсем не причастен. Но, действительно, поставленные после фильма «Поздняя весна» фильмы «Время сбора урожая» («Бакусю», 1951, «Сётику», сценарий Кого Нода, в главных ролях Сэцуко Хара, Итиро Сугаи, Тиэко Тояма, Тисю Рю, Кунико Миякэ, Рюкан Футамото), «Ранняя весна» («Сосюн», 1956, сценарий Кого Нода и Одзу Ясудзиро, в главных ролях Рё Икэбэ, Тикагэ Аvasима, Кэйко Киси), тематически составляющие одну трилогию, оставляют впечатление, что Одзу продолжает жить в довоенном мире и с точки зрения чувств далек от современности.

В юношеские годы, в период звукового кино, Одзу, выпустив фильмы «Токийский хор», «Родиться-то я родился...», положил начало реалистическому направлению в изображении жизни мелкобуржуазных слоев городского населения. Конечно, на первом этапе им было поставлено и несколько типичных мелодрам. Но в фильмах, которые действительно являются лучшими работами Одзу, интерес режиссера всегда сосредоточен на жизни японской семьи, в особенности на отношениях между родителями и детьми.

Что же касается Микио Нарусэ, то создается впечатление, то он стоит где-то посередине между Мидзогути и Одзу. Так же как и у Одзу, у него обнаруживается неуываемый интерес к японской «семье»; подобно Мидзогути, он все свое внимание обращает на изображение японской женщины. Под внешней оболочкой изображаемого в его фильмах всегда разливаются чувства «канасими», «аварэ», присущие простым людям Японии, но, конечно, в данном случае речь идет не о трудящихся. Это является специфической особенностью его фильмов. Вместе с тем оно неизбежно создает между действительностью и режиссером реально не существующую преграду, что-то вроде тумана красоты. Именно поэтому случается так, что, хотя режиссер и обращается к вполне реалистическому материалу, изображение его иногда оказывается совсем не реалистическим, полным стремления к красоте. Одним из последних примеров этого является фильм «Ивасигумо» (1958, «Тохо», сценарий Синобу Хасимото по произведению Дэн Вада, в главных ролях — Гандзиро Накамура, Тикагэ Аvasима, Исаму Кимура, Кэйдзю Кобаяси), который, обратившись к специфическим для сегодняшней деревни вопросам, должен был, если уж говорить по существу, поставить их более резко, чем это сделано в фильме «Земля» и в фильме «Рис».

Но в отличие от «семьи» Одзу «семья», которую изображает Нарусэ, связана скорее поперечными нитями. Главной темой Нарусэ являются не родители и дети, а муж и жена. Само собой разумеется, что эта тема разрабатывается прежде всего в таких «фильмах о супругах», как «Еда» («Мэси», 1951, «Тохо», сценарий Сумиэ Танака и Тосиро Идэ по произведению Фумико Хаяси, в главных ролях Сэцуко Хара, Кэн Уэхара, Юкико Симадзакэ), «Супруги» («Фуфу», 1953, «Тохо», сценарий Ёко Мидзуки и Тосиро Идэ, в главных ролях Кэн Уэхара, Ёко Суги), «Жена» («Цума», 1953, «Тохо», сценарий Тосиро Идэ по произведению Фумико Хаяси, в главных ролях Кэн Уэхара, Миэко Такаминаэ)

и др. Из новых произведений Нарусэ этой теме посвящены фильм «Грубиянка», («Аракурэ», 1957, сценарий Ёко Мидзуки по произведению Токуда Сюсэй, в главных ролях Кэн Уэхара, Масаюки Мори, Тайсукэ Като) и в особенности фильм «Андзуко» (1958, сценарий Сумиэ Танака и Микио Нарусэ по произведению Сайсэй Мура, в главных ролях Со Ямамура, Кёко Кагава, Исаму Кимура), которые можно назвать «фильмами о ссорящихся супругах». Из фильмов, объединенных этой темой, наиболее выдающимся является фильм «Еда». Главная героиня его, Митиё (Сэцуко Хара), живет мирной супружеской жизнью, но, почувствовав однажды, что не в силах больше терпеть своего доброго, но заурядного мужа (Кэн Уэхара), уходит из дому.

Не только в отношениях между супругами, но и в отношениях между мужчиной и женщиной вообще нет ничего святого, возвышенного. Мужчинам присуще животное начало, они безвольны, своенравны, похотливы. Женщины же, зная, что эти мужчины ничего не стоят, тем не менее любят их, служат им или привязываются к ним из-за своего влечения. Таков пессимистический взгляд Нарусэ на человеческую жизнь. Эта идея пронизывает фильм «Молния» («Инадзума», 1952, «Дайэй», сценарий Сумиэ Танака по произведению Фумико Хаяси, в главных ролях Хидэко Такамина, Кумэко Урабэ), она же является главной в фильме «Грубиянка» и лежит в основе фильма «Пльвущее облако» («Укигумо», 1955, «Тохо», сценарий Ёко Мидзуки по произведению Фумико Хаяси).

9. Второй период подъема

С присуждением «Расёмону» приза в Венеции японское кино оказалось вдруг в центре внимания всего мира. Теперь и в самой Японии и за ее пределами японское киноискусство стали считать искусством международного класса. Признание пришло к японскому кино вовсе не случайно. Оправившись от военной разрухи и замешательства первых послевоенных лет, оно постепенно накапливало творческие силы. Правда, японскому кино пришлось претерпеть немалые страдания из-за политических гонений, которые обрушились на него, когда оккупационные власти отказались от демократизации страны. Носителями творческих сил оказались киноработники предвоенного и послевоенного поколений. Они прошли через испытания войны и фашизма, критически осмыслили период спада в своей творческой деятельности в те трудные годы. И это дало им возможность вырасти в художественном отношении, обрести чувство ответственности за судьбы японского кино.

Награждение «Расёмона» Большим призом влило в киноработников веру в свои силы — ведь японские фильмы добились мировой славы! К тому же благодаря награде резко возросла популярность Куросава и еще нескольких видных деятелей японского кино как мастеров, могущих создавать коммерчески выгодные фильмы. Массы приветствовали произведения этих мастеров, а те в свою очередь, опираясь на эту поддержку, получили возможность разговаривать с администрацией на равных с ней правах. Так японская кинематография вступила в период второго подъема (первый период подъема, как мы уже видели, длился несколько лет — от зарождения звукового кино, пионером которого явилась студия «Никкацу» в Тамагава, до начала войны).

Нельзя отрицать, что второй период расцвета в значительной степени связан с деятельностью тех продюсеров, которые создали свои независимые кино-

студии. В этом смысле достойна уважения деятельность Ёсимура, Синдо, Госё и всех тех, кто порвал с крупными кинокомпаниями и самостоятельно занялся производством фильмов.

Талант режиссера Кодзабуро Ёсимура расцвел после войны. Во время войны он был призван в армию и отправлен в страны Южных морей. Только через год после поражения Японии режиссер вернулся домой. Словно желая наверстать упущенное за три года военной службы, Ёсимура с головой ушел в творчество, показав себя плодовитым режиссером, обладающим многосторонним талантом. Он мечтал освободиться от оков средневековой Японии. Его девизом стал «широкий мазок», призванный преодолеть приглушенность стиля — этот изъян японского кино. Он решил сделать японское искусство достойным современной эпохи — не простым, сдержанным, а ярким, сверкающим.

Критики называли творческий метод Ёсимура «игрой на толпу». Но именно в такой эффектности стиля, так же как и в энергичной выразительности Курогава, больше всего нуждалось японское киноискусство.

В первые послевоенные годы Ёсимура поставил несколько фильмов, в которых звучали мотивы «Вишневого сада» — своего рода лебединой песни разоряющейся аристократии. Из них только «Бал в доме Андзё» («Андзё кэ-но бутотай», 1947, «Сётику», автор оригинала Кодзабуро Ёсимура, сценарий Канэто Синдо, в главных ролях Осаму Такидзава, Сэцукэ Хара) отличался свежим колоритом. Но вскоре Ёсимура обратился к изображению жизненных невзгод народа и нравов в побежденной Японии. Он поставил «Блестящие дни нашей жизни» («Вага сёгай-но кагаякэру хи», 1948, «Сётику», сценарий Канэто Синдо, в главных ролях Ёсико Ямагути, Масаюки Мори, Осаму Такидзава), «Насилие» («Борёку», 1952, «Тоэй», сценарий Канэто Синдо, в главных ролях Сумико Хидака, Сэцукэ Вакаяма), «Страстное желание» («Ёкубо», 1953, «Дайэй», сценарий Канэто Синдо, в главных ролях Мицукэ Мито, Кэндзи Сугахара).

Иногда Ёсимура увлекался бытописанием — так случилось с ним в фильмах «Фальшивый наряд» («Ицуварэру сэйсо», 1951, «Дайэй», сценарий Канэто Синдо, в главных ролях Матико Кё, Ясуко Фудзита, Эйтаро Синдо), «Ночные бабочки» («Ёру-но тэ», 1957, «Дайэй», сценарий Сумиэ Танака по оригиналу Мацутаро Кавагути, в главных ролях Фудзико Ямамото, Матико Кё).

В 1954 году Ёсимура в своей независимой киностудии Ассоциации современного киноискусства экранизировал знаменитую повесть Торахико Тамия «Мыс Асидзури» («Асидзури-мисаки», сценарий Канэто Синдо, в главных ролях — Исаму Кимура, Кэйко Цусима). Фильм получился превосходный, волнующий достоверностью переживаний героев. В чувствах главных героев режиссер отобразил переживания своей суровой юности, когда и он придерживался радикальных взглядов. Еще в большей степени это относится к фильму «На земле» («Тидзё», 1957, «Дайэй», сценарий Канэто Синдо). Фильм этот, поставленный по произведению Сэйдзиро Симада, — одно из самых прекрасных произведений Ёсимура. На фоне эпохи Тайсё, изображенной в романтических тонах, Ёсимура показывает первые классовые схватки периода капитализма, концентрируя все свое внимание на судьбе бедных влюбленных (Хироси Кавагути и Хитоми Нодзоэ), прощающихся со своей юностью.

Говоря о творчестве Ёсимура, нельзя не упомянуть и о поставленном им в 1956 году фильме «Ночная река» («Ёру-но кава», производство «Дайэй», сценарий Сумиэ Танака по произведению Хисао Савано, в главных ролях Фудзико Ямамото, Кэн Уэхара). До сих пор эту картину ошибочно относили

к разряду как называемых бытовых фильмов. На самом же деле фильм поражает своей глубиной. Ёсимура тщательно выписал образ независимой одинокой женщины, раздираемой противоречием между страстным чувством и моральной чистотой. Здесь стиль у Ёсимуры совершенно иной, острый, это уже не легкие, поверхностные мазки кистью, какими сделаны, например, «Ночные бабочки».

Канэто Синдо начал свою жизнь в кино в качестве художника, потом учился сценарному мастерству у Кэндзи Мидзогути, поступил работать в сценарный отдел студии Офуна. Там его считали хорошим дополнением к режиссеру Ёсимура, но после того, как они вместе ушли из «Сётику» и основали Ассоциацию современного киноискусства, Синдо стал на ноги и вскоре перешел на режиссерскую работу, добившись блестящих успехов и на этом поприще. Характерным для Синдо является поиск предельно реалистического решения темы. В некоторых случаях, например в фильмах «Сточная канава» («Добу», 1954, производство Ассоциации современного киноискусства, сценарий Канэто Синдо, и главной роли Нобуко Отова), «Счастливый дракон № 5» («Дайго фукурюмару», 1959, производство Ассоциации современного киноискусства и «Синсэйки эйга», сценарий Ясутаро Яги и Канэто Синдо, в главных ролях Дзюкити Уно Нобуко Отова) и др., его реализм временами подменяется натурализмом, но в фильме «Дети атомной бомбы» («Гэнбаку-но ко», 1952) и особенно в «Миниатюре» («Сюкудзу», 1953, производство Ассоциации современного киноискусства и «Синтохо», сценарий Канэто Синдо по произведению Сюэя Токуда, в главной роли Нобуко Отова) Канэто Синдо в полную силу демонстрирует свой реализм.

Хэйносукэ Госё — один из немногих ведущих кинорежиссеров, которые, начав творческую деятельность на заре японского кино, продолжают ее поныне. Его возвращение к творчеству после войны ознаменовалось блестяще поставленным на студии «Тохо» фильмом «Еще раз» («Има хитотаби-но»). Затем он выпустил несколько превосходных, проникнутых лиризмом картин, последней из которых была «Моя любовь» («Вага ай», 1960, «Сётику»). После грандиозного конфликта в «Тохо» (во время этого конфликта Госё возглавил борьбу и сражался с предпринимателями, политика которых вела киноискусство к гибели) Госё ушел из кинокомпании и основал независимую студию «Эйт-про» (1949). Он увлекся творчеством Риндзо Сиина, наполненным экзистенциалистскими мотивами, и в содружестве с ним принялся за постановку фильмов. Плодом такого сотрудничества стали такие незрелые фильмы, как «Петух снова закричал» («Ниватори-ва футатаби нау», 1954). Но среди этих лент оказалось и такое превосходное произведение, как «Там, откуда видны фабричные трубы» («Энтоцу-но миэру басё», 1953, «Эйт-про»—«Синтохо», сценарий Хидэо Огуни по произведению Риндзо Сиина, в главных ролях Кинуюэ Танака, Кэн Уэхара, Хидэко Такаминэ, Хироси Акутагава). Что означают эти словно заколдованные фабричные трубы, число которых меняется от четырех до одной, в зависимости от того, кто на них смотрит? Почему перед домом бедного служащего оказался подкинутый младенец? Что символизирует карандаш, который налоговый чиновник упорно старается поставить торчком на столе или же несуразное сочетание туфли на высоком каблуке и гета, которые надела на ноги молодая девушка? Зритель не подготовлен к подобного рода абстракциям, да и сам смысл заколдованных труб, по-видимому, можно толковать различно. Но как бы там ни было, а фильм и без этой философии доходит до зрителя, который смотрит его без предвзятости. Идеи, исходящие от Сиина—

Госё, — сочувствие маленьким, простым людям с улицы, непоколебимая вера в добрую волю человека, и все это чуть-чуть согревает сердце зрителя.

Большой успех в послевоенные годы принесла Госё экранизация произведения Ясуко Харада «Элегия» («Банка», 1957, производство театра «Кабуки» и «Сётику»), сценарий Тосио Ясуми и Сигэко Юки, в главных ролях Ёсико Куга, Масаюки Мори, Мизэко Такаминэ). Фильм явился свидетельством того, что большой мастер Госё даже в преклонном возрасте сохраняет впечатлительность, присущую молодости, и никогда не отказывается от поисков нового.

Минору Сибуя учился у Хэйносукэ Госё и работал на студии «Сётику» примерно в одно время с Кодзабуро Ёсимура, снискав славу талантливого режиссера. В своих первых произведениях Сибуя испытал сильное влияние Одзу и Госё, а в дальнейшем сохранял верность «стилю Сётику». Разумеется, и сам он принимал участие в выработке этого стиля.

На киностудии Офуна Сибуя долгое время был в тени славы Одзу, Ёсимура, а в последние годы Киносита, поэтому создавалось впечатление, что его творчество — второразрядное. Но в действительности по своему мастерству он первоклассный режиссер. Его фильмы отличаются красивой композицией, плавным темпом, энергичным монтажом. В картинах Сибуя всегда можно обнаружить несколько кусков, поражающих ярким рисунком. Иногда даже дух захватывает от того, настолько превосходна в них режиссерская работа. Такие куски есть и в неудачной картине «Туманная любовь» («Кири ару дзёдзи», 1959, «Сётику»). Своеобразна и работа Сибуя с актером в том, как он добивается от него воплощения характера. Именно Сибуя пригласил в кино из труппы театра сингэки известного актера на вторых ролях — Дзюн Татара. Именно он напал на такую золотую жилу, как артист Рэнтаро Микунни, играющий в фильме «Сегодня приема нет» («Хондзицу кюсин», 1952, «Сётику»), сценарий Рёсукэ Сайто по произведению Масудзи Ибусэ, в главных ролях Эйджиро Янаги, Тикагэ Аवासима). В «Современном человеке» («Гэндайзин», 1952, «Сётику»), сценарий Кацухито Иномата, в главных ролях Рё Икэбэ, Исудзу Ямада) Сибуя дал возможность Исудзу Ямада вновь стать на ноги после полосы постигших ее неудач. Рё Икэбэ никогда в своей жизни не играл так великолепно, как в этом фильме, где он исполнял роль мелкого чиновника послевоенного поколения. До сих пор ни одному режиссеру еще не удавалось так хорошо использовать возможности актера-любownika, как это сделал Сибуя. Эти послевоенные фильмы Сибуя, а также и фильм «Безумная деревня» («Китигаи бураку»), поставленный по сценарию Рюдзо Кикусима и придавший интеллектуальную окраску произведению Минору Кида (1957, в главных ролях Юносукэ Ито, Тикагэ Аवासима), оставили о себе долгую память.

10. Старые мастера не теряют бодрости

Война, несомненно, изменила судьбу, исковеркала жизнь многих киноработников, но больше всего пострадали Тому Утида и Томотака Тасака.

Когда война уже близилась к концу, Утида отправился в Китай в поисках стимула, который дал бы ему возможность быстрее освободиться от идейной и творческой сумятицы. В Чаньчуне он поступил на работу в кинокомпанию «Маньэй» (Ассоциация маньчжурского кино). Тяжелая болезнь и другие несчастья преследовали Утида все восемь с лишним лет, которые он провел на мате-

рике. Разумеется, в Китае хорошо относились к ветерану японского кино, а Утида в свою очередь всеми силами содействовал развитию китайской кинематографии, отдавая ей свой опыт и мастерство. И все же не приходится сомневаться в том, что для него это было мучительно трудное время.

Когда зимой 1953 года Утида приехал в Японию, те, кто видел его изнуренного болезнью, с трудом могли поверить в возможность возобновления его деятельности в качестве режиссера. Но он возродился, словно птица феникс. Не прошло и двух лет, как он с триумфом вернулся на экран, поставив сначала «Кровавую пику Фудзи» («Тияри Фудзи», 1955, «Тоэй», сценарий Синтаро Мимура по произведению Кинтаро Иноуэ, в главной роли Тиэдзо Катаока), а затем «Сумерки в баре» («Тасогарэ сакаба», 1955, «Синтохо», сценарий Сэндзо Нада, в главных ролях Исаму Косуги, Кэйки Цусима, Хитоми Нодзоэ). Своим возрождением Утида обязан негибавшей воле. В дальнейшем он ставит на студии «Тоэй» серию крупных произведений, настолько полновесных, что хочется назвать его труд титаническим. Утида не знает отдыха. Кажется, что он спешит наверстать упущенное. Для его энергичной творческой манеры характерны такие фильмы, как «На краю гибели» («Дотамба», 1957, «Тоэй», сценарий Синобу Хасимото по произведению Рюдзо Кикусима, в главных ролях Ёси Като, Такаси Симура, Масако Накамура, Синдзиро Эхара) и «Праздник леса и озер» («Мори-то мидзууми-но мацури», 1958, «Тоэй», сценарий Кэйносукэ Уэкуса по произведению Тайдзюн Такэда, в главных ролях Кэн Такакура, Инэко Арима, Кёко Кагава, Рэнтаро Микуни), поставленные в жанре «гэндайгэки», и фильмы «Осажденная тюрьма» («Гякусю гокумонсай», 1956, «Тоэй», сценарий Хадзимэ Такаива, в главной роли Тиэдзо Катаока), «Повесть о любви в Нанива» («Нанива-но кои-но моногатари», 1959, «Тоэй», сценарий Акисигэ Наридзава по пьесе Моцзэмон Тикамацу, в главных ролях Кинносукэ Накамура, Инэко Арима, Кинюэ Танака, Хироми Ханадзоно) в жанре «дзидайгэки».

Еще больше претерпел от войны Томотака Тасака. Он был призван в армию рядовым солдатом и служил в Хиросиме, когда на город была сброшена атомная бомба. Долгое время он находился между жизнью и смертью, да и в дальнейшем лучевая болезнь не оставляла его, угнетала его дух и препятствовала возвращению к творческой работе. Нет ничего удивительного в том, что первая послевоенная картина Тасака «Любитель самогонки Тацу» («Добуроку-но Тацу», 1949, «Дайэй») оказалась настолько слабой, что привела в уныние тех, кто видел его работы «Пять разведчиков» и «Придорожный камень».

Тасака хватало пока лишь на то, чтобы бороться со своими недугами. После десяти лет мучительной борьбы, когда уже казалось, что атомная бомба все же загонит в могилу режиссера-гуманиста, к Тасака наконец стали возвращаться творческие силы. Кинофильм «Нянькин сын» («Дзётюкко», 1955), поставленный «Никкацу» по рассказу Сигэко Юки, был бы неплохим, если бы не исключительно замедленный темп, но следующие два фильма — «Детская коляска» («Убугурума», 1956, «Никкацу») и «Солнечный спуск» («Хи-но атару сакамити», 1958, «Никкацу», сценарий Томотака Тасака и Итиро Икэда, в главных ролях Юдзиро Исихара и Миэ Китахара), в которых Тасака блестяще использовал личное обаяние артиста Юдзиро Исихара, обрели массового зрителя среди обоих поколений — и старого и молодого. Эти фильмы успокаивающе действовали на людей. Банальная, но здоровая мораль писателя Ёдзиро Исидзака в сочетании с душевной этичностью Тасака как бы внушали зрителю: современная молодежь не так уж плоха, как судят о ней по ее напускной бесшабашности.

Сиро Тоёда тоже относится к режиссерам довоенного поколения, но он более консервативен. Тоёда по-прежнему увлечен экранизацией выдающихся художественных произведений. Им поставлены фильмы «Дикие гуси» по произведению Огая Мори («Ган», 1953, «Дайэй»), «Одна женщина» по повести Такэо Арисима («Ару онна», 1954, «Дайэй»), «Кошка, Сёдзо и две женщины» по повести Дзюнитиро Танидзаки («Нэко-то Сёдзо-то футари-но онна», 1956, «Токио эйга»), «Снежный край» по роману Ясунари Кавабата («Юкигуни», 1957, «Тохо»), «Дорога во тьме» по рассказу Наоя Сига («Анъя коро», 1959, «Тохо»). Характерно, что почти все эти произведения из довоенной японской литературы. Есть еще одна особенность фильмов Тоёда: все главные герои, за исключением Токито Кэнсаку в фильме «Дорога во тьме», — женщины. Для творчества Тоёда характерно обращение к темам, взятым из прошлого. Без сомнения, наибольший успех в послевоенные годы принес ему фильм «Браво, супруги» («Мёто дзэндзай», 1955, «Тохо», сценарий Тосио Ясуми), но и его действие происходит в начале периода Сёва в довоенной Осаке.

Шумный успех картины «Браво, супруги» породил впоследствии серию фильмов, насыщенных провинциальным колоритом мещанской части города Осака. Таковыми были «Запавеска» («Норэн», 1958, «Такарадзука эйга», сценарий по произведению Тоёко Ямадзаки, режиссер Сиро Тоёда, в главных ролях Хисая Морисигэ и Тикагэ Аवासима), «Молодой господин» («Бонти», 1960, «Дайэй»), по произведению Тоёко Ямадзаки, режиссер Кон Итикава, в главных ролях Райдзо Итикава, Фумико Вакао, Матико Кё) и др.

11. Кинофильмы «о солнечном племени» — психология надломленности и безразличия

Когда по прошествии многих лет мы вспоминаем о трехлетней войне в Корее (июнь 1950 — июль 1953), то нельзя не видеть, что именно к ней продолжительное время готовились оккупационные войска США и правящие силы Японии, проводя так называемый «обратный курс». Война, вспыхнувшая на 38-й параллели, послужила для них поводом к тому, чтобы лишить японский народ многих политических и идейных свобод, обещанных в первые дни после окончания войны, к репрессиям против японской компартии, «чистке красных» на предприятиях и в области культуры, попытке протащить через парламент закон о предотвращении подрывной деятельности... Народ оказывал упорное сопротивление всем этим мерам, и все же спад среди демократических сил стал неоспоримой реальностью.

С другой стороны, Япония использовалась во время корейской войны как база снабжения. Война вызвала в Японии «бум специальных заказов». Разумеется, этот бум был ограниченным, он касался лишь отраслей, связанных с военным производством. Тем не менее иллюзия процветания создавала в различных слоях народа своего рода чувство стабильности и довольства.

Разочарование в политике и сознание экономической устойчивости проявились в психологии масс в двух формах. С одной стороны, это были настроения «всеобщего спокойствия». Люди, разочарованные действительностью, становились безучастными, обращали все свое внимание на личный комфорт. Другой формой такой психологии была «психология солнечного племени». Она роди-

лась как результат сопротивления «психологии всеобщего спокойствия» и неизбежно вела к отрицанию всего и раздражению.

«Солнечный сезон» («Тайё-но кисэцу»), этот роман, написанный студентом Синтаро Исихара и удостоенный премии Акутагава, явился скорее социальным или по крайней мере бытовым инцидентом, чем литературным событием. Это было не литературное произведение, а своего рода манифест поколения. Об этом романе помнят не из-за каких-то его особых качеств, а из-за тех явлений, которые оно выражало, и тех событий, которые оно вызвало. Произведение создал юноша Исихара, а в явление времени превратила его пропаганда.

Теперь в Японии художественное произведение становится достоянием масс не в силу его литературных достоинств, а благодаря той его оценке, которая создается искусственно средствами пропаганды. 17 мая 1956 года вышел на экраны фильм «Солнечный сезон» («Тайё-но кисэцу»), выпущенный компанией «Никкацу» (по произведению Синтаро Исихара, сценарий и постановка режиссера Такуми Фурукава, в главных ролях Хироюки Нагато, Ёко Минамида). Взбудоражив общественное мнение, фильм привлек массу зрителей. Доходы от его демонстрации достигли 200 млн. иен, что поправило пошатнувшиеся дела «Никкацу». Компания «Никкацу» в июне 1954 года возобновила производство фильмов после 12-летнего перерыва. Возглавляемая директором Кюсаку Хори и менеджером Сэйдзюро Эмори, эта компания вела отчаянную борьбу за существование. Она была аутсайдером среди пяти старых кинокомпаний, заключивших между собой соглашение. За это время на ее студии был поставлен ряд хороших фильмов, таких, как «Черное течение» («Күросио», 1954, сценарий Рюдзо Кикусима по произведению Ясуи Иноуэ, режиссер Со Ямамура, в главных ролях Со Ямамура, Кэйко Цусима), «Полицейский дневник» («Кэйсацу никки», 1955, сценарий Тосиро Идэ по произведению Эйноскэ Ито, режиссер Сэйдзи Хисамацу, в главных ролях Хисая Морисигэ, Рэнтаро Микуни, Канэко Ивасаки), «Груз любви» («Ай-но онимоцу», 1955, сценарий Руйдзю Янагисава, режиссер Юдзо Кикусима, в главной роли Со Ямамура), «Бирманская арфа» («Бирума-но татэгото», 1956, сценарий Нацутто Вада по произведению Митио Такэяма, режиссер Кон Итикава, в главных ролях Мицүэ Китахара, Сэйдзи Ясуи) и др. И в дальнейшем тема «пола» и «насилия» задавала тон всем фильмам «Никкацу». Зарабатывать деньги, поощряя низменные инстинкты, — такая линия легла в основу всей ее деятельности. Другие компании внимательно следили за конъюнктурой и стремились вырваться вперед. Через месяц с небольшим после выхода фильма «Солнечный сезон» компания «Дайэй» выпустила фильм «Комната насилия» («Сёкэй-но хэя»), снятый по произведению того же Синтаро Исихара. Студенты в этой картине недалеко ушли от уличных хулиганов, а главный герой Кацуми (Хироси Кавагути) усыпляет с помощью снотворного студентку (Фумико Вакао) и насилует ее. Фильм с подобными

сценами взбудоражил общественное мнение еще больше, чем «Солнечный сезон». Волна возмущения фильмами о «солнечном племени» и наживающимися на них кинодельцами прокатилась по всей стране. Не прошло и полгода, как серия картин о «солнечном племени», столь взбудораживших целое поколение, оборвалась. Но это не стало их концом. Идеи «солнечного сезона» продолжают жить в многочисленных фильмах, поставленных позднее, и прежде всего в произведениях молодых режиссеров, которых журналисты именуют сейчас «новой волной Японии».

Настроения «всеобщего покоя» явно отбросили свою тень — иногда густую, иногда слабую — на всю японскую кинематографию. Вряд ли такие крупные мастера фильмов жанра «дзидайгэки», как Тэйносукэ Кинугаса, Дайсукэ Ито, Хироси Инагаки и др., утратили свой новаторский порыв, характерный для их довоенного творчества, только из-за того, что состарились и завоевали себе прочное положение. Именно тогда, когда пелись гимны «процветанию, невиданному со времен императора Дзимму»¹, Садацугу Мацуда, Ясуси Сасаки, Сёдзи Мацумура ставили на студии «Тоэй» фильмы «дзидайгэки», рассчитанные главным образом на мальчишек. Как развлекательные фильмы они выделялись своей оригинальностью и содействовали тому, что компания «Тоэй», сделав рывок, оставила позади по кассовым сборам все остальные пять кинокомпаний.

По иронии судьбы процветание положило начало спаду в делах японских кинопредприятий. Распространение телевидения и развитие всевозможных «отраслей досуга» — туризма, спорта и т. д. — потеснило кино с того привилегированного места, которое оно долгое время занимало среди развлекательных предприятий. Кино стало лихорадочно искать пути для восстановления своего былого положения и в конце концов набрело на худший из возможных. Оно выбрало политику демпинга. С 1956 года японские кинопрокатные компании перешли на одновременный показ в одном сеансе двух новых кинокартин, погрязнув в болоте конкуренции в массовом производстве фильмов. Чтобы японское кино могло выдержать конкуренцию телевидения, победить его, оно должно было бы избрать тактику: «Меньше, да лучше!» Но кинокомпаниями прибегли к диаметрально противоположной тактике.

Япония занимает первое место в мире по количеству производимых фильмов — 500 с лишним картин ежегодно! (Второе место по массовому производству занимает Индия, третье — США.) Это наводнение фильмов за последние годы начало оказывать вредное влияние — и в художественном и в коммерческом отношении — и на японское кино. Часто говорят: система массового производства привела к выдвиганию большого числа молодых режиссеров, которые иначе остались бы в неизвестности. С этим следует согласиться. Но вместе с тем мы не должны забывать об ужасном положении, в каком оказалось еще большее число ведущих режиссеров и сотрудничающих с ними специалистов — актеров, работников киностудий. Ведь движущийся без остановок конвейер затягивает их, заставляет растрачивать энергию и талант. И если все ведущие мастера японского кино топчутся на месте, то их задержку в росте следует объяснить прежде всего современной организацией кинопредпринимательства.

¹ Имеется в виду экономический подъем, наблюдавшийся в Японии в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, сопровождавшийся ростом производства, расширением капиталовложений в важнейшие отрасли промышленности. — *Прим. ред.*

IX

современное состояние японского киноискусства



1. Кинофильмы эпохи телевидения

Кино сейчас называют «отживающим искусством». Если кино — искусство и одновременно область предпринимательства — и в самом деле начинает приходить в упадок всего лишь через 60 лет после своего рождения, то судьба его столь же эфемерна, как жизнь человека. Я не склонен считать кино как искусство столь недолговечным, но кино как область предпринимательства сейчас действительно проявляет признаки упадка и, если хотите, его и вправду можно назвать «отживающей отраслью».

Общее повышение уровня потребления ведет к процветанию и многообразию «отраслей развлечения». Некоторые социологи утверждают, что в прошлом процветание кинопромышленности находилось в прямой зависимости от уровня жизни населения, а теперь это соотношение стало обратным. В качестве подтверждения подобной точки зрения приводится тот факт, что Индия, занимающая ведущее место в мире по количеству выпускаемых фильмов (правда, в последние два-три года она уступила первое место Японии), относится к числу стран, пока еще отстающих и в экономическом и в культурном отношении. Здесь я не могу позволить себе углубляться в этот вопрос. Во всяком случае, во многих развитых странах кино, несомненно, утратило свое монопольное или господствующее положение и стало одной из отраслей развлечения. Последние годы характеризуются трудной и отчаянной борьбой кино за досуг горожан. Ее приходится вести с многочисленными соперниками — загородными прогулками на машинах, альпинизмом, бейсболом, ездой на велосипедах и т. п.

Теперь уже никто не сомневается, что главным врагом кино стало телевидение. И действительно, во всех странах мира в последние годы увеличение числа телевизоров сопровождается сокращением числа посетителей кинотеатров. Но и в этом случае не следует ограничивать проблему телевидением. Необходимо всесторонне разобраться в изменении форм досуга и развлечений. И тогда телевидение можно будет справедливо рассматривать как символ всех тех многочисленных факторов, которые повинны в этих переменах. Телевидение действительно стало средством общения, которое наилучшим образом суммирует многочисленные изменения, происходящие в современную эпоху. И если мы не можем

сказать, что телевидение господствует в современности, то по крайней мере мы можем назвать современную эпоху эпохой телевидения в том смысле, что оно является новым продуктом, характерным именно для современности.

Во всяком случае, в последние два-три года японскому кино всегда приходилось учитывать необходимость соперничества с телевидением. До сих пор общие прогнозы сводились к тому, что пройдет еще много времени, пока Япония, страна, слабая в экономическом отношении, с низким национальным доходом, догонит США по распространению телевидения. Но японское телевидение опрокинуло все эти прогнозы. С поразительной быстротой росло число телевизоров, повсюду строились телецентры, была создана ретрансляционная сеть. Японский народ не смог долго сопротивляться этому средству масс-коми, и Япония стала одной из ведущих телевизионных держав мира.

В 1953 году, когда начались регулярные телепередачи, в Японии насчитывалось всего 7600 телевизоров, а через пять лет, к 1958 году, их число превысило миллион. Теперь же, по прошествии двух лет, число телевизоров, как предполагают, перешагнуло за 5 миллионов. Поистине поразительные темпы роста! Однако влияние телевидения на кинопромышленность проявилось неожиданно поздно. Дело в том, что японское кино как область предпринимательства еще обладало резервами и рост его продолжался по крайней мере до 1958 года. Затем начался спад. Если в 1958 году годовое число кинозрителей составило 1,2 млрд. человек, то в 1959 году оно сократилось до 1,1 млрд. и, как ожидают, сократится в 1960 году еще на 100 млн. человек — до 1 миллиарда. Деятели японского кино, обеспокоенные «натиском телевидения», задолго до появления спада в кинопромышленности стали ломать себе голову над тем, как защитить себя. Принятые ими меры в общем походили на те, что были уже испытаны за морем, в США. Прежде всего были увеличены размеры экрана, начали ставить грандиозные киноспектакли. Таким способом подчеркивалось своеобразие кино в противовес телевидению с его небольшими экранами. Еще одной защитной мерой стал акцент на «пол и насилие». Кинопредприниматели воспользовались тем, что телевидение — это по сути дела искусство для домашнего круга и поэтому вынуждено считаться с теми ограничениями, которые накладываются на содержание телевизионных передач принципы здоровой семейной морали. И чтобы подставить ножку телевидению, кинопредприниматели стали насыщать фильмы эротикой, едва удерживаясь в рамках ими же установленного морального кодекса кино, а иногда и перешагивая через них.

Первой освоила широкий экран компания «Тоэй». Ее директор Хириси Огава, в прошлом управляющий железными дорогами, провел широкую рационализацию, прилагая отчаянные усилия к тому, чтобы справиться с финансовыми затруднениями. Опередив другие компании, «Тоэй» приступила к производству широкоформатных фильмов, благодаря чему ей удалось распространить свое влияние на множество кинотеатров. Деятельный предприниматель Огава максимально использовал распространенный среди киноработников патриархальный дух любви к своей компании, который искусно насаждал до него ведущий продюсер Мицуо Макино. Получила даже хождение легенда о том, что на студии «Тоэй» люди не ходят, а бегают. В результате жестокой интенсификации труда и эксплуатации киноработников Огава повысил эффективность студии. Одновременно компания не жалела денег на модернизацию съемочных павильонов, киноаппаратуры и другого оборудования, на улучшение технических условий постановки картин. В то время как дельцы-профессионалы, давно

работающие в области кино, смотрели на широкоэкранные фильмы как на вещь нереальную и, следовательно, обреченную на неудачу, Огава не стал прислушиваться к их мрачным прогнозам и ухватился за широкий экран, усмотрев в нем новую возможность для расширения рынка. Смелые расчеты Огава оправдались и по крайней мере на сегодняшний день компания «Тоэй» является наиболее прибыльным предприятием в японской кинопромышленности.

Компания «Тохо» на один шаг отстала от «Тоэй» в переходе к производству широкоэкранных фильмов, но соперничает с ней в постановке грандиозных киноспектаклей. Таковы фантастические фильмы «Годзира», «Радон», а также «Рождение Японии» («Нихон тацдзэ», 1959, режиссер Хироси Инагаки), «Буря над Тихим океаном» («Тайхэйё-но араси», 1960, режиссер Сюэй Мацубаяси) и др. Во всех этих фильмах в полную меру проявил мастерство специальных съемок оператор с мировым именем Эйджи Цубурая.

Однако внешняя грандиозность — большой размер экрана, постановка с широким размахом — не дает права рассчитывать на длительный эффект и, естественно, не решает вопроса. С самого начала было ясно, что противостоять телевидению могут лишь картины, интересные по содержанию, способные взволновать массового зрителя, привлечь его в кинотеатр и заставить сидеть не шелохнувшись. Но создавать такие фильмы трудно. Они появляются на основе замысла, соответствующего духу времени, в результате сотрудничества творческих работников и к тому же в небольшом числе — несколько фильмов в год. Этого явно недостаточно для того, чтобы насытить жадное чрево кинодельцов. Они удовлетворятся лишь тогда, когда кинотеатры будут полны на протяжении всей недели, каждый день. И вот, прекрасно понимая, что они действуют против правил, предприниматели стали прибегать к прямому воздействию на животные инстинкты человека, угождать его низменным вкусам и цекотать нервы — и все это в обмен на деньги. Уже появление фильмов о «солнечном племени» означало первые шаги в этом направлении. Вслед за ними — под предлогом конкуренции с телевидением — на экраны хлынула волна авантюрных, детективных и сексуальных фильмов, насыщенных преступлениями, гангстеризмом, контрабандой, наркотиками, бесцельными и бессмысленными убийствами, обнаженным телом, сексом и тому подобными «прелестями».

Но все же мы должны обратить внимание и на внутренние мотивы, которыми руководствуются режиссеры, особенно молодые, при создании подобных фильмов. Будучи представителями того же поколения, что и «солнечное племя», они в значительной степени разделяют его психологию. Есть среди них, конечно, такие, которые готовы верно служить компании и изготовлять по ее приказу эротические фильмы, фильмы о преступлениях, фильмы «ужасов» — в общем все, что будет угодно предпринимателям. Но есть молодые художники и другого сорта. Они критически относятся к коммерческому духу компаний, который служит их политике «противодействия телевидению», но, исходя из своих взглядов, они видят в «сексе и насилии» знаменательные черты современности.

2. Снова военные фильмы

Читающий книги по истории японского кино то и дело наталкивается на рассказы о военных фильмах. Не будет большим преувеличением сказать, что история японской кинематографии — это наполовину история военного кино.

Прошло более десяти лет с момента окончания войны, и нам говорят, что слово «послевоенный» уже не годится для обозначения нашего времени, однако подспудный «бум» на военные фильмы продолжается и поныне. Человечество, естественно, не может с легкостью излечить ужасные раны вчерашней войны и тем более забыть о них. Не в состоянии оно и освободиться от страха перед истребительной ядерной войной, которая может разразиться завтра. Весь вопрос в том, как человечество, как киноискусство относятся к войне.

Через два года после поражения Японии вступила в силу новая конституция, которая провозгласила отказ от войны. И как раз с того же времени консервативные силы внутри страны и оккупационная армия США стали готовиться к войне. Как можно назвать такое совпадение, если не иронией истории?! США пришли к убеждению, что им нужна «сильная Япония» — «оборонительный фронт против международного коммунизма». Открыто проводилась ремилитаризация, в парламенте обсуждался вопрос об «армии без военной мощи» — термин, изобретенный для того, чтобы замазать противоречие между перевооружением и мирной конституцией. Некоторые шли дальше и говорили о пересмотре конституции. Ввоз американского ракетного оружия, расширение баз, пересмотр японо-американского договора безопасности, укрепление сил национальной обороны, выбор типа истребителя¹ — вся эта цепь событий привела к тому, что с 1958 года Япония стала все больше превращаться в возможный очаг войны. Одновременно усиливалось и движение протеста сил демократии, сил мира. Кино отражало внешнюю политическую обстановку и определяло свое отношение к войне с острой чувствительностью и с той деликатностью и осторожностью, какой требуют соображения коммерческой выгоды.

В предыдущей главе я уже говорил о сложном воздействии военных фильмов на людей, о том, что это воздействие подобно обоюдоострому мечу. Фильмы «О Этадзима!» («Аа Этадзима», 1959, «Дайэй»), «О штурмовой отряд!» («Аа токубэцу когэкитай», «Дайэй», 1959) и др. призваны, как нам дают понять восклицательные знаки в названии, подчеркнуть чистоту сердец юношей, которые, не задумываясь, отдавали свою жизнь за родину. Но это был лишь предлог. На самом же деле военные фильмы игнорировали и умышленно скрывали глубокую трагедию в сердцах этих молодых людей, наслаждались былой славой японского флота и откровенно возносили ему хвалу. Расчет был на то (оправдался он или нет — это уж другое дело), чтобы воспеть героиню войны, посеять в сердцах японской молодежи свежие семена милитаризма. И не было, конечно, простой случайностью, что производство этих фильмов совпало по времени с тем отрезком в несколько месяцев, когда вопрос о пересмотре договора безопасности стал предметом ожесточенных споров в парламенте, после чего в США для подписания договора направилась полномочная делегация во главе с премьер-министром Киси и, наконец, в Вашингтоне состоялась сама церемония подписания.

Выход на экран в новогодние дни 1960 года кинофильма студии «Сётику» «Отряд гранатометчиков» («Пайнаппуру бутай», режиссер Сэйитиро Утигава) оказался весьма примечательным явлением для тех дней, когда разгорелась

¹ Автор имеет в виду спор, разгоревшийся между крупнейшими японскими военными промышленниками, военным ведомством США и японским управлением обороны о том, какой тип американских истребителей принять на вооружение японских войск самообороны. Этот вопрос широко обсуждался в печати, став поводом для расширения милитаристской пропаганды. — *Прим. ред.*

борьба вокруг договора безопасности. Подумать только, не американцы, а японцы поставили фильм о войне, которую вели США!¹ Этот американский военный фильм японского производства повествует о том, как американские солдаты японского происхождения с Гавайских островов, собранные в отряд гранатометчиков, храбро сражаются во время войны в Корее и гибнут за «свободный мир», демонстрируя к тому же героический «дух Ямато!» Фильм осуществил на экране то, на что уповали американцы в своих мечтах: заставить японских парней сражаться в Корее с китайцами — только не «за его императорское величество» как во время прошлой войны, а за американских господ. Высказывалось даже предположение, что фильм этот рекламный и поставлен он на средства либерально-демократической партии в целях ускорения неубедительными, но факт тот, что если перевести на деньги все средства, предоставленные в распоряжение съемочной группы, — танки, самолеты и другое оружие, а также участие войск в съемках фильма, — то окажется, что американские военные власти затратили на его производство несколько десятков миллионов иен. В этом смысле «Отряд гранатометчиков» можно смело назвать рекламным фильмом, а его заказчиком — военное министерство США.

Фильм показал, насколько далеко идут замыслы тех, кто хотел бы использовать японо-американский договор безопасности для того, чтобы загнать всех японцев в «отряды гранатометчиков».

Я уже писал, что мы не можем просто разделить все фильмы, в которых разрабатывается военная тематика, на два вида — милитаристские и антивоенные. Тем более это относится к последнему времени, когда всем ясно, что откровенно милитаристский фильм не может рассчитывать на успех у зрителей. И кинокомпании наловчились сдабривать картины всевозможными приправами. Все же иногда бывает легко разгадать намерения их создателей. Возьмем, например, фильм компании «Тохо» «Буря над Тихим океаном» («Тайхэйё-но араси»). Эта компания действительно стремилась приукрасить войну с помощью киноэффектов и увлечь зрителя грандиозностью ее зрелища. С этой целью широко использовались трюковые съемки, которые стали предметом гордости компании еще со времен постановки фильма «Морские сражения в районе Гавайских островов и Малайского архипелага» (оператор Эйдзи Цубурая), а цвет и широкий экран дали возможность воссоздать морские битвы у Гавайских островов и атолла Мидуэй. Но вот другой пример. В фильме компании «Сётику» «Далеко в синем небе» («Компэки-но сора току», 1960, сценарий Ёсидзо Мацуяма, режиссер Кадзуо Иноуэ, в главной роли Исудзу Ямада) через восприятие юношей из отрядов смертников, которым посчастливилось остаться в живых, подвергается острой критике само существование сил национальной обороны и явное стремление нынешнего правительства к перевооружению. Об этом можно судить хотя бы по тому, что управление национальной обороны потребовало сделать купюры в фильме².

¹ Приблизительно через две недели после начала демонстрации «Отряда гранатометчиков» премьер-министр Киси вылетел из аэропорта Ханэда в США для подписания нового договора безопасности.

² После того как управление обороны, просмотрев фильм, заявило протест, «Сётику» вырезала несколько существенных кадров в фильме, но под давлением режиссера Иноуэ и возмущенного общественного мнения вынуждена была все-таки восстановить большую часть купюр. Эпизод этот вызывает воспоминания о цензуре, которую установила армия в довоенные годы.

Среди фильмов на военные темы было два проблемных. Это «Условия человеческого существования» режиссера Масаки Кобаяси и «Огонек в степи» режиссера Кон Итикава. Проблемными они являются потому, что ни тот, ни другой нельзя отнести к категории так называемых «военных фильмов».

Фильм «Условия человеческого существования» («Нингэн-но дзёкэн», 1-я и 2-я серии производства «Ниндзин курабу» и театра «Кабуки», 3-я и 4-я серии — производства компании «Нингэн-про», кинопрокатная компания «Сётику», сценарий Ёсидзо Мацумото и Масаки Кобаяси по произведению Дзюмпэя Гомикава) привлек в кинотеатры рекордное число зрителей. Лучшей рекламой для фильма был одноименный роман, пользовавшийся небывалым успехом. Кадзи и Митико из романа Гомикава стали популярными героями, и люди шли смотреть, как эти герои будут воплощены на экране. Когда же люди приходили в кинотеатр, их захватывала описанная Дзюмпэем Гомикава картина пережитого японцами во время войны, драматическая схватка между злом, которое творили японцы, и их совестью. Японский интеллигент Кадзи (Тацуя Накасиро) критически относится к войне, и исход ее не вызывает у него оптимизма. В то же время (и это характерно для японского интеллигента) у него нет решимости действовать. Более того, желая обеспечить себе спокойную и мирную жизнь вместе с любимой женой Митико (Митиё Сидзю), Кадзи принимает позорную роль подручного милитаристов, которых он в глубине души ненавидит, становится их соучастником в агрессии против Китая и эксплуатации китайского народа. Нравственные муки, испытываемые человеком, которого вынуждают делать то, против чего восстает его совесть... Огромный механизм преступлений, подобно катку безжалостно подминающий под себя легковесный гуманизм индивидуума... И сопротивление, которое с риском для жизни оказывает Кадзи в тот критический момент, когда вспыхивают последние искры человечности... Действие, развертывающееся на широком экране, захватывает зрителя, не отпуская его все три с половиной часа (первая и вторая серии). В фильме почти полностью отсутствует достоверность обстановки государства Маньчжоу-го военных лет, находившегося под властью Японии (это вызвано объективными причинами, связанными с расходами на производство фильма, выбором места для натурных съемок и т. д.), упрощены образы китайцев, недостаточно изучена тема. Не оправдана болезненная мрачность артиста Накасиро в образе Кадзи. И тем не менее при всех подобных недостатках фильм «Условия человеческого существования» волновал народ тем, что через 15 лет после войны показал ему, какой душевной энергией обладали японцы предвоенных лет и до каких жестокостей и преступлений дошли они. Фильм производил на людей сильное впечатление, в котором перемешались тоска по тому времени, когда преступления были доблестью, и угрызения совести за них. Во всяком случае, ничего подобного не было ни в одной банальной мелодраме. В третьей и четвертой сериях Кадзи с богатырской отвагой борется за справедливость и становится именно таким героем, которого создали в своем воображении массы. Но круг его борьбы ограничен пределами старой императорской армии Японии. А поскольку на эту тему еще раньше был поставлен превосходный фильм «Зона пустоты», то естественно, что наибольшее впечатление на зрителя произвели широкие по своему историческому охвату первая и вторая серии. (Поскольку сейчас в производстве находятся 5-я и 6-я серии «Условий человеческого существования», то после их завершения это будет кинороман, невиданный в истории японского кино по своей продолжительности — 10 часов!)

«Огонек в степи» («Ноби», 1959, «Дайэй») поставлен по произведению Сёхэй Оока. В основу произведения положен жизненный опыт самого Оока, который сражался рядовым солдатом на Филиппинах. По сценарию Нацуту Вада — жены и помощницы — режиссер Кон Итикава экранизировал эту повесть, сохранив ее тему и мотивы, но не сюжет.

В конце войны на Тихом океане японские войска были разгромлены на Филиппинах превосходящими силами американской армии. Остатки разбитых войск рассеялись и укрылись в горах. Среди побежденных оказался и главный герой фильма — солдат первого разряда Тамура. Измученный болезнью, голодный, блуждает он, словно призрак, в ночной тьме, ползет по грязи. Тамура разделит участь десятков тысяч японских солдат, умерших от голода в пустынных районах Филиппин. В роли Тамура снимался артист Эйдзи Фунакоси, получивший не одну премию за превосходную игру. Изможденное, выпачканное в грязи лицо этого солдата, который на краю смерти делает все, чтобы не утратить человеческого достоинства, становится самым сильным обвинением войне и ее поджигателям. Но главное достоинство «Огонька в степи» Итикава заключается в том, что в отличие от многих старых антивоенных фильмов он показывает войну с изнанки, описывает ее как определенное душевное состояние. Итикава не делает упора на показ внешних черт войны, она для него пробный камень, на котором проверяется человеческое достоинство. Поле боя становится в фильме местом для эксперимента: художник помещает человека в самые страшные, чрезвычайные условия, для того чтобы выяснить, до каких пор он может оставаться человеком. Даже под угрозой голодной смерти солдат первого разряда Тамура не может присоединиться к своим товарищам, которые едят высушенное человеческое мясо. Наконец Тамура принимает решение идти к людям и жить среди них, как подобает человеку. Шальная пуля настигает его, когда он шагает навстречу далекому огоньку в степи. Трагическим расхождением между волей человека и его судьбой заканчивается фильм.

3. Оживление независимой кинематографии

Вопреки всем прогнозам 1959 год стал урожайным годом для независимых киностудий. Почти во всех случаях, когда газеты и журналы путем голосования определяли «десятку лучших» фильмов этого года, первое место отдавалось картине «Кику и Исаму» («Кику-то Исаму») и пять мест из десяти занимали произведения независимых киностудий («Песня тележки», «Стена человеческая», «Условия человеческого существования», «Счастливый дракон № 5»). Казались, вернулись былые времена расцвета независимой кинематографии. Критики и зрители аплодировали фильмам, поставленным независимыми киностудиями, некоторые предсказывали блестящее будущее свободной кинематографии.

Фильм «Условия человеческого существования» был задуман и поставлен независимой киностудией «Ниндзин курабу», а также студией «Нингэн-про». Средства на постановку были получены от компании «Сётику», взявшей на себя прокат фильма, что в какой-то мере наложило на него свой отпечаток. После того как в начале 1959 года две серии этого фильма вышли на экран, на его долю выпал огромный коммерческий успех; в феврале началась демон-

страция фильма «Счастливый дракон № 5», поставленного Ассоциацией современного кино совместно с киностудией «Синсэйки эйга», и фильма «Песня тележки» производства студии «Ямамото-про» и Всеяпонской крестьянской киноассоциации. В марте на экраны вышел фильм независимой студии «Дайто эйга» «Кику и Исаму». Таким образом, весной 1959 года на экранах страны господствовали фильмы независимых киностудий, и можно даже сказать, что общий уровень японского кино в 1959 году в значительной степени поддерживался этими фильмами.

Фильм «Песня тележки» представляет собой экранизацию одноименной повести Томоэ Ямасиро. Его поставил Сацуо Ямамото, который в условиях общего спада движения независимых киностудий специально создал новое кинотоварищество. Этот фильм замечателен своим глубоким анализом положения в японской деревне и его тщательным изображением (фильм поставлен по сценарию Ёсиката Ёда). На фоне сменяющихся исторических эпох — от середины периода Мэйдзи до послевоенных лет — проходит шестидесятилетняя жизнь японской крестьянки. Служанка в помещичьем доме, сильная и работающая Сэки (Юко Мородзуки) влюбляется в почтальона Сигэити (Рэнтаро Микуни) — единственного в тогдашней деревне вестника цивилизации. Сэки уходит, чуть ли не бежит из дому с узелком в руках к почтальону, и тому ничего не остается, как жепиться на ней. Она возит тележку вместе с мужем, борется с нуждой, с издевательствами золовки, с любовницей мужа, рождает одного ребенка за другим, воспитывает детей, преодолевает трудности. На долю ее выпала бесконечная цепь страданий, которые даже трудно представить нынешним молодым женщинам. Сэки не какая-то исключительная женщина. В ней черты обычной японской женщины, которая вынуждена подчиняться старому деревенскому укладу жизни. Упорство и непреклонность, затаившиеся где-то в глубине ее характера, сама Сэки называет непокорным «чертиком». Этот «чертик» всю жизнь помогал ей выстоять. И не только ей одной. «Чертик» продолжает жить и в старшей дочери Сэки — Отоё (Юкико Хидари). И если жизнь покорной женщины в условиях феодализма вопреки ожиданиям не производит тягостного впечатления, если последние кадры фильма наполнены светом и радостью жизни, то происходит это потому, что Сэки, стиснув зубы, преодолевает один жизненный барьер за другим, а ее дочь Отоё, сбросив со своих плеч унаследованный от матери тяжелый груз прошлого, смело идет вперед, навстречу новому времени, наслаждается радостью обретенной свободы. Ее деятельный характер подсказывает нам образ женщины грядущего общества.

Биография Сацуо Ямамото уже достаточно длинна — режиссером он стал в 1937 году, пройдя обучение у Микио Нарусэ. Первыми произведениями — «Девушка» («Одзэсан»), «Пасторальная симфония» («Дэнъэн кокёгаку», 1938, «Тохо»), по произведению Андре Жюда) и другими — Ямамото снискал репутацию режиссера, преуспевшего в жанре лирической мелодрамы. В его фильме военного времени «Знойный ветер» («Пэппу», 1943, «Тохо») изображены мужественные люди, работающие в доменном цехе металлургического комбината Явата. То, что по своему содержанию фильм относится к разряду произведений на тему «производственного служения родине», было неизбежным для того времени. Тем не менее это было весомое произведение, которое предвещало перемены в творческом почерке режиссера. Вскоре Ямамото был призван в армию и провел несколько лет на китайском фронте. Глубокие переживания тех лет определили его взгляды. Когда в 1946 году Ямамото демобилизовался, он был

уже убежденным противником империализма. Можно сказать, что творческий путь его как подлинного художника начался после войны. Первой вехой на этом пути был фильм «Война и мир» (1947), поставленный в содружестве с режиссером Фумио Камэи. После конфликта на киностудии «Тохо» Ямамото был изгнан из компании как «нежелательная личность» и при поддержке профсоюза работников кино и театра поставил кинофильм «Улица насилия» (1950), который, как уже говорилось выше, положил начало независимой кинематографии в Японии. В дальнейшем Ямамото вместе с Тадаси Имаи стал ведущим режиссером студии «Синсэй эйга» и снял на ней фильмы «Буря в горах Хаконэ» (1952) и «Зона пустоты» (1952). «Зона пустоты» стала первым выдающимся фильмом Ямамото. Дополнив повесть Хироси Нома своими идеями, своим опытом армейской жизни, он создал захватывающее, сильное произведение. Фильм «Песня тележки» был вторым успехом Ямамото.

Через восемь месяцев после выпуска фильма «Песня тележки» независимая студия Ямамото показала кинокартину «Стена человеческая» («Нингэн-но кабэ») по роману Тацудзо Исикава, печатавшемуся в газете «Асахи». Роман Исикава, темой которого была борьба Всеяпонского профсоюза учителей против служебной аттестации, вызвал большой отклик среди общественности, но его экранизация имела мало шансов на коммерческий успех, поскольку Исикава подвергал резкой критике политику либерально-демократической партии, которая была ответственна за кризис народного образования в Японии.

«Стену человеческую» Исикава вполне можно назвать политическим романом. Сейчас, когда консервативное правительство, недовольное демократическими тенденциями, распространившимися среди учительства в послевоенные годы, в полной мере использует свою власть для того, чтобы заткнуть рот учителям, изменить систему образования и его содержание, проблемы школы приобретают политический характер. Разумеется, и фильм, поставленный Ямамото по роману Исикава (сценарий Ясутаро Яги), был посвящен вопросам образования. Но в отличие от романа в фильме опущен репортаж о ходе борьбы учителей и в центре внимания оказалась жизнь и взгляды небольшой группы учителей начальной школы, прежде всего главной героини — Фумико Одзак (Кёкё Кагава). А где-то рядом с ними — дети. Невинные мальчики и девочки, которые в конечном счете оказываются жертвой противоборства политики и образования.

...Дети из-за безработицы родителей и нужды вынуждены пропускать занятия. Мальчик, который идет окольной дорогой в бурю только для того, чтобы купить подешевле тетрадку — за 22 иены, а не за 25 иен, — погибает под колесами поезда... Другой мальчик мужественно борется со своим физическим недугом и в конце концов одерживает верх над ним...

В образах учителей и ребятишек с достоверностью отражено то мучительное состояние, в котором находятся учителя и дети нынешней Японии, и в этом сильная сторона фильма.

Хулители книги Исикава «Стена человеческая» называли ее «романом профсоюза учителей». В таком случае несомненно, что фильм Сацуо Ямамото «Стена человеческая» — это «фильм профсоюза учителей». Он поставлен при финансовой помощи Всеяпонского профсоюза учителей, с тем чтобы разъяснить общественному мнению Японии позицию этого профсоюза. Это, вне всякого сомнения, отразилось в фильме, наложив на него отпечаток некой схематичности и, нужно признать, стало его недостатком.

Фильм «Кику и Исаму» (1959, «Дайто эйга») вновь принес Тадаси Имаи премии за лучшую картину года и за режиссерское мастерство. Фильм поднимает проблему детей смешанной крови — этого наследства оккупации. Но Имаи рассматривал эту проблему под новым углом: действие фильма разворачивается не в Токио или каком-нибудь другом большом городе, а в горной деревушке на северо-востоке Японии. Сценарий, принадлежащий перу Ёко Мидзуки, — шедевр японской кинодраматургии последних лет. Авторы фильма не собирались делать спектакль из «горестной судьбы» Кику и Исаму — плодов любви американского солдата-негра и японской девушки, чтобы воззвать к чувствам гуманизма и социальной справедливости японцев. Нет, и в деревенской школе и на улице во время сельского праздника не происходит ни одного выдающегося события. В деревне к медлительной и крепко сколоченной Кику (Эмико Такахаси) и ее застенчивому, комичному братишке Исаму (Джордж Окунояма) относятся самым естественным для ее жителей образом — иногда ребятишки принимают их в свою компанию, иногда отвергают как «черномазых». А живут брат с сестрой в деревне, как им и следовало бы жить, без особых происшествий. Всячески избегая драматического заострения вопроса, авторы привлекают внимание зрителя к этой проблеме иным способом, разъясняя ему, заставляя прочувствовать ее всей душой, самым непосредственным образом. Японская деревня перестает быть только фоном для описания жизни детей смешанной крови. Для Мидзуки и Имаи эти два черных ребенка скорее две капли реагента, с помощью которого они стремятся провести анализ жизни и характера японских крестьян. В старушке О-Сигэ, живой образ которой создала своей незабываемой игрой Таниэ Китабаяси, в соседях О-Сигэ мы узнаем подлинные лица и характеры японских крестьян, мы не сомневаемся, что они действительно родственники О-Сэки из фильма «Песня тележки».

Фильм «Счастливый дракон № 5» посвящен судьбе рыбаков, ставших жертвой радиоактивных осадков после взрыва водородной бомбы на острове Бикини. Первую половину картины, документальную по своему характеру, режиссер Канэто Синдо (сценарий написан им совместно с Ясутаро Яги) решает успешно, но вторая часть, в которой показаны смерть и похороны радиста Кубояма (Дзюкити Уно), вызывает сожаление тривиальностью своей постановки. Тем не менее страстность Канэто Синдо, который был поглощен проблемой запрещения ядерного оружия со времени работы над фильмом «Дети атомной бомбы», вновь привлекла внимание общественности к этой насущной задаче. Несмотря на такое оживление, будущее независимой кинематографии нельзя представлять в розовом свете. Независимые киностудии уже не имеют, как в прошлом, собственной прокатной сети. Поэтому, чтобы их фильмы попадали на экраны кинотеатров, им приходится прибегать к услугам крупных кинокомпаний — «Сётику» (как это было с фильмами «Условия человеческого существования», «Кику и Исаму»), «Дайэй» («Счастливый дракон № 5»), «Синтохо» («Песня тележки», «Стена человеческая»). Пользуясь этим, компании скупают фильмы независимых продюсеров по дешевке — ниже себестоимости, иногда даже менее чем за половину ее. Таким образом, независимые киностудии не могут даже сводить концы с концами¹.

¹ Хотя на постановку каждого из фильмов — «Кику и Исаму», «Счастливый дракон № 5», «Песня тележки» и др. — было затрачено свыше 30 млн. иен, кинопрокатные компании покупали их за 12—15 миллионов.

В таких условиях независимые киностудии, разумеется, были бы обречены на вымирание, если бы не одна возможность, остающаяся открытой. Намек на нее мы находим, например, в постановке картины «Песня тележки». Фильм этот был поставлен при финансовой помощи более чем трех миллионов крестьянок, объединяемых женской секцией Всеяпонской федерации сельскохозяйственных кооперативов. Каждая из них дала по десять иен, что составило сумму 32 млн. иен. Одновременно с показом в городах (по кинопрокатной сети «Синтохо») фильм демонстрировался с помощью кинопередвижек в сельских районах страны, для них были изготовлены узкоплечные копии фильма. В данном случае продюсеры в более широких масштабах использовали опыт показа фильма «А все-таки мы живем!» и таким образом была осуществлена никак не подававшаяся разрешению задача установления полного контакта между постановщиками фильма и организациями зрителей. В этом-то и заключается еще одно — помимо высокой художественности — важное значение картины «Песня тележки». Некоторое время спустя Сацуо Ямамото и его независимая киностудия при поддержке профсоюза учителей добился большого успеха, поставив кинофильм «Стена человеческая». Тем самым было намечено новое перспективное направление. В 1959 году на киноконкурсе газеты «Майнити» Сацуо Ямамото был удостоен премии за лучшую режиссерскую работу. Она явилась признанием всей его творческой деятельности за десять с лишним послевоенных лет, в течение которых режиссер Ямамото шагал, не сворачивая, по прямой дороге прогрессивной независимой кинематографии.

Дальнейшее существование независимых киностудий мыслимо лишь за рамками существующих кинопредприятий и нынешней организации проката. Оно возможно только в случае установления прямой связи с трудящимися массами, которые предоставят средства для постановки фильма и станут его зрителями. Как мы убедились, подобная возможность существует уже с давних пор и она в большей или меньшей степени способствовала деятельности независимых киностудий¹. Однако в последние годы в связи с превращением средств масс-коми в крупные предприятия с широко разветвленной сетью, в связи с быстрым проникновением газет, телевидения, кино, еженедельников и других средств масс-коми в самые различные слои общества, с ростом их влияния на сознание членов этого общества организации трудящихся в свою очередь встали перед проблемой, как противостоять этим средствам, как устранить вредное воздействие их на людей труда, как организовать эти средства и использовать наиболее эффективным образом в интересах трудящихся. Надо было серьезно изучить эту проблему и предпринять конкретные меры для ее разрешения. Результатом такого изучения явилось то, что профсоюзы осознали важность зрелищных предприятий, прежде всего важность кинематографии, и стали разрабатывать собственную политику в этой области.

Крупные кинокомпании не случайно обрушили сильный удар на движение кинокружков, в прошлом тесно связанное с независимой кинематографией

¹ В прошлом также были примеры, когда профсоюзы выделяли средства для постановки фильмов из жизни рабочих, объединенных определенным профсоюзом. К ним относятся такие фильмы, как «Женщина одна идет по земле» («Онна хитори дайто-о юку»), поставленный при участии профсоюза горняков острова Хоккайдо, «Хиросима» — при участии Всеяпонского профсоюза учителей, «Молодые люди» («Вакаи хитотати») — при участии Национальной федерации банковских служащих, «Красный велосипед» («Акаи дзитэнся») — при участии Национальной федерации почтовых служащих и т. д.

и оказавшее ей поддержку. Кинокружки были организациями зрителей, которые хотели смотреть «хорошие фильмы по дешевым билетам». Одно время движение кинокружков охватило всю страну. Первый удар по ним был нанесен владельцами кинотеатров, которые прибегли к бойкоту кинокружков, объявив о «ликвидации скидок». Затем крупные кинокомпании стали лихорадочно создавать собственные организации зрителей по типу «обществ друзей компании». Процесс подчинения кинопромышленности крупным монополистическим компаниям быстро перекинулся из сферы производства и проката в сферу зрелищных предприятий. Кроме того, нанося удар по кинокружкам, компании пытались найти выход из затруднений, вызванных распространением телевидения.

О тяжелом положении движения любителей кино по всей стране можно судить хотя бы по тому, что количество членов Токийской федерации кружков любителей кино — крупнейшей в стране организации подобного рода, насчитывавшей одно время 140 тысяч человек, сократилось в десять раз, до 15 тысяч, и эта федерация оказалась близкой к краху.

Известно, что в нынешнем движении кружков любителей кино существует много противоречий, но ясно также и то, что японское кино не может обойтись без сильной организации его зрителей. Для японского кино имеет важное значение, каким образом это движение, которое быстро развивалось в течение более десяти послевоенных лет, преодолест ту стену, которая сейчас выросла перед ним.

В феврале 1960 года Генеральный совет профсоюзов и нейтральные профсоюзы при содействии Народного совета культуры и Федерации зрелищных мероприятий для трудящихся провели в городе Ито национальную конференцию профсоюзных обществ, изучающих зрелищные мероприятия. В программе конференции говорилось: «В последнее время в профсоюзах исключительно широкое распространение получил метод наглядности в воспитательной и пропагандистской работе среди рабочих, давший большой эффект. Подобные сдвиги сделали необходимым для дальнейшего развития нашего движения изучение таких вопросов, как правильная организация зрелищных мероприятий кино, демонстрация диапозитивов и т. д., значение этих средств для воспитания рабочих, место зрелищных мероприятий во всей профсоюзной деятельности».

Впервые вопрос о средствах массовой пропаганды — мас-коми, включая кино, обсуждался как проблема, касающаяся всего рабочего движения Японии, а не только отдельных профсоюзов и отраслевых профсоюзных объединений. Этим тенденциям в профсоюзах соответствовала практическая деятельность Генерального совета профсоюзов. Он самостоятельно поставил ряд документальных фильмов, способствовавших его воспитательной и пропагандистской работе: «Безработица» («Сицугё», 1959, режиссер Такахидэ Кигоку), «Договор безопасности» («Ампо дзёяку», 1960, режиссер Тосио Мацумото) и др.

Заслуживает особого упоминания тот факт, что Фумио Камэи возвратился к режиссерской работе в области документального кино. Камэи самостоятельно создал Компанию японских документальных фильмов («Нихон докюменто фирумуся»). Несмотря на то что работать приходилось в трудных экономических и технических условиях, каждый новый фильм Камэи поднимал важные социальные и политические темы, что сразу выделило его из среды режиссеров-документалистов. Первой его работой после перерыва был фильм «Хорошо, что я выжил» («Икитэйтэ ёкатта», 1956). В нем Камэи изобразил трагиче-

скую участь жертв атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, брошенных обществом на произвол судьбы. Он показал силу этих людей, которые, преодолевая трудности, живут и борются. В следующем фильме «Репортаж о кровопролитии в Сунакава» («Рюкэцу-но кироку — Сунакава», 1957) Камэи запечатлел борьбу против военной базы в Сунакава. В картине «Мир объят ужасом» («Сэкай-ва кёфу-суру», 1957) Камэи возвращается к теме борьбы против ядерного оружия. В спокойной манере, приводя конкретные данные, он показывает, как омрачают будущее человечества радиоактивные осадки, к каким ужасающим последствиям они могут привести. Особенно нагляден документальный рассказ о возникновении передающихся по наследству уродств и физических недостатков в результате радиоактивного облучения. Последний фильм Камэи «Все люди — братья» («Нингэн мина кёдай») — репортаж о дискриминации жителей «поселков»¹. Кинокамера разоблачает нелепые предрассудки, которые до сих пор сохраняются в японском обществе, жестокие гонения, которым подвергаются эти люди. Фильм обращает внимание общественности на страдания, которые переносят три миллиона японцев, очутившихся на дне жизни. В своих работах Камэи в полную меру использует силу документальности, таящуюся в кино, выхватывает остро направленным лучом важнейшие проблемы политики и общества в Японии.

4. Иэки и Итикава

Миёдзи Иэки вырос на студии Офуна компании «Сётику», но свое режиссерское мастерство он совершенствовал главным образом в независимых киностудиях. Его фильм «Там, где плывут облака» («Кумо нагаруру хатэни», совместное производство «Синсэйки эйга» и «Сигэмунэ-про», сценарий Ясутаро Яги и Миёдзи Иэки, в главных ролях Исаму Кимура, Кодзи Цурута) настолько взволновал массы зрителей, что породил серию военных фильмов об отрядах «специального назначения»². Действие фильма происходит незадолго до окончания войны. База «смертников» на юге Кюсю. Слушатели школы военно-морской авиации ждут приказа о выступлении. Приказ может прийти в любой момент. В меру патетически и с некоторой дозой героики картина изображает будни курсантов, ожидающих смерти, веселье отчаявшихся людей, их примирение со своей участью, их самопожертвование и самообман. В условиях бума военных фильмов, начатого «Обелиском красных лилий», новая работа Иэки получила двоякий отклик: фильм содержал опасные намеки, которые позволили отдельным лицам критиковать его за то, что он якобы прославляет отряды смертников, что в нем звучит тоска по войне. Но такая манера оставлять место для двойного толкования, такой ход мысли как раз и были характерными для Иэки. Он был одним из немногих деятелей японского кино, которые вос-

¹ Имеются в виду поселки так называемых «эта» — отверженных, париев, которые долгое время подвергались гонению и преследованию со стороны общества. Предрассудки в отношении «эта», культивировавшиеся среди населения, сохранились и в современной Японии. По своему происхождению «эта» восходят к раннему средневековью; они занимались убоем скота и обработкой кожи, что по буддийскому ритуалу считалось кощунственным, недопустимым для людей. «Эта» жили в специальных поселках и не имели права общаться с остальным населением. — *Прим. ред.*

² Отряды специального назначения — отряды смертников.

принимали демократизацию, последовавшую за поражением Японии, не как «приказ оккупационной армии», а как вопрос совести, вопрос, задевающий глубокие струны души. Еще летом 1946 года, выступая на национальной конференции деятелей кино, Иэки говорил об ответственности японской интеллигенции за войну, о необходимости задуматься над своими прошлыми поступками, говорил, не щадя самого себя:

«Если бы Япония победила, то разве я не сделал бы вывода, что она была права? Разве мой вывод не менялся бы в зависимости от исхода войны? Меня пробирает дрожь. Речь идет обо мне как о человеке: был ли я настоящим художником, настоящим человеком? Что я делал во время войны?»

Иэки не позволял себе скрывать убеждения военных лет и с невинным видом обличать военщину и фашистов, проклинать войну. Разумеется, он не может не показать бесчеловечность войны. Но те, что жили и умирали во время войны, были людьми, и он не мог допустить, чтобы их образ искажался, чтобы над ними совершалось кощунство. Сознавая, что его поведение в какой-то мере рискованно, Иэки тем не менее решил изображать войну в том виде, который он считал наиболее правильным. Ход его мыслей был приблизительно таков: может быть, после войны и есть необходимость с легкостью душевной отказаться от своих прошлых убеждений и снимать формально антивоенные фильмы, но я на это не способен.

В фильме «Сестры» («Кёдай», 1955, «Тюо эйга», сценарий Канэто Синдо и Миёдзи Иэки) режиссер Иэки, следуя рассказу Фуми Куроянаги, описывает семью служащего гидростанции в горах, уделяя главное внимание жизни его дочерей-студенток. Иэки заботится о том, чтобы Хитоми Нодзоэ и Хитоми Накахара, снимавшиеся в роли сестер, могли в полную меру проявить свойственную им жизнерадостность, которую можно уподобить свежести только что снятых плодов. Фильм искрился молодостью и юмором — теми качествами, которые составляют особенность творчества Иэки.

...Сестры расстаются с детством и вступают в жизнь. Глаза их широко раскрыты в здоровом любопытстве, они учатся критически смотреть на вещи. Свободно, вдохновенно, чутко тянутся кверху эти молодые побеги жизни. Их рост вызывает теплую симпатию у зрителя, и не удивительно, что «Сестры» стали одним из тех фильмов, созданных независимыми киностудиями, которые пользовались наибольшим успехом у зрителей.

Фильм «Сводные братья» («Ибо кёдай», 1957, «Докурицу эйга», сценарий Ёсиката Ёда и Нобуёси Тэрада) явился новым подтверждением режиссерской зрелости Иэки. Фильм поставлен по рассказу Торахико Тамия. Его тема — бурные проявления любви и ненависти в отношениях отцов и детей. Она развивается на фоне семейной жизни Хантаро Кидо (Рэнтаро Микуни) — типичного профессионального служаки старой армии — и сложных сословных отношений в его семье. Над всем фильмом довлеет мрачная атмосфера бесчеловечности, присущая милитаризму императорской Японии, который, унаследовав пережитки феодализма, добавил к ним элементы прусского милитаризма, пересаженного на японскую почву. Но вот война заканчивается поражением Японии. Хантаро становится инвалидом, на глазах у него бесславно рушатся авторитеты, в которые он верил на протяжении всей жизни. Только теперь вторая жена Хантаро — Риэ (Кинюэ Танака), всю жизнь служившая ему, как рабыня, и возвратившийся после скитаний их сын Томохидэ, которого отец изгнал из дома, находят в себе силы поднять мятеж против Хантаро

и заявить ему о своих человеческих правах. И здесь Иэки оказался верным своему творческому кредо. Его фильм «Сводные братья» не стал откровенно пропагандистским фильмом антивоенного, антимилиитаристского содержания. И тем не менее мы отчетливо видим, что происходящее в семье Хантаро Кидо символизирует нравственное безумие и разложение японцев в эпоху от Мэйдзи до Сёва.

В 1958 году, когда творческая деятельность в рамках независимой киностудии стала почти невозможной, Иэки обрел себе пристанище в «Тоэй». Там он поставил фильм «Голос солнца» («Хадака-но тайё», 1958, сценарий Канэто Синдо по произведению Кадзутоси Кимура). Повесть, которая легла в основу фильма, написана рабочим-железнодорожником, и не удивительно, что повсюду в нем ощущалось дыхание железной дороги. Это рассказ о скромных делах скромных людей. Паровозный кочегар Кимура (Синдзиро Эхара) любит Юкико (Сатоми Ока) — работницу кружевной фабрики. Они мечтают пожениться, откладывают на это деньги. Сбережения иногда туманят, иногда радуют сердца молодой пары. Кимура вечно выпачкан в угольной пыли, вечно сражается с раскаленным углем в топке. В выходной день они собираются пойти на пляж, но неожиданный вызов с работы разрушает их планы. И все же эти рабочие люди беззаботны, искренни, оптимистичны. Редко встретишь такие фильмы, в которых образы современных рабочих были бы столь жизненными и светлыми.

Следующий фильм Миэки «Замечательные девушки» («Субарасики мусумэ-гати», 1959, сценарий Горо Танада и Цунэтоси Хироватари, в главных ролях Сатоми Ока, Хитоми Накахара, Синдзиро Эхара) посвящен жизни, любви, браку рабочих и работниц текстильной фабрики. Тем не менее, несмотря на новизну замысла — создать правдивый образ рабочих пылевого дня, свободный от сложившихся представлений в духе «Печальной истории работницы»¹, фильм значительно проигрывал по сравнению с глубоко правдивой кинокартиной «Голос солнца». Жизнь рабочих была чересчур приукрашена, изображена слишком легковесно, в радужных красках.

«Тайна» («Химицу», 1960, сценарий Ясухико Найто и Миэджи Миэки по произведению Кацумото Сотомэ) — недавно вышедшая на экраны картина Миэки — вновь создает замечательный образ молодого бедного рабочего. Потеряв отца, Кэйити (Синдзиро Эхара) устраивается на работу в мастерскую и содержит всю семью. Из-за оплошности, вызванной добрыми побуждениями, у Кэйити образуется большая недостача в деньгах. Чтобы покрыть ее, он нападает на кассиршу, возвращающуюся из банка, и отбирает у нее большую сумму денег. Так начинается кинофильм. Робкий, застенчивый юноша, который вел до сих пор скромный, обыденный образ жизни, вдруг становится разыскиваемым преступником. Он испытывает угрызения совести, раскаяние и старается искупить свою вину. Воспитательница яслей Мияко (Ёсико Сакума) узнает о его преступлении и помогает ему начать новую жизнь. В финале картины Кэйити идет к своей жертве — кассирше, чтобы вернуть отнятые у нее деньги. Та во весь голос кричит: «Бандит!» — и Кэйити арестовывают. Наконец-то он понял, как был наивен в своей доверчивости, его потрясает сознание того, что действительность не настолько снисходительна, чтобы принимать в расчет его добрую волю. И если до сих пор в фильме в какой-то мере

¹ «Печальная история работницы» — известная повесть японского писателя Вакидзо Хосои, в которой рассказывается о тяжелой участи работниц текстильной фабрики в довоенной Японии. — *Прим. ред.*

ощущалась наивность, свойственная молодости, то финал его суровый и отрезвляющий.

Сенсацію 1958 года вызвал Кон Итикава фильмом «Большой пожар» («Эндзё»). Эта картина сразу выдвинула его в первый ряд деятелей японской кинематографии.

Когда стало известно, что Кон Итикава намеревается экранизировать проблемный роман Юкио Мисима «Золотой павильон», главный герой которого, молодой буддийский священник, поджег памятник древней культуры — храм «Золотой павильон» (случай, имевший место в действительности), то никто не ожидал от Итикава шедевра. Его прошлое творчество не давало оснований для подобного оптимизма.

Кон Итикава вовсе не новичок в кино. Его кинематографический стаж приближается к тридцати годам, а с момента начала его самостоятельной режиссерской деятельности скоро исполнится 15 лет. За это время он, естественно, поставил много фильмов и среди них «365 ночей» («Самбяку рокудзюго я», 1948) — первый послевоенный фильм, имевший большой успех у зрителя. Но Итикава считали не столько выдающимся режиссером, сколько художником с характером трудного ребенка, у которого то и дело появляются странные, необычные замыслы, причем такие замыслы, которые он объективно не в состоянии осуществить. Начиная с экранизации серии комиксов Тайдзо Ёкояма — «Господин Шу» («Шу-сан», 1953, «Тохо») Итикава поставил ряд картин: «Миллиардер» («Окумантёдзя», 1954, совместный выпуск «Сэйхай» и «Синтохо»), «Переполненный трамвай» («Манъин дэнся», 1958, «Дайэй»), «Императоры Дзимму с Северо-Востока» («Тохоку-но Дзимму-гати», 1958, «Тохо») и др. По замыслу Итикава, они должны были стать социальной сатирой, критическим обзором современного общества в той оригинальной манере, которая присуща одному ему. Были в этих фильмах моменты, которые могли бы взбудоражить зрителя, открыть ему глаза, но поскольку Итикава выбрасывал на экран свои идеи в сыром виде, до того, как они достаточно созрели у него в голове, он не достиг желаемого эффекта. От всех его идей в картине остались в неравной пропорции гротеск, взбалмошная комедия и — изредка — взрывы искреннего смеха. Пока люди смотрели сатирическую комедию Итикава, они обнаруживали в ней редкие в японском кино юмор и яд. Они говорили себе, что если бы Итикава добился стройности мысли, то встал бы где-то рядом с Чаплином и Рене Клером. Но фильм подходил к концу и оставлял после себя впечатление бессвязности и хаоса.

После того как Итикава экранизировал «Бирманскую арфу» («Бирума-но татэгото») Митио Такэяма, произведение, пронизанное мечтой из детской сказки о мире, после того как его фильм получил несколько премий в Венеции и на других зарубежных кинофестивалях, Кон Итикава обрел наконец стойкую популярность. И все же фильм «Бирманская арфа» (1956, «Дайэй», сценарий Нацутто Вада по произведению Митио Такэяма, в главных ролях Сёдзи Ясуи и Рэнтаро Микунни) получил оценку значительно более высокую, чем заслуживал; по-видимому, привлекательной оказалась сама тема миролюбия и гуманизма.

Пожалуй, первой картиной, которая удовлетворила самого Итикава, была «Комната насилия».

Этот фильм впервые в японской кинематографии запечатлел образ «сердитых молодых людей», которые и по сей день мелькают на экранах. Итикава не

повезло в том, что «Комната насилия» появилась на экранах в самый разгар шумихи, поднятой вокруг «солнечного племени». Критики и зрители не смогли беспристрастно оценить художественные качества фильма. Все внимание было сконцентрировано на том, что в фильме оказалась сцена полового акта, совершенного без любви, в припадке отчаяния. Не приходится сомневаться, что если бы фильм был показан в другое время, то созданный Синтаро Исихара образ юноши, протестующего против действительности, вызвал бы больше сочувствия, стал бы поводом для постановки существенной проблемы.

Герой фильма — студент университета Кацуми (Хироси Кавагути) ненавидит пошлость, царящую в мире взрослых. Поэтому он ненавидит и своего отца и свою мать. Отец его (Сэйдзи Миягути) страдает желудочной болезнью, трудится до изнеможения за скудную зарплату, утратив способность думать о чем-либо. Всем своим существом протестует Кацуми против мысли о том, что и его жизнь окажется повторением отцовской. «Взрослые не живут, живу только я», — говорит Кацуми. И все же остается неясным, против чего протестует Кацуми, когда насилует девушку (Фумико Вакао) и совершает другие бесстыдные поступки. Он ведет себя по-ребячески, наивно, иногда его поведение отвратительно до тошноты. Но вместе с тем прямота юноши, который очертя голову бросается в схватку с затхлостью и застоем, царящими в современном мире, ставит перед обществом проблему, важность которой нарастает с каждым днем.

Драма в «Большом пожаре» Итикава происходит главным образом в душевном мире героя фильма — молодого священника (Райдзо Итикава). Каждый раз Итикава прилагает отчаянные усилия для того, чтобы перешагнуть через барьер, который, по общему мнению, непреодолим средствами кино. Барьер этот — мир психики и отвлеченных понятий. Именно эти мотивы заставили его обратиться к повести Дзюнитиро Танидзаки «Ключ», а затем привлекли его внимание к произведению Сёхэй Оока «Огонек в степи».

Ведущий мотив «Большого пожара» — это преклонение главного героя Гоити перед красотой «Золотого павильона» — «Кинкаку» (в фильме храм носит название «Сюокаку»), преклонение, доходящее до иступления. Но практически на экране было невозможно сделать ощутимыми эти мотивы. Даже знаменитому оператору Кадзуо Миякава не удалось добиться, чтобы скромное деревянное здание — памятник японской архитектуры XIV века — пробуждало безграничный восторг в сердце зрителя. Не смог он передать образ чистой красоты настолько ярко, чтобы он оправдывал поведение молодого священника, самоотверженно охраняющего храм и сжигающего его, не боясь расстаться с жизнью. В этом заключался один из недостатков фильма. И все же Итикава наилучшим образом использовал свойства черно-белого широкого экрана, поднял зрительные образы до уровня символа, удачно проанализировал мотивы, которыми руководствовался священник, решивший поджечь национальное сокровище. Недостаток речи, мрачная юность без любви, недоверие к людям — все это независимо от его воли делает юношу посторонним для общества. В довершение всего его предает развращенное духовенство. Итикава изображает всевозможные психологические факторы, которые заставляют юношу разрушить объект своего преклонения, — присущие ему чистоту, чувство справедливости, ревность, ощущение собственной неполноценности, месть, опьянение красотой и многое другое. Изображает Итикава жестокость и противоречия современного общества, которые, выражаясь фигурально, заставляют сейчас

многих юношей, таких же, как и этот молодой священник из средних веков, сжигать бесчисленные «золотые павильоны». Еще до пожара зритель узнает, что толкнуло юношу на поджог храма. (Сценарий к фильму написан Нацутто Вада и Кэйдзи Хасэбэ.)

Решение «Дайэй» экранизировать повесть «Ключ» («Каги», 1959, сценарий Нацутто Вада, Кэйдзи Хасэбэ, Кон Итикава, в главных ролях Гандзиро Накамура, Матико Кё, Тацуя Накасино, Дзюно Кано) было, по всей видимости, продиктовано соображениями отчаянной конкуренции. Оно было принято в разгар схватки между компаниями по вопросу о том, в каком порядке показывать кинофильмы. Директор «Дайэй» Масаити Нагата был яростным противником демонстрации двух фильмов в одном сеансе и упорно проводил линию на показ одной, но крупной кинокартины. Под весьма благовидным предложением экранизации произведения выдающегося писателя Танидзаки компания рассчитывала привлечь зрителя, сыграв на чувственном интересе к половым извращениям, прелюбодеянию, обнаженному телу и т. д. По всей вероятности, сам Кон Итикава намеревался воспользоваться этими торгашескими побуждениями компании для того, чтобы достичь и кое-чего своего. Но Итикава так и не смог осуществить своих намерений и, следовательно, не мог донести свое *я* до зрителя. Итикава во всеуслышание заявил, что сделает из «Ключа» детективную кинокомедию. Однако независимо от намерений режиссера сама повесть не была пригодна ни для детектива, ни для комедии, и все его усилия пропали даром. Совершенно по-иному обстояло дело с экранизацией повести Оока «Огонек в степи». Здесь Итикава удалось оживить на экране идею автора — показать внутреннюю сторону войны, выяснить, как ведет себя человек в самых крайних условиях — условиях войны.

В фильме «Молодой господин» («Бонти», 1960, «Дайэй», сценарий Нацутто Вада и Кон Итикава по произведению Тоёко Ямадзаки, в главных ролях Райдзо Итикава, Фумико Вакао, Матико Кё, Тамао Накамура, Мицуко Кусабуэ, Фубуки Оти, Исудзу Ямада) Итикава показывает жизнь безотцовских семей в такой специфической среде, как квартал Фунаба в Осака, или, иначе говоря, изучает «женщин старой Японии». Формально главный герой фильма — Кикудзи, «молодой господин» из фирмы «Каватия», занимающейся оптовой торговлей таби¹, но подлинные, главные герои фильма — это бабушка и мать Кикудзи и еще пять женщин, окружающих его. Мужчина для них опора, кормилец, хозяин, они хранят ему верность, и в то же время мужская похоть, сладострастие дают им возможность поработить мужчину, вершить над ним свою власть.

В конце фильма уже начинающий стареть после беспутной жизни Кикудзи заходит в храм. Три женщины, с которыми он когда-то был связан, купаются в одном чане воды. Вид этих хихикающих, обрюзгих женщин заставляет Кикудзи задуматься над своей попусту растраченной жизнью. Такой финал в духе Сайкаку мог бы показаться слишком искусственным, если бы дело не происходило в необычайной обстановке — в послевоенные годы, когда война превратила все в руины. Фильм «Молодой господин» поражает зрителя своими сочными образами жизнелюбивых, сметливых японских женщин.

¹ Таби — японская матерчатая обувь.— *Прим. ред.*

«Молодой господин» в целом не оставляет столь сильного впечатления, как «Большой пожар» или «Огонек в степи», но изумляет зрителей неповторимостью в подаче деталей. Чувствуется, что к Итикава вернулось наконец былое мастерство.

5. Новые фильмы молодых

Каждый, кто сейчас попытается охватить взором японскую кинематографию, сразу обратит внимание на то, как истерически тянется вверх новая молодая поросль. Разумеется, это явление характерно не только для Японии и не только для японского кино. «Сердитые молодые люди», «битники» — разные страны, разные названия и оттенки, но повсюду в мире молодежь бросает вызов старым порядкам и авторитетам. Сердца молодых людей наполняются гневом против общества, прочно закрывшего перед ними свои двери. Они лихорадочно спешат как можно ярче и эффективнее привнести в быт, в идеологию, в искусство поношески преувеличенное сознание собственного я, добиться самовыражения.

Необычайная плодовитость японского кино — свыше 500 полнометражных художественных фильмов в год — привела в последнее время к ухудшению качества кинофильмов, что в свою очередь подорвало международный престиж японской кинематографии. Но несомненно и то, что массовое производство фильмов вызвало к жизни целую плеяду молодых мастеров.

Вводные титры фильмов, выходящих каждую неделю на экран, сплошь заполнены именами режиссеров и актеров послевоснового поколения. «Молодые» стараются прежде всего подчеркнуть свое новаторство. Их внимание поглощено выработкой новой манеры, нового кино. Они отрицают старое кино и все свои усилия направляют на то, чтобы отмежеваться от старых методов творчества. Своим главным потенциальным противником они объявляют крупных мастеров киноискусства и в первую очередь называют имена Тадаси Имаи и Кэйсукэ Киношита. Прежде всего — отрицание сантиментов. Решительный отказ от намеков и полутонов. Строгая, сдержанная манера выражения. Быстрый темп актерской речи и монтажа. Вытеснение стереотипного психологического рисунка. И, наконец, четкость и решительность в поступках. Это сопротивление старому возникло тогда, когда ему пришла пора возникнуть. Для японского кино стали уже невыносимы формы выражения идей, выработанные им же самим в течение длительного периода. Появилось стремление выбросить за борт эти формы.

Ясудзо Масумура со студии «Дайэй» первым из «молодых» вышел на экран японского кино, показав себя, как и подобает новатору, весьма самобытным режиссером. Поработав на японских киностудиях ассистентом режиссера, Масумура отправился на учебу в Италию. На родину он вернулся уже с солидным багажом теоретических и практических знаний, приобретенных в Римском экспериментальном центре кино. По своему возрасту (Масумура родился в 1924 году) он старше других молодых режиссеров и выделяется среди них своими способностями. Своеобразие его творчества наиболее характерно проявилось в фильмах «Великаны и игрушки» и «Наводнение». Сюжетная линия его фильма «Великаны и игрушки» («Кёдзин-то гангу», 1958, «Дайэй», сценарий Ёсио Сирасака по произведению Кэн Кайко, в главных ролях Хироси Кава-

гути, Хитоми Нодзоэ, Митико Оно) — рекламная борьба кондитерских компаний; тема фильма — современный капитал, его средства пропаганды и человек, который под влиянием этой пропаганды становится зверем. Благодаря использованию стремительных и лаконичных средств выражения достигается особая динамичность в решении темы. Ни один режиссер до Масумура не сумел поставить такой свежий и яркий фильм. Теперь уже никто не сомневается в том, что молодое поколение кинорежиссеров обрело в его лице своего знаменосца. Фильм «Наводнение» («Ханран», 1959, «Дайэй», сценарий Ёсио Сирасака по произведению Сэй Ито) был новым шагом вперед, новым успехом Масумура. В фильм из романа Сэй Ито перекочевали темы эротики и мизантропии. Главный герой фильма — ученый Сахэй Санада (Син Сабури). Изобретение нового синтетического клея приносит ему деньги и положение в обществе. Однако материальный успех немедленно ведет к моральному падению ученого. Неожиданное богатство возвращает жену Санада (Садако Савамура) и их дочь Такако (Фумико Вакао). Они становятся игрушкой в руках подлецов. У другого героя фильма — молодого ученого Кёсукэ Танэмура — при всем желании невозможно обнаружить и крупинки юношеской чистоты, совести человека науки. Он живет со студенткой — своей землячкой, соблазняет Такако, не останавливаясь перед насилием. Но в мотивах, которые движут его поступками, нет ни любви, ни даже полового влечения. Ничего, кроме холодного расчета. Сам Танэмура признается, что его «обуял дьявол карьеризма». И в финале фильма Танэмура держит в объятиях уже другую женщину — дочь директора компании.

«Наводнение» во многих отношениях явилось предвестником «новой волны» в японском кино. Здесь уже содержались многие исходные черты и прототипы этого течения: герой-карьерист, своего рода вульгаризированный Жюльен Сорель, откровенная эротика, растянутые альковные сцены, подлые люди. Надо сказать, что вначале, сразу после выхода на экран, «Наводнение» стало объектом яростных нападков со всех сторон. Какие только ярлыки к нему не приклеивали — «порнографический фильм», «вредный фильм» и т. д. В то время были распространены однотипные картины, например «Сдаются комнаты» («Касима ари»), «Как стать мужчиной» («Дансэй сишсүхо»). Но фильм «Наводнение» явно отличался от них. Он не принадлежал к числу скользких по поверхности «бытоописательных» фильмов, изображающих падение современных нравов. То была честная попытка подойти вплотную к насущным проблемам нашего времени. Если простить режиссеру частичную неудачу с методом карикатуры, к которому он прибегает, то «Наводнение» следует назвать выдающимся исследованием крушения личности в современном обществе, ухода человека от общественной жизни.

Хиромити Хорикава, режиссер студии «Тохо», обладает не меньшим талантом, чем Масумура. Хорикава — в прошлом ассистент у Акира Курогава. Правда, его дарование будет, по-видимому, расцветать более сдержанно, не привлекая такого внимания публики, как было с Масумура. Дебютировал Хорикава фильмом «Рассказ о древе жизни» («Асунаро моногатари», 1955). Следующий свой фильм, поставленный по пьесе Тикамацу «Убийство женщины в лавке торговца маслом» («Онна-гороси-абура дзигоку», 1957, сценарий Синобу Хасимото, в главных ролях Гандзиро Накамура, Сэндзяку Накамура, Митиё Синдзю, Кёко Кагава), Хорикава необычно полно для исторического фильма насытил свежим чувством современности. Затем Хорикава поставил фильм

«Голый генерал» («Хадака-но тайсё», 1958, сценарий Ёко Мидзуки, в главной роли Кэйдзю Кобаяси), фильм о бродячем художнике — «большом ребенке» Киёси Ямасита, созданный на основе его дневника. Показывая окружающий мир сквозь призму наивных рассуждений и высказываний главного героя — Ямасита, режиссер разоблачает неискренность «нормальных» людей, фальшь и пороки общества, идущего даже на перевооружение страны вопреки мирной конституции. Жанр комедии для массового зрителя, заставляющий его покатываться со смеху, не помешал режиссеру создать сатиру на современное общество.

«Черный альбом» («Курои гасю», 1960, сценарий Синобу Хасимото, в главных ролях Кэйдзю Кобаяси, Тисако Хара, Тиэко Накакита) — модный детектив по произведению Сэйтё Мацумото, но под оболочкой детективного фильма Хорикава решает более существенные темы человеческой жизни. Чтобы сохранить свое положение, престиж, фальшивый мир в семье, герой фильма — начальник отдела торговой фирмы, человек средних лет, не останавливается перед тем, чтобы принести в жертву своего соседа. Причем герой фильма не какой-то закоренелый подлец — в других отношениях он заурядный, робкий и добропорядочный человек. Маленькая ложь с целью скрыть любовную связь с сотрудницей постепенно разрастается и опутывает его по рукам и ногам. Чтобы сохранить свое положение, он спокойно посылает другого на эшафот (может быть, в душе он сожалеет, но, во всяком случае, внешне остаётся невозмутимым). Режиссер острым взглядом всматривается в тупую жестокость современного человека, в изъяны современного общества, которое в массовом масштабе плодит подобных мерзавцев.

Характерная черта еще одного режиссера из «молодых», Сёхэя Имамура, — добротность стиля, доходящая до консерватизма. Он не гонится, подобно многим «молодым» послевоенных лет, за повизной режиссерского метода. Имамура тщательно вглядывается в объект и изображает его без претензии на внешний эффект. Эти особенности стиля частично проявились уже в его фильмах «Украденная страсть» («Нусумарэта ёкудзё», 1958, «Никкацу»), «Бесконечное желание» («Хатэсинаки ёкубо», 1958, «Никкацу»). В фильме «Старший брат» («Ниантян», 1959, «Никкацу», сценарий Итиро Икэда и Сёхэй Имамура) эти особенности стиля приносят ему наибольший успех. На основе дневника десятилетней девочки Суэко изображается жизнь братьев и сестер Ясумото, которая протекает в бараке на шахтах Сага. Имамура удается до самого конца фильма держать зрителя в напряжении. Воссоздавая местный колорит острова Кюсю, рисуя живые человеческие типы, фильм рассказывает зрителю о тех, кто оказался на дне жизни в результате упадка угольной промышленности, больше всего отразившегося на мелких шахтах вследствие безработицы и нищеты. Режиссер дает понять зрителю, что при нынешней социальной системе в жизни этих людей никогда не будет просвета. Могут ли вырасти счастливыми четверо братьев и сестер Ясумото, даже если они станут жить дружно, помогая друг другу, если сохранят свою недюжинную жизненную энергию? «Нет!» — честно отвечает фильм «Старший брат». Имамура не смотрит на действительность сквозь розовые очки.

Многие молодые режиссеры обязаны своим появлением на свет рекордной продуктивности японского кино и в свою очередь работают без отдыха, чтобы обеспечить его бесперебойную работу.

Режиссеры Ко Накахира, Сэйдзи Мацуяма, Ёситаро Номура, Ёсиаки Бансё, Умэцугу Иноуэ, Тадаси Савасима, Кихати Окамото, Эйдо Сугава,

Ёсио Кавадзу, Еити Усихара, Кадзуо Иноуэ, Тосио Сугиэ, Корэёси Курахара, Синдзу Мураяма и др., сценаристы Дзэндзо Мацуяма, Ёсио Сирасака, наконец, Сусуму Хани, проявивший необычный талант в области документального кино, — все эти люди отличаются друг от друга и по взглядам, и по художественному методу, и по задачам, которые они поставили перед собой. Не одинаковы они и по достигнутым результатам, и по надеждам, которые подают. Но ясно одно — им принадлежит будущее японского кино, оно ляжет на их плечи, и некоторые из них озарят его своей славой. В этом смысле приведенный выше список творческой молодежи будет с каждым годом пополняться.

Да уже и сейчас его следует немедленно дополнить. Речь идет о примечательном явлении 1960 года — о том, что журналисты называют «новой волной Японии».

Знаменосцем «новой волны» считают Нагиса Осима со студии Офуна компании «Сётику». Родился Осима в 1931 году. Уже своей первой картиной «Улица любви и надежд» («Ай-то кибо-но мати», 1959) Осима заставил заговорить о себе. Второй фильм Осима «Повесть о жестокой юности» («Сэйсюн дзанкоку моногатари», 1960) немедленно вызвал ожесточенные споры о том, имеют ли подобные фильмы право на существование.

«Повесть о жестокой юности» описывает крушение надежд трех поколений. Военное поражение Японии, которое привело к переоценке ценностей, делает отца духовно беспомощным человеком, который каждый раз уклоняется от решения насущных вопросов. В волнующую пору освобождения, обретенного в первые послевоенные годы, протекает юность старшей сестры. Девушка (Ёсико Куга) охвачена пылом революции и любви. Но вот наступает полоса политической реакции, и она без особого сопротивления признает свое поражение и морально деградирует. Младшая сестра (Миюки Кувано) — ученица гимназии. Она и ее друг — студент (Юсукэ Кавадзу) уверены, что нет ничего, во что стоило бы верить, кроме их еще не сложившихся интересов, страстей, побуждений. Их поступками движет самонадеянность и недовольство окружающей средой. Они внушили себе, что, творя зло, они тем самым бросают вызов обществу и мстят ему. Бессмысленно спрашивать, насколько распространены в наши дни подобный тип студентов. Осима сознательно прибегает к столь характерному для «новой волны» ошеломляющему приему — к показу типического через исключительное.

В своем безрассудном и наивном вызове молодые герои, понятно, наталкиваются на мощную, стальную преграду. И в тот момент, когда, больно ударившись об эту стену, влюбленные замечают свою ошибку, наступает расставание, а затем и гибель.

В своих замыслах и в средствах выразительности Осима, несомненно, черпал вдохновение во французской «новой волне», но вместе с тем его фильм весьма сильно окрашен самобытностью нынешнего поколения Японии. В то время как французские коллеги делают упор на «секс» и «действия», главная тема фильма Осима — «секс» и «политика». Но в этом фильме Осима все еще не заявил открыто, во что он верит, каковы его политические взгляды. По-видимому, нам нужно подождать его следующих произведений¹.

¹ «Еще не время подводить окончательные итоги деятельности японской «новой волны», но надо сказать, что уже сейчас в фильмах последователей Осима — «Шалопай» («Рокудэнаси») Ёсисигэ Йосида, «Высохшем озере» («Кавайта мидзууми») Масахиро Синода и ряде других появились повторы и штампы. Создается впечатление, что «новая волна» постепенно теряет свою первоначальную амбицию и яростную энергию.

В мае — июне 1960 года Япония была потрясена бурей народных выступлений, подобных которым еще не знала история страны. Народ боролся против «договора безопасности» — нового военного союза между Японией и США.

Эти выступления имели целью сорвать ратификацию договора. День за днем сотни тысяч демонстрантов окружали парламент. По инерции прошлого киноработники проявляли слабый интерес к политике, но и среди них усиливался протест против договора. Все большее число кинематографистов участвовало в шествиях к парламенту, движение протеста приобретало все более широкий размах. Наконец был проведен «вечер деятелей кино в защиту демократии». Работники документального кино сняли узкоплечный фильм в четырех частях «Июнь 1960 года — гнев против договора безопасности» (производство Комитета по созданию фильма против договора безопасности при участии Народного совета борьбы против пересмотра договора безопасности и Генерального совета профсоюзов).

В разгар этих бурных событий кинопроизводство в свою очередь оказалось перед лицом серьезного кризиса. Правда, дела компании «Тоэй» по-прежнему шли хорошо — она создала новую систему производства, вторую компанию «Тоэй», приближаясь к осуществлению заветной мечты — установить контроль над половиной японской кинопромышленности, но зато другие компании — «Дайэй», «Синтохо» и особенно «Сётику» — не успевали отражать сыпавшиеся на них удары: В феврале 1960 года, когда подводились финансовые итоги работы, случилось событие, трагическое для ветерана японской кинематографии — компании «Сётику». Она впервые оказалась вынужденной заявить о невыплате дивидендов, а ее директор Сиро Кидо, основатель компании и один из пионеров японской кинематографии, подал в отставку, взяв на себя ответственность за неудачи в деятельности компании. Так называемый «стиль Сётику», выработанный еще на студии Камата — мелодрамы с женщинами в главных ролях, — стал теперь анахронизмом. Быстро устарел и «новый стиль Сётику», который пытались насадить в первые послевоенные годы. Теперь для всех ясно, что «Сётику» оказалась в критическом положении. Только обновление может спасти компанию от краха. На смену Кидо пришел приемный сын Такэдзиро Отани — Хироси Отани. Сейчас он производит коренную перестройку компании. Нагиса Осима и еще целый ряд молодых людей в возрасте до тридцати лет смогли занять в ней положение режиссеров, на студиях «Сётику» зазвучали новые голоса — и все это стало возможным вследствие того, что смена руководства в компании, изменение ее политики нарушили издавна заведенные здесь порядки, стимулировали искания и эксперименты. То, что «новая волна» зародилась преимущественно на киностудии Офуна, можно истолковать также как проявление раздраженности и протеста молодого поколения в отношении «стиля Офуна», который в течение многих лет культивировался на этой студии. В свою очередь дух времени, настроения борьбы против договора безопасности стимулировали «новую волну», сделали ее появление неизбежным именно в наши дни. «Повесть о жестокой юности», «Там, где похоронено солнце» («Тайё-но хакаба», 1960, «Сётику») свидетельствуют о несомненном кинематографическом таланте Нагиса Осима. Но и остальные режиссеры «новой волны», если судить по тому, что в их фильмах, как правило, есть кадры, изображающие демонстрации против договора безопасности, постоянно сознают связь между эпохой и политикой, причем она показана или в отрицательной, или в преломленной форме. Это проявляется в том, что в их фильмах преобладают

эротика, нигилизм, а иногда и преувеличенный антигуманизм. Не только в кино, но и в действительности молодое поколение охотно говорит о своей надломленности, выставляет напоказ свое нежелание иметь дело с политикой. В подобной позиции проявляется застойность «новой японской волны» или по крайней мере опасная тенденция к ней.

Я проследил, исследовал, запечатлел путь, который за 60 лет — со времен Мэйдзи — проделало японское кино как область предпринимательства и как вид искусства, причем одни страницы его истории я разглядывал издали, другие — вплотную.

Будущее японского кино — белые листы бумаги, на которых не написано еще ни одной буквы. Этим листкам нет конца. Множество новых людей впишут новые слова на страницы будущего. Пусть это будут написанные большими буквами слова о развитии японской кинематографии и ее задачах!

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Работы по общей истории японского кино

- Танака Дзюнитиро, *Нихон эйга хаттацуси (История развития японского кино)*, т. 1—3, Тюокоронся, 1957.
- Иидзима Тадаси, *Нихон эйга си (История японского кино)*, т. 1—2, Хакусуйся, 1955.
- Ота Куньо (ред.), *Тэйхон сэкай эйга гэйдзюцу си (История развития мирового киноискусства)*, *Эйга хёронся*, 1933.
- Хадзуми Цунэо, *Эйга годзюнэнси (История кино за 50 лет)*, Масу сёбо, 1943.
- Хадзуми Цунэо, *Сясинэйга хякунэнси (История фотографии и кино за 100 лет)*, Масу сёбо, 1954.
- Сато Тадао, Хани Сусуму и др. *Рэнзю кара миру нихонгэндайси (Современная история Японии, увиденная сквозь линзу)*, *Гэндайсинтёся*, 1954.
- Окада Сусуму, *Нихон эйга-но рэжиси (История японского кино)*, Санити сёбо, 1957.
- Ивасаки Акира, *Эйгагэйдзюцу-но рэжиси*, Микаса сёбо, 1958.

2. Работы, посвященные отдельным периодам истории кино либо отдельным деятелям киноискусства

- Кидо Сиро, *Нихонэйга-дэн (Биография японского кино)*, Бунгэйсюндзюся, 1956.
- Сато Тадао, *Нихон-но эйга (Японское кино)*, Санити сёбо, 1956.
- Уриу Тадао, *Нихон-но эйга (Японское кино)*, Иваками синсё, 1956.
- Киси Мацуо, *Нихон эйгадзюндэн (Биографии деятелей японского кино)*, Хаякава сёбо, 1953.
- Киси Мацуо, *Ватакуси-но эйга си (Моя история кино)*, Икэда сётэн, 1955.
- Ивасаки Акира, *Нихон-но эйга (Японское кино)*, изд. Японской лиги демократической культуры, 1948.
- Ивасаки Акира, *Нихон эйгасакка рон (Японские кинорежиссёры)*, Тюокоронся, 1958.
- Ивасаки Акира, *Гэндайнихон-но эйга (Современное японское кино)*, Тюокоронся, 1958.

3. Книги иностранных авторов

- Pierre Billard: *Le cinéma japonais, Cinéma 55, Paris, 1955.*
- Sh. et M. Giuglaris: *Le cinéma japonais, édition du Cerf, Paris, 1956.*
- Joseph I. Anderson, Donald Richie: *the Japanese Film, Charles Tuttle Company, Tokyo, 1959.*

4. Журналы и другие издания

- «Кинэма дзюно» («Вестник кино»), вых. два раза в месяц, изд. Кинэма дзюнося.
- «Эйга хёрон» («Кинообозрение»), ежемесячное издание, Эйга сюппанся.
- «Эйга гэйдзюцу» («Киноискусство»), ежемесячное издание, Кёриццусинся сюппанбу.
- Ивасаки Акира, Уриу Тадао, Иидзима Тадаси, Миядзима Ёсио, Мацуюма Со (ред.). *Эйгахяккадзитэн (Энциклопедия кино)*, Хакуёся, 1954.

хронологическая таблица¹

- 1896 В Кобэ торговой компанией «Ринэр сёкай» доставлены два кинетоскопа, в связи с этим резко увеличился ввоз различными импортерами киноаппаратуры и киноплёнки. ◇ В Морском клубе города Кобэ состоялась первая демонстрация фильма при помощи кинетоскопа.
- 1897 Торговая компания «Араи сёкай» делает при помощи вайтаскопа съёмки спектакля в токийском театре «Кабукидза», писатель Фукути Гэнитиро даёт название заснятой плёнке «движущиеся картинки». ◇ Первая демонстрация «движущихся картинок» в зале «Кинкокан» в районе Канада, устроенная компанией «Араи сёкай». ◇ Издание работ Охигаси «Техника кинематографии» («Дзидо сясиндзюцу») и Сёкити Мумэя «Энциклопедия кинематографа» («Кацудосясин хякка дзэнсё»). ◇ Торговая фирма Кониси ввозит из Франции киносъёмочный аппарат Гомона. При помощи этого аппарата Цунэки Сибата из ателье Микоси снимает танцы гейш в Симбаси «Журавль и черепаха» («Цурукамэ») и в Сугэмати «Японский кэк-уок». Плёнки проявляет Сиро Асано из фирмы Кониси. Несколько ранее этого инженер Джурель, прибывший из Франции вместе с Сётаро Инэбата, попытался сделать пейзажные съёмки, которые считаются первыми киносъёмками в Японии, но потерпел неудачу, вслед за этим Гандзиро Фукусукэ и др. сделали съёмки моста «Исибаси», но также неудачно. После них Мицумура из Кобэ заснял танцы гейш из Гиона «Сиюкуру одори», «Додзёдзи», по сравнению со съёмками Джуреля они оказались более удачными и в 1898 году демонстрировались в Токио.
- 1898 Демонстрация в зале «Кинкокан» в Канада фильма с использованием граммофона. ◇ Прибытие в Японию инженера Бери из компании Льюьера, привезшего с собой несколько фильмов. ◇ Ясокити Такахаси из Токио завершает создание съёмочного аппарата отечественного производства.
- 1899 Фирма «Хиромэя» выпускает фильм «Бандит с пистолетом Садакити» («Писутору гато Садакити», в главной роли Умпэй Ёкояма, оператор Сиро Асано), Цунэки Сибата — «Сбор кленовых листьев» («Момидзигари», в главных ролях Дандзиро 9-й и Кикуторо 5-й), «Двое у храма Додзёси» («Нинин Додзёси», в главных ролях Эйдзиро Оноэ, впоследствии Умэноко 6-й, Иэбана Итимура, впоследствии Усаэмон 10-й), Сёхэй Иватани выпускает фильм «Гиндза-мати», положив начало натурным съёмкам улицы Гиндза.
- 1900 Возвращаясь в Японию, Эйносукэ Ёкота привозит с собой несколько фильмов компании Патэ. ◇ Фирма «Ёсидзава сётэн» снимает состязания по борьбе сумо. ◇ В связи с инцидентом в Северном Китае (июль) компания «Ёсидзава сётэн» направляет в Китай Цунэки Сибата и Комакити Фукатани. В Японию они возвращаются в октябре, проводится демонстрация 16 заснятых ими фильмов. ◇ При демонстрации фильма в театре «Синфудза» впервые применено прямое проецирование на экран.
- 1901 Торговая компания «Ёкота сёкай» ввозит из Франции хроникальный фильм фирмы Патэ «Инцидент в Северном Китае». ◇ Использование кино при постановке спектакля «Микэн дзяку» с участием Савамура в театре «Сисондза».

Основные фильмы: «Двенадцать смертей итальянца», «Парижская выставка», «Угрожающие действия военных флотов великих держав» («Рэккоку гункан син уидо»), «Объединенная армия великих держав во время инцидента в Северном Китае» («Хокусэй дзихэн рэккоку рэнгогун»).

¹ В книге Акира Ивасаки в хронологической таблице приведены сведения о японском, а также об американском и европейском кино. В целях сокращения объема таблицы редакция сочла целесообразным оставить только ту ее часть, которая касается японского кино.—
Прим. ред.

- 1902 Фирма Ёсидзава впервые ввозит из США 300-метровые фильмы «Робинзон Крузо», «Жизнь Христа», «Предупреждение по поводу дорогого лотерейного билета» («Томикудзи-но имасимэ»), «Мученичество христиан в Риме». ◇ При демонстрации фильма в театре «Мэйдзидза» применялся звук на основе использования граммофонных пластинок, с этого времени при демонстрации фильмов применялись два аппарата. ◇ Создание в районе Кансай фильма «Деревянные гета Хиго» («Хиго комагэта»); из-за неблагоприятных отзывов в Токио этот фильм не демонстрировался.
- 1903 Ввоз иностранных трюковых и батальных фильмов. ◇ Первая демонстрация фильма «Сбор кленовых листьев» («Момидзигари») в Осака. ◇ Открытие первого в Японии постоянного кинотеатра «Дэнкикан». ◇ Демонстрация фильма Мельеса «Путешествие на луну».
- 1904 Компании «Ёсидзава сэтэн», «Ёкота сёкай», «Хиромэя», «Хакубункан» и др. посылают в действующую армию кинооператоров. ◇ Повсеместная демонстрация хроникальных фильмов о русско-японской войне. ◇ В ходе спектакля «Императорская армия, победившая Россию» («Сэйро-но когун») Ии Ёхо в токийском театре «Синкодза» использовались съемки морского боя; начало комбинированных спектаклей. ◇ Компания «Ёсидзава сэтэн» строит в Мэгуро киностудию.
- 1905 Демонстрация фильма о русско-японской войне, заснятого компанией «Хиромэя». Компания «Ёкота сёкай» строит киностудию в г. Киото. ◇ Компания «Ёсидзава сэтэн» направляет в Бангкок инженера Комакити Аояма и демонстрирует фильм о русско-японской войне. ◇ Демонстрация компаниями Патэ и Эдисона хроникальных фильмов о русско-японской войне.
- 1906 Сёкити Мумэя возвращается в Японию из Сингапура, вместе с несколькими фильмами фирмы Патэ учреждает фирму «М-Патэ» и демонстрирует в театре «Синфудза» цветной фильм по системе Патэ-калор. ◇ Демонстрация в театре «Синкодза» художественного фильма, снятого по системе Патэ-калор.
- 1907 Открытие первого постоянного кинотеатра в Осака — «Буммэйкан». ◇ Экранизация пьес с участием Садандзи «Судзу-га мори» и «Исибаси». ◇ Демонстрация в токийском театре «Токиодза» говорящего фильма французской компании Гомон, в котором использовалась система гронафон. ◇ Сёдзо Макино ставит для компаний «Ёкота сэтэн» фильмы «Сражение у храма Хоннодзи» («Хоннодзи гассэн») и «Рикша из Сугахара» («Сугахара-но курумахики»).
- 1908 Запрещение демонстрации фильма «Французская революция. Последние дни Людовика XVI». Разрешение на демонстрацию этого фильма было получено после переименования его на «Удивительный рассказ о горном короле в Северной Америке» («Хокубэй китан гэнкуцуо»). ◇ Переименование осакского кинотеатра «Буммэйкан» в «Сёкайкан». ◇ Первая демонстрация фильма компании «Ёсидзава сэтэн» — «Приворотное зелье» («Имори-но курояки»). ◇ Открытие в Асакуса кинотеатров «Дайсёкан», «Фудзидан». ◇ Компания «Ёсидзава сэтэн» демонстрирует в театре «Накано Нобутика итидза» первый фильм по пьесе театра симпа «Моя вина» («Орэ-га цуми»). Фильм шел в сопровождении музыки, речитатива и шумового оформления с использованием кагэдзэрифу. После этого наблюдалось распространение фильмов по пьесам театра симпа. ◇ Газета «Осака Майнити» создает подвижной отряд кинооператоров, начало демонстрации фильмов о результатах обследования школ.
Основные фильмы: «Моя вина» («Орэ-га цуми»), «Зарубленная Отоми» («Кирарэта Отоми»).
- 1909 Фирма «Ёкота сёкай» выпускает первый фильм с участием Мацуносукэ Опоуэ.
Основные фильмы: «Золотой демон» («Кондзики яся»), «Молочные сестры» («Тисимай»), «Мастер игры в го Таданобу», «Военные записки Исияма» («Исияма гункэ»).
- 1910 Сёкити Мумэя направляет в Китай Кэндзо Хагивара для съемок китайской революции. ◇ Создание кинокомпании «Фукуходо», постройка ею студии в Хигурэ. ◇ Ввоз первой серии фильма «Зигома», демонстрация его в кинотеатре «Дэнкикан» в Асакуса, фильм пользуется громадным успехом у зрителей. ◇ Открытие в Иокогаме

- первого специализированного кинотеатра европейского образца — «Одэондза».
- ◇ Прикомандирование к направляющейся в Антарктиду экспедиции поручика Сирасэ кинооператора Ясунао Тадзуми из компании «М-Патэ». ◇ Компания «Фукуходо» экспортирует в Англию короткометражные фильмы «Улица любования цветами в период гэпроку» («Гэпроку ханамидори»), «Девушка Глициния» («Фудзи мусумэ») и др.
- 1911 Комитет контроля за всеобщим образованием при министерстве просвещения утверждает правила оценки диапозитивов и кинофильмов. ◇ Союз токийских театров принимает решение о запрете актерам сниматься в кино. ◇ Создание союза киноработников в Осака.
Основные фильмы: «Наинко Сакураи-но Эки».
- 1912 Компания «Ёкота сёкай» заканчивает строительство новой студии в Киото. ◇ Каору Осанай учреждает Ассоциацию художественной кинематографии. ◇ Создание акционерной кинокомпании «Нихон сяси кабусики кайся» — «Никкацу» в результате слияния компаний «Ёсидзавэ сётэн», «Ёкота сёкай», «М-Патэ сёкай», «Фукуходо». Запрещение демонстрации фильма «Зигома». ◇ Создание первого японского фехтовального фильма «кацугэки» — «Быстрый как молния» («Хи-но тама кодзо»).
- 1913 Министерство просвещения принимает новые «Правила утверждения диапозитивов, волшебных фонарей и кинофильмов», усиление цензуры. ◇ Открытие школы для подготовки «бэси» при компании «Никкацу». ◇ Окончание строительства студии в Мукодзима компании «Никкацу».
- 1914 Создание акционерного общества цветного кинематографа «Тэндзэнсика кацудосяси кабусики кайся» — «Тэнкацу». ◇ В связи с трудностями в управлении произошло уменьшение капитала компании «Никкацу». ◇ Создание компании «Нихон кинэтофон», демонстрация в театре «Юракудза» первых японских говорящих фильмов с хронофотической системой звучания. ◇ Компания «Тэнкацу» выпускает первый цветной фильм по системе кинэма-катор «Ёсидзэн сэмпон дзакура».
Основные фильмы: «Катюша» Киёмацу Хосояма (в главных ролях Татибана Сададзиро и Таппацу Сэкинэ).
- 1915 Повышение цен на входные билеты в кинотеатры г. Токио (в театры Асакуса — до 10—15 сэн, в остальные театры — до 12—20 сэн).
- 1916 Кинокомпания «Никкацу» заканчивает строительство студии в г. Киото, в районе Дайсёгун. ◇ Открытие студии Хигурэ кинокомпании «Юбаяси сёкай».
- 1917 Американская компания «Юниверсал» открывает свое отделение в Японии. ◇ Широкая демонстрация фильмов «блю бёд». Полицейское управление опубликовывает правила эксплуатации кинематографа. ◇ Создание торговой компании «Нагасэ сёкай» в Осака, которая приступает к ввозу киноплёнки и фотоматериалов.
Основные фильмы: «Доля капитана» («Тайи-но мусумэ»).
- 1918 Вторичное повышение цен на входные билеты в кинотеатры г. Токио. ◇ Начало возглавляемого Норимаса Каэрияма движения за чистую кинодраму, создание Ассоциации киноискусства (Эйгагэйдзюцу кёкакай) и постановка фильмов «Блистательная жизнь» («Сэй-но кагаяки»), «Девушка с гор» («Мияма-но отомэ»), в которых впервые в качестве киноактрисы выступила Харуми Хаяянаги.
Основные фильмы: «Лучше не жить» («Фудзёки») Тада Когути и «Живой труп» («Икэру сикабанэ») Эйдо Танака.
- 1919 Кинокомпания «Сётику» командует в Европу и США Мацуё Мацуи, Синтаро Сираи, Рё Танака, Энносукэ Итикава и др. ◇ Основание журнала «Кинэма дзюмпо». ◇ Министерство просвещения, получив из США предложение об обмене культурными фильмами, для экспорта выпустило фильм «Бамбук и бамбуковая промышленность», а также 5 других аналогичных фильмов.
Основные фильмы: «Повесть о белой хризантеме» («Хакукику моногатари») Норимаса Каэрияма, «Грустная песня» («Аварэ-но кёку») Ёсиро Эмаса.

- 1920 Создание кинокомпаний «Кокусай кацуэй», сокращенно «Коккацу», «Тайсё кацуэй» — «Тайкацу», «Тэйкоку кинэма» — «Тэйкинэ», постепенное обострение между ними конкуренции. ◇ Учреждение компании «Сётику кинэма», начало деятельности ее студий в Камата. ◇ Демонстрация первого фильма «Сётику» «Женщины с острова» в театре «Кабукидза», высокая оценка его со стороны Каору Осанай. ◇ Компания «Тайкацу» ставит по произведению Дзюнитиро Танидзакэ фильм «Клуб любителей» («Аматюа курабу»), а по произведению Идзуми Кёка — «Кацусика Сунао», положив начало так называемым художественным фильмам. ◇ Студия «Никкацу» в Мукодзима принимает решение об использовании для съемки фильмов киноактрис, поступление на работу в компанию Утако Накаяма, Ёмэко Сакэи, Цуруко Сэгава и др. ◇ Публичный показ в театре «Тэйгэки» фильма «Сердце мира» («Сэкай-но кокоро»), стоимость входного билета 10 иен. ◇ Министерство просвещения берет на себя функции по рекомендации фильмов.
Основные фильмы: «Женщины с острова» («Сима-но онна») Генри Отани, «Клуб любителей» («Аматюа курабу») Томаса Курихара.
- 1921 Компания «Сётику» становится акционерным обществом. ◇ Сёдзо Макино учреждает компанию по производству учебных фильмов (предшественница компании «Макино эйга»). ◇ Под руководством Ёко Окамото и Тацуро Хасино из Токио осуществляется первый в Японии выпуск киноновостей. ◇ В музее колледжа Отя-но мидзу министерство просвещения устраивает выставку, посвященную кино.
Основные фильмы: «Призраки на дороге» («Родзё-но рэйкон») Минору Мурата, «Сумерки в горах» («Яма куруру»), Кёхико Усихара, «Змеиный блуд» («Дзясэй-но ии») Томаса Курихара, «Записки пьяного» («Сакэнака ники») Дзамму Како.
- 1922 Компании «Парамаунт» и «Юнайтед» открывают свои отделения в Японии. ◇ «Сётику» приобретает акции компании «Тайкацу». ◇ Возвращение после 20-летнего отсутствия Сэсю Хаякава.
Основные фильмы: «Повесть о верности» («Тюсингура») Сёдзо Макино, «Галантерейная лавка Кёя» («Кёя эримисэ») Эйджо Танака.
- 1923 Создание компании «Ёкохама кинэма». ◇ Министерство просвещения приняло решение предусмотреть в расходах на социальное образование статью на финансирование производства фильмов. ◇ Компания «Тэйкинэма» учреждает в Асия студию по производству фильмов жанра «гэндайгэки». ◇ Компания «Никкацу» поглощает «Коккацу». ◇ Компания «Сётику» выпускает фильм «Песня моряка» («Сэнто-коута»), которая кладет начало распространению «песенных фильмов». ◇ Открытие школы киноактеров Мидзогути Биё. ◇ В результате землетрясения в районе Канто все кинокомпаниям получают большой ущерб. «Сётику» продолжает производство фильмов в Киото. Компания «Никкацу» закрывает свою студию в Мукодзима и начинает производство фильмов в Киото. ◇ Открытие студии компании «Тоа кинэма». ◇ Учреждение компании «Макино кинэма».
Основные фильмы: «Путевой сторож» («Яма-но сэробан») Ясудзиро Симадзу, «Омицу и Сэйдзабуро» Минору Мурата, «Мать» («Хаха») Хотэй Номура.
- 1924 Учреждение Японской ассоциации кинопредпринимателей «Нихон эйгасэйсакуся кёкай», в которую вошли четыре компании «Никкацу», «Сётику», «Тэйкинэ», «Макино», заключение между ними делового соглашения относительно мер по пресечению переманивания работников студий, захвата кинотеатров и т. д., ассоциация высказала мнение о том, чтобы цензуру в кино в общенациональном масштабе осуществляло министерство внутренних дел. Впоследствии в результате роспуска компаний «Макино» вместо нее в ассоциацию вступила компания «Тоа кинэма» — так образовалась лига четырех компаний, однако заключенное между ними соглашение выполнялось с трудом. ◇ Возобновление деятельности студии «Сётику» в Камата. ◇ «Осака Майнити» приступает к выпуску киноновостей периодичностью два раза в месяц. ◇ Компания «Тэйкинэ» добивается большого успеха своим «песенным фильмом» «Птица в клетке» («Каго-но тории»), который приносит ей 300 тыс. иен дохода. ◇ «Никкацу» выпускает свой тысячный юбилейный фильм с участием Мацуносукэ Оноэ — «Араки Юсаэмон». ◇ Журнал «Кинэма дзюмпо» впервые среди гражданских организаций вводит систему конкурсов фильмов. ◇ В связи с прове-

- дением в жизнь закона об иммигрантах принимается решение о бойкоте американских фильмов в кинотеатрах Асакуса, но бойкот продолжается недолго.
- Основные фильмы: «Записки пьяного» («Сакэнака никки») Тайсукэ Ито, «Жена Сэйсаку» («Сэйсаку-но цума») Минору Мурата, «Дом, где изготавливают чай» («Тя о цукуру иэ») Ясудзиро Симадзу.
- 1925 Волнения в кинокомпании «Тэйкинэ», группа Асия выходит из компании. ◇ Наоки организует Объединенную ассоциацию деятелей кино «Рэнго эйга гёкай». ◇ Сёдзо Макино уходит из компании «Тэйкинэ» и создает компанию «Макино-про». ◇ Сосредоточение цензуры в области кино в руках министерства внутренних дел. ◇ Начало выпуска повестей «Дэнцу шюс». ◇ Лига четырех компаний принимает решение об отказе от демонстрации фильмов «Продакшн эйга».
- Основные фильмы: «Уличный фокусник» («Мати-но тэдзинаси») Минору Мурата, «Солнечный диск» («Нитириш») Тэйносукэ Кинугаса, «Позабыв о мести» («Онсю-но каната ни») Сёдзо Макино.
- 1926 Учреждение компанией «Универсал» студии в Киото. ◇ Смерть Мацуносукэ Оноэ. ◇ Компания «Универсал» в сотрудничестве с Баидо Цумасабуру создает компанию «Дайнихон универсал эйгася» и приступает к производству японских фильмов. ◇ Полицейское управление проводит в жизнь ограничение количеств демонстрируемых роликов. ◇ Протест владельцев кинотеатров против лиги четырех.
- Основные фильмы: «Весенний шепот бумажной куклы» («Каминингё хару-но сасаяки») Кэндзи Мидзогути, «Безумная страница» («Курутта иппёдзи») Тэйносукэ Кинугаса, «Русалка на берегу» («Рику-но нингё»), «Женщина коснулась ног» («Аси-ни саватта онна») Ютака Абэ.
- 1927 Представление на рассмотрение парламента законопроекта о запрете детям до 17-летнего возраста смотреть фильмы. ◇ Создание Ассоциации университетского кино, в которую вошли 17 университетов. ◇ Создание кинокомпании Южно-Маньчжурской железной дороги — «Мантэцуйэга сэйсакусё». ◇ Утаэмон Итикава начинает производство фильмов, создав киностудию в префектуре Нара в районе озера Аямэ. ◇ Роспуск компании «Дайнихон Юниверсал эйгася». ◇ Проведение экспериментальных работ в области производства фильмов, озвученных по системе «минатоки». ◇ Эйносукэ Ёкота становится президентом компании «Никкацу». ◇ Демонстрация первого выпуска киноновостей «Парамаунт ньюс». Прекращение деятельности отдела фильмов «дзидайгэки» на студии Камата компании «Сётику». ◇ Компания «Никкацу» переводит отдел фильмов «дзидайгэки» во вновь построенную студию в Киото. ◇ Учреждение компании «Каваи-про». ◇ Учреждение компании «Каваи-про» (предшественница компании «Дайто эйга»), начало выпуска фильмов на студии в Сугамо.
- Основные фильмы: «Странствия Тюдзи» («Тюдзи табиникки») Тайсукэ Ито, «Пять женщин, которые его окружают» («Карэ о мэгуру гонин-но онна») Ютака Абэ, «Стыдливые сны» («Хадзукаси юмэ»), «Плутовка» («Каракури мусумэ») Хэйносукэ Госё, «Обувь» («Куцу») Тому Утида, «Храбрец с горы Арисан», «Разговорчивая девушка» («Сябон мусумэ») Томотака Тасака, «Под звездой сатаны» («Акума-но хоси-но мото-ни») Бунтаро Футагава.
- 1928 Стоимость акции компании «Никкацу» достигает 60 иен. ◇ Создание кинокомпании «Мицуэй». ◇ Открытие школы киноактеров — Нихон эйга хайогакко. ◇ Компания «Никкацу» переводит всех своих сотрудников в новую студию в г. Киото. ◇ Тиэдзо Катаока, Рютаро Наканэ, Дзиро Аракан уходят из компании Макино, учреждают объединенное акционерное общество «Рэнго-про Нихон эйга кабусики кайся» и создают студию в г. Киото. ◇ Сиро Кидо выезжает в СССР. ◇ Принятие министерством внутренних дел решения о цензуре фильмов, заснятых на 16-миллиметровой пленке. ◇ Создание компании «Нихон токи», начало работ по производству звуковой аппаратуры истофон системы Тодзио. ◇ Учреждение фотофонического отдела в компании «Нихон викта». ◇ Создание отдела рекламных фильмов «Това сёдзи эйга». ◇ Смерть Каору Осаяя.
- Основные фильмы: «Деревенская невеста» («Мура-но ханаёмэ») Хэйносукэ Госё, «Перекресток» («Дзюдзиро») Тэйносукэ Кинугаса, «Улица ронинов» («Ронин гай») Масахиро Макино, «Судья Оока. Новый вариант» («Синпан Оока сэйдан») Хироси Инагаки, «Рассказ в снежную ночь» («Юки-но ёру ханси») Кинтаро Иноуэ, «Ов

и Токио» («Карэ-то Токио»), «Король легкой атлетики» («Рику-но ося») Кёхико Усихара, «Телесная красота» («Никутайби») Ясудзиро Одзу.

- 1929 Разрешение после пересмотра закона о контроле за кинематографом строительства кинотеатров внутри зданий. ◇ Создание союза Прокино. ◇ Компания «Сётику» сотрудничает с компанией «Тэйкинэ», назначение президентом «Тэйкинэ» Маудзиро Сираи. ◇ Возвращение Сиро Кидо. ◇ Демонстрация первого в Японии подлинно звукового фильма «Военный марш», озвученного по системе Фокс-мувигон. Оборудование театра «Рэнракудза» и др. звуковоспроизводящей аппаратурой. ◇ Выпуск отечественного звукового фильма производства Макино «Модорибаси». ◇ Смерть Сёдзо Макино. ◇ Уменьшение наполовину сотрудников в осакском театре «Сётикудза». Выход компаний «Парамаунт», «Фокс», «Юнайтед» и др. из Ассоциации киноискусства великой Японии. ◇ На студии компании «Тоа кинэма» вспыхивает первый в Японии трудовой конфликт кинороботников. ◇ Завершение постановки фильма «Дочь моряка» с звукозаписью по системе «минатоки». ◇ В результате депрессии происходит закрытие кинотеатров по всей стране.
- Основные фильмы: «Мост Нихонбаси», «Симфония города» («Токай кокёгаку») Кэндзи Мидзогути, «Живая маринетка» («Икэру нингё») Тому Утида, «Университет-то я окончил...» («Дайгаку ва дэта кэрэдомо») Ясудзиро Одзу, «Пепел» («Кайдзин») Минору Мурата, «Он и человеческая жизнь» («Карэ-то дзинсэй») Кёхико Усихара, «Плаха» («Куби-но дза») Масахиро Макино, «Зонтичник-фехтовальщик» («Касахарикэнпо») Есиро Цудзи, «Меч, разящий людей и лошадей» («Дзандзиндзапбакэн») Тайсукэ Ито.
- 1930 Создание компании «Гакарадзука эйга», которая устанавливает сотрудничество с компанией «Тоа кинэма». ◇ Первая демонстрация произведений объединения «Прокино». ◇ Рождение Фото-химической лаборатории РСЛ. ◇ В связи с депрессией, охватившей всю страну, повсеместно продолжалось снижение цен на входные билеты в кинотеатры. ◇ Использование компанией «Сётику» звуковой системы Добаси.
- Основные фильмы: «Я провалился на экзамене, но...» («Ракудай сита кэрэдомо»), «Коснувшаяся ног счастье» («Аси ни саватта коун»), «Девушка» («Одзёсан») Ясудзиро Одзу, «Это солнце» («Кюно тайё») Минору Мурата, «Что заставило ее сделать это» («Нани-га канодзё о-со сасэтакэ») Дзюкити Судзуки, «Убегающий Кодэндзи» («Нигэюку Кодэндзи») Мансаку Итами, «Повесть Кинюё» («Кинюё моногатари») Хэйносукэ Госё, «Родина» («Фурусато») Кэндзи Мидзогути, «Закулисная история революции Мэйдзи» («Исин анрю») Есиро Цудзи.
- 1931 Первая демонстрация японской копии фильма «Марокко». ◇ Цумасабура Бандо создает студию в Канто. ◇ Создание акционерной компании «Макино кабусики кайся». Рождение компании «Сётику-Парамаунт». ◇ Окончание постройки театра «Тэйкёдза» в Синсюку. ◇ Создание Ассоциации киножурналистов. ◇ Забастовка в кинокомпании «Макино-про» в связи с невыплатой зарплаты. ◇ Первая демонстрация в театре «Тэйгэки» звукового фильма «Соседка и жена», поставленного на студии Камата компании «Сётику». ◇ Создание компании «Синко кинэма», заменившей компанию «Тэйкинэ». ◇ Уход со студии Камата компании «Сётику» Дэммэй Судзуки, Токихико Окада, Минору Таката и создание ими компании «Фудзи эйга». ◇ Возникновение «маньчжурского инцидента», посылка всеми кинокомпаниями и газетами своих операторов в Маньчжурию. ◇ Забастовка в компании «Окура когё», конфликт был разрешен на 64-й день забастовки.
- Основные фильмы: «Токийский хор» («Токё-но гассё») Ясудзиро Одзу, «Исполнитель кровной мести» («Адаути сэнсю») Тому Утида, «Перед выходом на арену» («Иппонгата на дохёири») Хироси Инагаки, «Перед рассветом» («Рэймэй идзэн») Тайносукэ Кинугаса, «И все же они идут» («Сикамо карэра ва юку») Кэндзи Мидзогути, «Фейерверк» («Хапаби») Мансаку Итами, «Соседка и жена» («Мадам то нёбо») Хэйносукэ Госё.
- 1932 Три компании «Никкацу», «Сётику», «Синко» заключают между собой соглашение с целью воспрепятствовать переманиванию друг у друга актеров. ◇ Окончание создания звуковой аппаратуры Добаси. Компания «Никкацу» заключает с компанией РСЛ договор на озвучивание фильмов. ◇ Создание кинокомпании «Ориентару эйга». ◇ Рождение кинофотолаборатории «Кёкуто фирму». ◇ Создание японской акционерной кинокомпании «Нихон эйга кабусики кайся», строительство студии в Тамагава

- (впоследствии перешла во владение «Никкацу», предшественница нынешней компании «Дайэй»). ◇ Создание акционерного театрального общества «Токио Такарадзука гэкисэ». ◇ Появление дебета в бюджете компании «Никкацу». ◇ Уход из «Никкацу» Минору Мурата, Тайсукэ Итагаки, Тайсукэ Ито, Тому Утида, Исаму Косуги и др. и создание ими компании «Синэйгася». ◇ Окончание строительства студии PCL, которая приступила к постановке фильмов. ◇ Компания «Никкацу» принимает решение об использовании звуковой аппаратуры типа WE.
- Основные фильмы: «Необыкновенный патриот» («Кокуси мусо») Мансаку Итами, «Родиться-то и родился...» («Умарэтэ-ва мита кэрэдо») Ясудзиро Одзу, «Зонтик Итаро» («Итаро каса») Хироси Инагаки, «Повесть о верности» («Тюсингура») Тэйносукэ Кицугаса, «Девушка в бурю» («Араси-но нака-но сёдзэ») Ясудзиро Симадзу, «Весна и девушка» («Хару-то мусумэ») Томотака Тасака, «Загубленная юность» («Мусибамэру хару») Микио Нарусэ, «Перед нападением» («Утири идзэн») Ёсиро Цудзи, «Баскет в лунную ночь» («Бякуя-но кээн») Масахиро Макино, «Горожанин» («Косими») Бундзин Курата, «Золотой дождь» («Кубан сигурэ») Садао Яманака.
- 1933 Создание лиги содействия выработке национальной политики в области кино. ◇ Роспуск кинокомпании «Фудзи эйга». ◇ Учреждение компании «Удзумаса хассэй». ◇ Окончание строительства студии JO. ◇ Закрытие Японской школы актеров. Фильм компании «Сётику» «Повесть о верности» («Тюсингура») получает премию министра просвещения. ◇ Завершение работ по созданию театра «Нихон гэкидзё». ◇ Организация кинокомпании «Каваи эйга», создание компании «Дайто эйга». ◇ Полицейское управление вводит систему лицензий на должность киноинженеров. ◇ Создание в министерстве внутренних дел Киноассоциации великой Японии. ◇ Компания по выработке фотоматериалов «Ориёнтару сясин котё» завершает создание киноплёнки отечественного производства. Выделение в самостоятельную единицу производственного отдела PCL.
- Основные фильмы: «Тащовщица из Идзу» («Идзу-но одорико») Хэйносукэ Госё, «Жизнь Бангаку» («Бангаку-но иссё») Садао Яманака, «Белые струи водопада» («Такино сирито») Кэндзи Мидзогути, «Расставшись с тобой» («Кими-то вакарэтэ») Микио Нарусэ, «Два фонаря» («Фтацу торо») Тэйносукэ Кицугаса; хропикальный фильм «Жизненная линия на море» («Уми-но сэймэйсэн»).
- 1934 Компания «Никкацу» переводит отдел фильмов «дзидайгэки» в студию Тамагава. ◇ Создание кинокомпании «Фудзи фильм». ◇ Такэдзиро Отани становится президентом компании «Синко». ◇ Открытие кинотеатра «Хибия эйга гэкидзё». ◇ Выпуск первых номеров новостей «Асахи ньюс», «Ёмиури ньюс», международных новостей «Осака Майнити», «Токио Нити-нити ньюс». ◇ Создание первого комитета по объединению административного управления в области кино. ◇ Покинув «Никкацу», Нагата создает Первую кинокомпанию «Дайити эйгася». ◇ Смерть Хотэй Номура.
- Основные фильмы: «Соседка Яэ-тян» («Тонари-но Яэтян») Ясудзиро Симадзу, «Живущие живут» («Икитоси икэру моно») Хэйносукэ Госё, «Линкор Будо» («Будо Дайкан») Мансаку Итами, «Стремительный меч» («Фурю каудзин кэн») Садао Яманака, «Гудок в тумане» («Мутэки») Минору Мурата. Документальный фильм «Япония продвигается на север».
- 1935 Создание компаний «Токио хассэй», «Тоа хассэй». ◇ Учреждение Киноассоциации великой Японии. ◇ Открытие специализированного кинотеатра новостей.
- Основные фильмы: «Жена, будь как роза» («Цума, ё, бара-но ёни») Микио Нарусэ, «Тюдзи прославился» («Тюдзи уридасу») Мансаку Итами, «Татуированный с улицы» («Мати-но прэдзумимоно») Садао Яманака, «Окин и Сасукэ» Ясудзиро Симадзу, «Время человеческой жизни» («Дзинсэй-но онимоцу») Хэйносукэ Госё, «Токийская гостиница» («Токио-но ядо») Ясудзиро Одзу, «Если бы этого ребенка не бросили» («Ко-но ко сутэдзарэба») Эндзиро Сайто.
- 1936 Студия компании «Сётику» из Камата перебазирована в Офуна. ◇ Приезд в Японию немецкого кинорежиссера Арнольда Фанка. ◇ Начала функционировать Японская ассоциация кинорежиссеров и Японская ассоциация кинохудожников. ◇ Создание звукозаписывающей аппаратуры системы Сигэхара. ◇ Компания «Синко кинэма» поглощает компанию «Тэйкинэ». ◇ Создание компании «Дзэнсё кинэма». ◇ На основе сотрудничества компании «Тохо» PCL, JO создается акционерное общество по про-

кату кинофильмов «Тохо эйга хайкю кабусики кайся». ◇ Усиление трудностей в руководстве компаний «Никкацу».

Основные фильмы: «Гионские сестры» («Гион-но кёдай»), «Элегия Нанива» («Нанива эрэджи») Кэндзи Мидзогути, «Аканиси Какита» Мансаку Итами, «Театр человеческой жизни» («Дзинсэй гэкидзё») Тому Утида, «Единственный сын» («Хитори мусуко») Ясудзиро Одзу, «Котияма Сосюн» Садао Яманака, «Благодарю» («Аригато-сан») Хироси Симидзу, «Страстный поэт Такубоку» («Дзёэнцу-но сидзин Такубоку») Хисатора Кумагай, «Брат и сестра» («Ани имото») Сотодзи Кимура, документальный фильм «Таинственный край Жехе» («Хиккё нэкка»).

- 1937 Слияние компании «Сётику кинэма» и «Сётику когё», новая компания получает название «Сётику кабусики кайся». ◇ Синтаро Сираи становится президентом компании «Синко». ◇ После создания фильма «Новая земля» («Атарасики цути») Фанк возвращается в Германию. ◇ Лига четырех компаний провозглашает запрет демонстрации фильмов «Тохо». ◇ Создание Японской ассоциации кинооператоров. ◇ Создание акционерной компании «Тохо кабусики кайся» в результате объединения научно-исследовательской фотолaborатории PCL, компаний JO и «Тохо эйга хайкю». ◇ Организация кинокомпаний «Асахи эйга». Санкция министерства финансов на ежегодный ввоз в Японию 150 фильмов восьми американских кинокомпаний при условии, что они в течение трех лет будут отказываться от получения процентов с доходов и накапливать их в Японии. ◇ Повсеместное открытие новых кинотеатров для демонстрации кинохроники.

Основные фильмы: «Беспрдельное продвижение» («Кагири наки дзэнсин»), «Голый город» («Хадака-но мати») Тому Утида, «Человеческие чувства и бумажные шары» («Нипидэ камифусэи») Садао Яманака, «Обездоленные» Хисатора Кумагай, «Путь правды» («Синдзидзу итиро») Томотака Тасака, «Дети на ветру» («Кадзё-но нака-но кодомо») Хироси Симидзу, «Молодые люди» («Вакай хито») Сиро Тоёда, «Летняя осада осакаского замка» («Осака нацу-но дзин») Тэйносукэ Кинугаса, «Фонари Асакуса» («Асакуса-но томосиби») Ясудзиро Симадзу, «Мама выходит замуж» («Мама-но эндан») Минору Сибуя.

- 1938 Введение системы трехчасовых сеансов. ◇ Создание научно-исследовательской кинокомпаний «Рикю кагаку эйга». ◇ Создание Ассоциации киноинженеров. ◇ Мирные переговоры с компанией «Никкацу». ◇ Гибель на фронте режиссера Садао Яманака. ◇ Учреждение премии министра просвещения, награждение ею фильмов «Пять разведчиков» и др.

Основные фильмы: «Пять разведчиков» («Гонин-но сэккохэй»), «Придорожный камень» («Робата-но иси») Томотака Тасака, «Мать и дочь» («Хаха то ко») Минору Сибуя, «Семья Абэ» («Абэ итидзюкку») Хисатора Кумагай, «Плаксивый боцза» («Накимуси кодзо») Сиро Тоёда, «Дети солнца» («Тайё-но ко») Ютака Абэ, «Урок сочинения» («Цудзуриката кёсицу») Кадзиро Ямамото, «Шанхай», «Нанкин», «Пекин» Фумио Камэи, «Созвездие Южного креста зовет» («Надзюдзисэй ва манэку») Тюдзо Адзи.

- 1939 Опубликование закона о кино. ◇ Создание компании «Нано эйга». ◇ Организация Всеяпонской лиги киноработников. ◇ Организация Японского общества киноактеров. ◇ Учреждение маньчжурской кинокомпаний «Манэй сацуэйсё». ◇ Создание в министерстве просвещения нового отдела по делам кино. Введение системы контрольных комитетов в области кино. ◇ Смерть Кадзи Ямамото. ◇ Арест Акира Ивасаки как члена Общества по изучению материализма.

Основные фильмы: «Земля» («Цути») Тому Утида, «Повесть о поздней хризантеме» («Дзанкику моногатари») Кэндзи Мидзогути, «Земля и солдаты» («Цути то хэйтай») Томотака Тасака, «Морская пехота в Шанхае» («Шанхай рикусэнтай») Хисатора Кумагай, «Брат и младшая сестра» («Ани то соно имото») Ясудзиро Симадзу, «Теплое течение» («Данрю») Кодзабуро Ёсимура, «Отряд помощи на море» («Казэнтай») Ёсиро Цудзи, «Снежная страна» («Юкигуни») Токити Исимото.

- 1940 Введение системы демонстрации обязательного репертуара культурфильмов в шести больших городах. ◇ Опубликование закона о корейском кино. ◇ Опубликование правил выдачи свидетельств о квалификации. ◇ Создание Федерации кинопредприятий великой Японии. ◇ Опубликование исправленного закона о налогах на входные билеты. ◇ Заявление министерства внутренних дел об усилении цензуры

в области кино. ◇ Создание компании хроникально-документального кино «Нихон ньюсю эйгася». ◇ Создание кинокомпании «Дайто эйга» и поглощение ею компании «Кёкуто кинэма». ◇ Министерство просвещения приступило к отбору фильмов для детей школьного и дошкольного возраста. ◇ Введение системы демонстрации обязательного репертуара киноновостей в шести крупных городах. ◇ Выпуск компанией «Нитиэй» первого номера иностранных новостей. ◇ Покупка компанией «Сётику» компании «Дзэнсё кинэма» и переименование ее в «Канойга». Закрытие журнала «Кинэма дзюно» в связи со слиянием киножурналов. ◇ Преобразование отдела информации кабинета министров в управление информации. ◇ Создание Японской ассоциации культурфильмов с целью сосредоточения кинопроката в одном месте.

Основные фильмы: «История» («Рэкиси») Тому Утида, «Биография командира танка Нисидзуми» («Нисидзуми сэисятэдэн») Кодзабуро Эсимура, «Юдзабуро на ветру» («Кадзэ-но Юдзабуро») Кодзи Сима, культурфильмы, «Люди, жгущие уголь» («Тапяку хитобито»), «Госпитальное судно» («Бёинсэн»), «Каменная деревня» («Иси-но мура»).

1941 Введение системы показа обязательного репертуара киноновостей по всей стране. ◇ Введение системы сеансов продолжительностью 2 часа 30 минут в шести крупных городах. ◇ Ограничение выпуска художественных фильмов. Роспуск блока «Дайхо», объединение с компанией «Тохо». ◇ Создание Ассоциации культурфильмов. ◇ Создание компании «Нихон эйгася». В соответствии с законом о кино 14 кинокомпаниями спускается первая лицензия на постановку фильмов. ◇ Опубликование правил отбора фильмов, используемых в учебных целях. ◇ Организация Японской ассоциации кинооператоров. ◇ Замораживание капиталов восьми американских компаний. ◇ Информационное управление публикует проект реорганизации предпринимательских кругов. Роспуск компаний «Нано» и «Тохацу». Студии Дзюдзия и Фудзи компании по выпуску культурфильмов «Тохо бунка эйга» вливаются в компанию «Нитиэй». Решение о создании компании, объединяющей «Никацу», «Синко», «Дайкё», информационное управление назначает директора новой компании.

Основные фильмы: «Брат и сестры Тода» («Тода кэ-но кёдай») Ясудзиро Одзу, «Лошадь» («Ума») Кадзиро Ямамото, «Юноша, отдавший искусство» («Гэйдо итидай отоко») Кэндзи Мидзогути, «Записки о моей любви» («Вага ай-но ки») Сиро Тоёда, «Рассказ о руководстве» («Сидо моногатари») Хисатора Кумагая, «Семья любви» («Ай-но икка») Масахиса Сунохара, «Заброшенная пагода» («Микаэри-но то») Хироси Симидзу, «Рассказ о Дзиро» («Дзиро моногатари») Кодзи Сима, «Последний день Эдо» («Эдо сайго-но хи») Хироси Инагаки, культурфильмы «Геология Фудзиямы» («Фудзи тисицу»), «Молодые солдаты в небе» («Сора-но сэнэнхэй»), «Паровоз С-57» («Киканся С-57»), «Живущие в земле» («Цути-ни икиру»).

1942 Создание кинокомпании «Дайэй», назначение Масаити Нагата начальником производственного отдела. ◇ Организация совета связи по делам кино стран Великой Восточной Азии. ◇ Закрытие студии компаний «Дайто эйга» и студии «Никацу» в Тамагава. ◇ Увеличение числа кинотеатров, переоборудуемых для театральных постановок, переход киноактеров в театры. ◇ Реорганизация системы кинотеатров по всей стране. ◇ Закрытие всех зрелищных предприятий, за исключением четырех крупных кинотеатров. ◇ Объединение Всеяпонской федерации киноработников и Японской ассоциации кино-фотоинженеров в Японскую киноассоциацию. ◇ Создание художественного отдела компании «Тохо». ◇ Организация в составе информационного управления комитета по созданию пропагандистских и культурных фильмов стран Великой восточноазиатской сферы совместного процветания. ◇ Информационное управление отдает приказ лицам, занятым производством фестивальных фильмов, об увеличении выпуска этих фильмов. ◇ Запрещение демонстрации пяти французских и итальянских фильмов. ◇ Принятие «Программы мероприятий в области кино стран южного направления». ◇ Министерство внутренних дел на Совете связи кино- и театральных компаний выражает пожелание о создании фильмов, повышающих чувство ненависти к врагу. ◇ Резкое уменьшение по сравнению с предыдущим годом количества выпущенных фильмов. ◇ Поступление многих киноработников на службу в маньчжурскую кинокомпанию «Манэй сэисакусё». ◇ Расширение выпуска военной кинохроники.

Основные фильмы: «Был отец» («Тити арики») Ясудзиро Одзу, «Морские сражения в районе Гавайских островов и Малайского архипелага» («Хавай, Марэ оки кайсэн»)

Кадзиро Ямамото, «Маршал, генштаб и солдаты» («Сёгун то санбо то хэй») Тэцу Тагути, «Букет Южных морей» («Напхай-но Ханабуса») Ютака Абэ, «День крушения Англии» («Эйкоку кудзуру-но хи») Сигэо Танака, «Новый снег» («Синсэцу») Хэйносукэ Госё, «Мать и дитя» («Оякокуса») Томотака Тасака, «Тории Сунэмон» Тому Утида, хроникально-документальные фильмы: «Хроника боев в Бирме» («Бирума сэнки»), «Хроника боев в Малайе» («Марэ сэнки»), «Божественные солдаты неба» («Сора-но симпэй»), «Рассказ няни» («Хобо-но кироку»), «Пирл-Харбор» («Сюко»).

1943 Увеличение выпуска фильмов, посвященных военной тематике и расширению производства. ◇ Призыв в армию многих кинороботников, производство фильмов постепенно становится нестабильным.

Основные фильмы: «Накауне боя» («Кайсэн-но дзэня») Кодзабуро Ёсимура, «Ночной колокол» («Саё-но канэ») Хироси Симидзу, «Гавань в цвету» («Ханасаку минато») Кэйсукэ Киносита, «Мой самолет летит на юг» («Айки минамиэ тобу») Хироси Сакаи, «Опиумная война» («Ахэн сэнсо») Масахиро Макино, «Сугата Саисиро» Акира Куросава, «Чингис-хан» Кёхико Усихара, «Наступление на Сингапур» («Сингапору сокогэки») Кодзи Сима, «Жизнь Мухомацу» («Мухомацу иссё») Хироси Инагаки, «Флот» («Кайгун») Томотака Тасака.

1944 Производство фильмов в этом году резко сократилось, всего было выпущено 46 фильмов (из них «Сётику»—16, «Тохо»—14, «Дайэй»—16). ◇ Реорганизация Киноассоциации великой Японии, назначен ее президентом Фумио Гото, директором-управляющим Сиро Кидо, ее главной задачей становится просмотр плановых постановок и сценариев.

Основные фильмы: «Армия» («Рикугун») Кэйсукэ Киносита, «Стреляйте в то знамя» («Ано хата о утэ») Ютака Абэ, «Тапковый отряд Като» («Като дзюн сэнтотай») Кадзиро Ямамото, «Самос прекрасное» («Итибан уцукусикку») Акира Куросава, «Повседневная борьба» («Нитидзё-но татакаи») Ясудзиро Симадзу, «Бенгальская буря» («Бенгаруно надарэ») Акира Ногути, «Стремительный поток» («Гэкирю») Миёдзи Иэки.

1945 Роспуск Киноассоциации великой Японии, рождение вместо нее компании «Эйга кося», роспуск ее в декабре. ◇ Число разрушенных во время войны кинотеатров составило 40% от общего числа имевшихся в стране театров. ◇ В результате недостатка киноплёнки и других материалов производство кинофильмов с января по август по трем компаниям составило 22 картины. ◇ Ранение Тасака Томотака в результате взрыва атомной бомбы в Хиросиме. ◇ Смерть кинорежиссера Сэнтаро Сираи и артиста Маруяма Садао в результате атомного взрыва. Смерть Ясудзиро Симадзу. ◇ 22 сентября отдел образования и информации управления гражданских дел штаба оккупационных войск лицам, ответственным за производство фильмов в компаниях «Сётику», «Тохо», «Дайэй», «Нитизэй», объявил дальнейший курс в области производства фильмов. ◇ 29 сентября сдана директива об отмене цензуры в области кино. ◇ Общее собрание сотрудников компании «Нитизэй» принимает решение о роспуске компании. ◇ Возобновление работ в физико-химическом институте, число сотрудников которого достигает 150 человек. Отмена штабом оккупационных войск контроля японского правительства за производством фильмов. ◇ Реквизиция оккупационной армией театра «Тохо». ◇ Директива штаба оккупационных войск японскому правительству об исключении из производства 27 видов антидемократических фильмов. ◇ Решение об отмене закона о кино. ◇ Создание во всех кинокомпаниях и прежде всего в «Сётику», «Тохо», «Дайэй», профсоюзов, одновременно с выдвижением ими требований растет тенденция к созданию объединенной организации кинороботников в общенациональном масштабе. ◇ Арест как военных преступников президента компании «Нитизэй» Фуруно и бывшего президента Киноассоциации великой Японии Гото. ◇ Создание акционерной компании «Нихон эйгася».

Основные фильмы: «Девушки из Идзу» («Идзу-но мусумэати») Хэйносукэ Госё, «Сугата Саисиро. Продолжение» Акира Куросава, «В Шанхае возникает беспорядок» («Рока ва Шанхай ни агару») Хироси Инагаки.

1946 Выпуск первого номера «Японских новостей». ◇ Назначение Акира Ивасаки начальником производственного отдела. ◇ Создание Всеяпонского союза кинороботников, председателем союза становится Ясутаро Яги. ◇ Уход со своих постов всех дирек-

торов компании «Сётику» в результате демократизации управления. ◇ Продление работы кинотеатров в вечернее время. ◇ Создание прокатной компании «Субару канко». ◇ Организация объединения свободных киноработников. ◇ Демонстрация новых американских фильмов «Супруги Кюри», «Весенняя увертюра», — это была первая демонстрация американских фильмов после окончания войны. ◇ Изменение закона о налогах: на билеты стоимостью до 3 иен 50 сэн в виде налога выплачивается 50%, а сверх этого — все 100%. ◇ Официальный роспуск компании «Эйга кося». ◇ Опубликование списка военных преступников из числа киноработников. ◇ Неудача в переговорах между работниками и предпринимателями компании «Тохо», введение административного контроля профсоюза, разрешение в последующем конфликта. ◇ Управление восстановительных работ принимает положение об ограничении срочного строительства. ◇ Создание японо-советской кинокомпании «Нисо эйгася». ◇ Создание Японского профсоюза работников кино и театра, присоединение его к Конгрессу производственных профсоюзов. ◇ Введение системы продюсеров на студии Офуна компании «Сётику». ◇ Забастовка работников кино и театра. ◇ Открытие совещания по вопросу о восстановлении производства фильмов и деятельности кинотеатров. ◇ Опубликование объединением свободных киноработников списка военных преступников из 35 человек. ◇ Тяжелое ранение террористом Акира Ивасаки. ◇ Заключение между компаниями «Сентрал» и «Никацу» договора на демонстрацию американских фильмов. ◇ Раскол в профсоюзе кинокомпании «Тохо». ◇ Смерть режиссеров Мансаку Итами и Ёсиро Цудзи.

Основные фильмы: «Утро в доме Осонэ» («Осонэ кэ-но аса») Кэйсукэ Киносита, «Я не жалею о своей юности» («Вага сэйсюн-ни куинаси») Акира Куросава, «Одна ночь господина» («Ару ёру-но доносама») Тэйносукэ Кинугаса, «Заждавшаяся женщина» («Матибокэ-но онна») Масахиро Макино, «Враги народа» («Минсю-но тэки») Тадаси Имаи.

1947 Создание самостоятельной кинокомпании «Синтохо». ◇ Образование Всеяпонского профсоюза работников кино и театра. ◇ Переименование Ассоциации кинопредпринимателей в Японскую киноассоциацию. ◇ Образование Японского профсоюза работников проката «Нихон канко кумий». ◇ Вторая национальная конференция работников кино. ◇ Введение системы конкурсов на лучшие фильмы, проводимых общественными организациями. ◇ Повышение стоимости входных билетов до 20 иен. ◇ Создание Ассоциации английского кино. Организация Ассоциации сценаристов и Японской ассоциации кинохудожников. ◇ Начало производства фильмов в компании «Тоо», установление сотрудничества с компанией «Дайэй». ◇ Создание студии «Тайсэн». ◇ Опубликование списка киноработников, подлежащих чистке. ◇ Назначение Ватанабэ президентом компании «Тохо». ◇ Начало деятельности компании «Нихин синэма корпорейшн».

Основные фильмы: «Война и мир» («Сэнсо то хэйва») Фумио Камэи и Сацуо Ямамото, «Еще раз» («Има хитотаби-но») Хэйносукэ Госё, «Великолепное воскресение» («Субарасики нитиёби») Акира Куросава, «Записки джентльмена из барака» («Нагая синсироку») Ясудзиро Одзу, «Актриса» («Дзёю») Тэйносукэ Кинугаса, «Брак» («Кэккон»), «Птица Феникс» («Фүситё») Кэйсукэ Киносита, «Бал в доме Андзё» («Андзё кэ-но бутोकай») Кодзабуро Ёсимура, «По ту сторону хребта» («Гинрёй-но хатэ») Сэнкити Танигути, «Цветущая семья» («Ханасаку кадзоку») Тайдзю Тиба, «Четыре рассказа о любви» («Ёцу-но кой-но моногатари») Тоёда, Нарусэ, Ямамото, Кинугаса.

1948 Опубликование президентом компании «Тохо» плана реорганизации компании, основанного на увольнении большого числа служащих. В ответ на это профсоюз поднимается на борьбу, которая продолжалась с апреля по октябрь. ◇ Исторический по своему значению конфликт на студии, в ходе которого произошло временное закрытие студии вооруженными полицейскими, увольнение членов профсоюза — работников кино и театра и много других событий. ◇ Создание компании учебных фильмов «Тохо кёйку эйга».

Основные фильмы: «Пьяный ангел» («Ёйдорэ тэнси») Акира Куросава, «Нарушенный завет» («Хакай») Кэйсукэ Киносита, «Ночные женщины» («Ёру-но оннатати») Кэндзи Мидзогути, «Властелин» («Ося») Тайсукэ Ито, «Курница на ветру» («Кадзэ-но накано мэдори») Ясудзиро Одзу, «Тень» («Омокагэ») Хэйносукэ Госё, «Дети пчелиного улья» («Хо-но су-но кодомотати») Хироси Симидзу.

1949 Создание прокатной компании «Тохо эйга хайкю кабусики кайся». ◇ Возвращение Сэссю Хаякава после 13-летнего отсутствия в Японию. ◇ Кинокомпания «Тохо» приняла решение о завершении производства. ◇ Создание прокатной компании учебных фильмов «Кёйкю эйга хайкюся». ◇ Создание Японской ассоциации кинорежиссеров. ◇ Принятие морального кодекса кино. ◇ Начало самостоятельного производства фильмов на студии «Тайсэн». ◇ Компания «Синтохо», настаивая на самостоятельном прокате, вступает в конфликт с компанией «Тохо». ◇ Предупреждение всем компаниям со стороны администрации морального кодекса кино в связи с непрерывным выпуском фильмов, изображающих кровавые поединки («кэнгэки»). ◇ Кинокомпания впервые участвует в фестивале искусства. ◇ «Начало деятельности компании «Тоэй», выпустившей фильм «Гокумонто». ◇ Пересмотр морального кодекса кино. ◇ Решение о введении системы продюсеров в кинокомпаниях «Дайэй».

Основные фильмы: «Поздняя весна» («Бансюн») Ясудзиро Одзу, «Голубая грядка гор» («Аой саимякю») Тадаси Имаи, «Дикая собака» («Нороину») Акира Куросава (фильм получил приз министра просвещения), «Жизнь женщины» («Онна-но иссэй») Фумио Камэи, «Забытый ребенок» («Васурэрарэта кодомо») Хироши Инагаки, «Разбитые барабаны» («Ябурэ тайко») Кэйсукэ Киносита.

1950 Возобновление самостоятельного производства фильмов в компании «Тохо». ◇ Требование комитета по официальным сделкам о введении в кино системы свободных заказов. ◇ Разрешение конфликта между компаниями «Тохо» и «Синтохо». ◇ Создание компании «Синсэй эйга» и Ассоциации современного киноискусства. ◇ Принятие палатой представителей «резолюции относительно восстановления кинопромышленности». ◇ Опубликование компанией «Тохо» проекта увольнения 1300 работников, конфликт с профсоюзом работников кино и театра. ◇ Заявление Ассоциации режиссеров и Ассоциации сценаристов относительно несотрудничества с компанией «Тохо». ◇ «Сётику» и «Дайэй» начинают прокат западных фильмов. ◇ Проведение «чистки красных» в компаниях «Сётику», «Дайэй», «Тохо»; число подвергшихся чистке достигло 109 человек. ◇ Начало деятельности компании «Сингайэй». ◇ Опубликование правительством указа о прекращении преследования военных преступников, эта мера коснулась 29 работников кино и театра. ◇ Создание в результате объединения компаний «Тоэй», «Тоо» и «Тайсэн» акционерного общества «Тоэй кабусики кайся». ◇ Начало деятельности Совета по восстановлению кинопромышленности. ◇ Урегулирование конфликта между компанией «Тохо» и отделением профсоюза работников кино и театра.

Основные фильмы: «До новой встречи» («Мата ау хи мадэ») Тадаси Имаи, «Побег на рассвете» («Акацуки-но дассо») Сэнкити Танигути, «Расёмон» Акира Куросава, «Улица насилия» («Борёку-но мати») Сацуо Ямамото, «Слушай голос океана» («Кикэ вадацуми-но коэ») Хидэо Сэкигава, «Путь к славе» («Эйко э-но мити») Нобору Накамура.

1951 Углубление трудностей в управлении компанией «Синтохо». ◇ Смерть Сётаро Сирай. ◇ Роспуск Японского профсоюза работников кино и театра. ◇ Назначение Хироши Огава президентом компании «Тоэй». ◇ Рождение Лиги профсоюзов работников кино и театра. ◇ Начало цветной кинематографии в Японии. ◇ Демонстрация первого цветного игрового фильма «Кармен возвращается на родину» («Кармэн кокэ ни каэру»). ◇ Создание Японской ассоциации киноактеров. ◇ Отклонение «законопроекта о культуре и кино», вызвавшего ожесточенный протест в кругах японских киноработников. ◇ Окончание работ по переоборудованию студии Удзумаса компании «Сётику». ◇ Роспуск компании «Сентрал», открытие в Японии отделений американских кинокомпаний. ◇ Награждение фильма «Расёмон» главным призом на Венецианском кинофестивале. ◇ Прекращение преследования Итидзо Кобаяси и Годзима Кэйта. ◇ Назначение Итидзо Кобаяси президентом компании «Тохо». ◇ Начало деятельности компании «Нитиэй синся». ◇ Переименование выпуска «Японские новости» в «Новости Асахи».

Основные фильмы: «Время сбора урожая» («Бакусю») Ясудзиро Одзу, «А все-таки мы живем» («Доккой икитору»), «Еда» («Мэси») Микио Нарусэ, «Фальшивый наряд» («Ицуварэру сайсо») Кодзабуро Ёсимура, «Идиот» («Хакути») Акира Куросава, «Повесть о любимой жене» («Айцума моногатари») Канэто Синдо.

- 1952 Начало деятельности Ассоциации по импорту иностранных фильмов. ◇ Окончание строительства Международного дома «Никкацу». ◇ Создание Федерации профсоюзов работников кино и театра. ◇ Награждение в Канне фильма «Гэндзи моногата ри» премией за операторское мастерство и в Венеции — фильма «Женщины Сайкаку» премией за игру актеров. ◇ Компания «Хокусэй эйга» начинает плановый прокат фильмов независимых студий. ◇ Принятие парламентом законопроекта о снижении налогов на входные билеты на 50%. ◇ Создание планового отдела в компании «Тохо». ◇ Реорганизация Совета по восстановлению кинопромышленности.
- Основные фильмы: «Жить» («Икиру») Акира Куросава, «Женщины Сайкаку» («Сайкаку итидай онна») Кэндзи Мидзогути, «Школа горного эха» («Ямабико гакко») Тадаси Имаи, «Буря в горах Хаконэ» («Хаконэ фуунроку»), «Зона пустоты» («Синку титай») Сацуо Ямамото, «Мама» («Окаасан»), «Молния» («Инадзума») Микио Нарусэ, «Невинная любовь Кармен» («Кармен дзюндзёсу»), «Мать в бурю» («Араси-но накана хаха») Киёси Саэки, «Современный человек» («Гэндайзин»), «Сегодня приема нет» («Хондзицу кюсин») Минору Сибуй, «Дети атомной бомбы» («Гэмбаку-но ко») Канэто Синдо.
- 1953 Распространение широкоформатного экрана. ◇ Пожар на киностудии Такарадзюка ◇ Начала функционировать Лига продюсеров учебного кино. ◇ Награждение призами фильмов «Там, откуда видны фабричные трубы» в Берлине и «Угэцу Моногатари» в Венеции. ◇ Смерть Цумасабуру Бандо. ◇ Подписание пакта пяти компаний. ◇ Возвращение из Китая в Японию Сотодзи Кимура и Тому Утида.
- Основные фильмы: «Обелиск красных лилий» («Химэюри-но то»), «Мутное течение» («Нигоризэ») Тадаси Имаи, «Женщина одна идет по земле» Фумио Камэи, «Брат и сестра» («Ани имото») Микио Нарусэ, «Перед рассветом» («Ёакэ маэ») Кодзабуру Ёсимура, «Хиросима» Хидэо Сэкигава, «Токийская повесть» («Токио моногатари») Ясудзиро Одзу, «Трагедия Японии» («Нихон-но хигэки») Кэйсукэ Киносита, «Краболов» («Каникосэн») Со Ямамура, «Там, откуда видны фабричные трубы» («Энтоцу-но мизу басё») Хэйносукэ Госё, «Миниатюра» («Сюкюдзу») Канэто Синдо, «Там, где бегут облака» («Кумо нагаруру хатэ ни») Миёдзи Иэки, «Имя твое» («Кими-но нава») Хидэо Онива, «Дикие гуси» («Гаи») Сиро Тоёда, «База красных фонарей» («Акасэи кити») Сэнкити Танигути.
- 1954 Смерть Дзинкити Ода, специалиста в области научного кино. ◇ Смерть Кинтаро Иноуэ. ◇ Завершение строительства студии «Никкацу», начало производства фильмов. ◇ Смерть Хирохиса Икэнага. ◇ Награждение фильма «Врата ада» Большим призом в Канне. ◇ Открытие в Токио кинофестиваля стран Юго-Восточной Азии. ◇ Награждение фильма «Жить» на Берлинском кинофестивале. ◇ Рождение новой независимой компании «Докурицу эйга». ◇ Награждение призами фильмов «Дети атомной бомбы» и «Краболов» на кинофестивале в Чехословакии. ◇ Награждение призами фильмов «Сансё Даю» и «Семь самураев» на Венецианском кинофестивале. ◇ Заключение в тюрьму Гийти Коно. ◇ Первый фестиваль учебных фильмов. ◇ Начало деятельности компаний «Майнити эйгася» и «Фудзи эйга».
- Основные фильмы: «Голос гор» («Яма-но ото») Микио Нарусэ, «Женский сад» («Онна-но соно»), «Двенадцать пар глаз» («Нидзюси-но хитоми») Кэйсукэ Киносита, «Сансё Даю», «Рассказы Тикамацу» («Тикамацу моногатари») Кэндзи Мидзогути, «Семь самураев» («Ситинин-но самурай») Акира Куросава, «Светильник» («Томосибии») Миёдзи Иэки, «Улица без солнца» («Тайё-но най мати») Сацуо Ямамото, «Черное течение» («Куросио») Со Ямамура.
- 1955 Приход в компанию «Синтохо» Кунио Ватанабэ. ◇ Конфликт компании «Никкацу» с пятью компаниями по вопросу о пакте пяти. ◇ Рождение Ассоциации режиссеров учебного кино. ◇ Награждение фильма «Врата ада» специальным призом Академии. ◇ Открытие фестиваля итальянских фильмов. ◇ Второй кинофестиваль стран Азии в Сингапуре. ◇ Инцидент с подделкой векселей в Кансайском отделении компании «Синтохо». ◇ Отклонив содержание выпуска новостей «Асахи ньюс» № 52 (смерть Кюити Токуда и инцидент с гибелью студентки в связи с наводнением), «Тохо» приостановила прокат выпуска. ◇ Фильм «Угэцу моногатари» получает приз на кинофестивале в Эдинбурге. Усиление протеста общественного мнения против американского фильма «Класс насилия». ◇ Продление пакта пяти на год. ◇ Награждение Такэдзиро Отани орденом культуры. ◇ Окончание переговоров о вложении в элек-

троэнергетическую промышленность 2700 млн. иен из 3900 млн. иен, накопленных от демонстраций американских фильмов. ◇ Мицуги Окура становится президентом компании «Синтохо». ◇ Отъезд в Европу Кёхико Усихара для участия во Всемирном конгрессе мира в Хельсинки.

Основные фильмы: «Плывущее облако» («Укигумо») Микио Нарусэ, «Если любишь» («Айсурэба косо») Кодзабуро Ёсимура, Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото, «Жизнь женщины» («Онна-но киссё») Нобору Накамура, «Полицейский дневник» Сэйдзи Хисамацу, «Здесь источник» («Кото ни идзуми ари») Тадаси Имаи, «Кровавая пища Фудзи» («Тияри Фудзи») Тому Утида, «Груз любви» («Ай-но онимоцу») Юдзо Кавасима, «Волки» («Оками») Канэто Синдо, «Медный Христос» («Сэйдо-но Кирисуто») Мипору Сибуя, «Сестры» («Кёдай») Миёдзи Иэки, «Принцесса Ёки» («Ёкихи») Кэндзи Мидзогути, «Нянькин сын» («Дзётюкко») Томотака Тасака, «Ты была подобна дикой хризантеме» («Нокику-но готоки кими нарики») Кэйсукэ Киносита, «Записки живущего» («Икимоно-но кироку») Акира Куросава, «Дневник Укигуса» («Укигуса никки») Сацуо Ямамото.

1956 Отъезд Кэйсукэ Киносита в Европу в качестве одного из членов делегации комитета солидарности. ◇ Открытие в Гонконге кинофестиваля Юго-восточной Азии. ◇ Присутствие Нобуко Отова на фестивале японских фильмов в Китае, присоединение к ней Кэйсукэ Киносита. ◇ Заявление ассоциации Эйрэн о прекращении представления компании NHK художественных телевизионных фильмов. ◇ Фильм «Мрак среди дня» получает премию на кинофестивале в Чехословакии. ◇ Смерть Кэндзи Мидзогути. ◇ Фильм «Бирманская арфа» получает приз на Венецианском кинофестивале. ◇ Смерть Мицуги Мура. ◇ Опубликование заявления японского представителя о сотрудничестве в выполнении требований нового морального кодекса кино. ◇ Реорганизация компании «Докурицу эйга». ◇ Окончание строительства Дома «Сётику»—«Сётику кайкан». ◇ Окончание строительства Дома сценаристов. ◇ Проведение «Дни кино». ◇ Введение в силу нового морального кодекса кино. ◇ Начало деятельности Ассоциации по распространению японских фильмов за границей.

Основные фильмы: «Бирманская арфа» («Бирума-но татэгото»), «Комната насилия» («Сёкэй-но хэя») Кон Итикава, «Ранняя весна» («Сосюн») Ясудзиро Одзу, «За красной чертой» («Акасэн титай») Кэндзи Мидзогути, «Мрак среди дня» («Махиру-но ангоку») Тадаси Имаи, «Солнечный сезон» («Тайё-но кисэцу») Такуми Фурукава, «Современные страсти» («Гэндай-но ёкубо») Сэйдзи Маруяма, «Ночная река» («Ёру-но кава») Кодзабуро Ёсимура, «Буря» («Араси») Хироси Инагаки, «За толстой стеной» («Кабэ ацуки хэя»), «Покупаю вас» («Аната ва каимас») Масаки Кобаяси, «Кошка, Сёдзо и две женщины» («Нэко-то Сёдзо-то фтари-но онна») Сиро Тобэа, «Солнце и розы» («Тайё то бара») Кэйсукэ Киносита, «Хорошо, что я выжил» («Икитэ итэ ёкатта») Фумио Камэи, «Записки о беспорядке в тайфун» («Тайфу содоки») Сацуо Ямамото.

1957 Смерть Кобаяси Итидзо. ◇ Обращение компаний «Сётику», «Дайэй», «Тохо» в министерство почт с предложением о создании телевизионной компании. ◇ Начало деятельности компании «Нитиэй», возглавляемой Масаси Сога. В связи с созданием компании происходит перемещение лиц в компании «Дайэй». ◇ Открытие Дома «Тохо»—«Тохо кайкан». ◇ Вступление «Никкацу» в Ассоциацию японского кино. ◇ Реорганизация ассоциации, она становится объединением 6 крупнейших компаний и играет роль федерации японских кинопродюсеров. ◇ Роспуск компании «Нитиэй». ◇ Превращение «пакта пяти» в «пакт шести». ◇ Возобновление деятельности «Нитиэй» в качестве независимой киностудии. ◇ Предупреждение комитета по официальным сделкам, сделанное кинокомпаниям по вопросу о законе о запрещении монополий. ◇ Конфликт в связи с запрещением демонстрации фильма «Сводные братья». ◇ Фильм «Беззаконник» получает в Чехословакии приз за сценарий. ◇ Награждение фильма «Мрак среди дня» на Московском кинофестивале. ◇ Смерть Фусао Кобаяси. ◇ Маса Симидзу становится президентом компании «Тохо». ◇ Посещение Акирой Куросава Англии. ◇ Создание новой независимой киностудии «Дайто эйга». ◇ Смерть Мицуги Макино.

Основные фильмы: «Желтая ворона» («Кирой карасу»), «Элегия» («Банка») Хэйносукэ Госё, «Осакаская повесть» («Осака моногатари») Кодзабуро Ёсимура, «Рис» («Комэ»), «Повесть о чистой любви» («Дзюнай моногатари») Тадаси Имаи,

«Токийские сумерки» («Токио босёку») Ясудзиро Одзу, «Снежный край» («Юкигуни») Сиро Тоёда, «Император Майдзи и великая русско-японская война» («Мэйдзитэнно то нитиро дайсэнсо») Кунио Ватанабэ, «Грубьянка» («Аракурэ») Микио Нарусэ, «Сводные братья» («Ибо кёдай») Миёдзи Иэки, «Солнечная история конца сёгуната» («Бакумацу тайёдэн») Юдзо Кавасима, «Время радости и печали» («Ёрокоби мо канасими мо икутосицуки») Кэйсукэ Киносита, «На дне» («Дондзоко») Акира Куросава, «Грохот взрыва и материк» («Бакуон то тайти») Хидэо Сэкигава, «Мир обьят ужасом» («Сэкай-ва кёфу суру») Фумио Камэи, «Поселок безумных» («Китигаи бураку») Мишору Сибуя.

- 1958 Реорганизация компании «Нитэй» в связи с затруднениями в управлении. ◇ Забастовка киноработников в г. Киото. ◇ Осложнение вопроса о режиссуре Кэнтаро Исихара в кинокомпании «Тохо». ◇ Смерть Цунэо Хадзуми. ◇ Реорганизация Совета по восстановлению японской кинопромышленности, переименование его в Федерацию организаций кинопредпринимателей — Эйдапрэн. ◇ Награждение фильма «Повесть о чистой любви» на Берлинском кинофестивале. ◇ Комитет по наблюдению за выполнением морального кодекса кино делает предупреждение компаниям относительно показа сцен насилия. ◇ Фильм «Жизнь Мухомацу» награждается Большим призом на Венецианском кинофестивале. ◇ Мицуги Окура подозревают в нарушении доверия. ◇ Окончание забастовки в компании Кониси после 70 дней борьбы. ◇ Восстановление деятельности независимых киностудий в связи с прокатом иностранных фильмов.

Основные фильмы: «Нараяма буси» Кэйсукэ Киносита, «Слежка» («Харикоми») Ёситаро Номура, «Ночной барабан» («Ёру-но цудзуми») Тадаси Имаи, «Жизнь Мухомацу» (Мухомацу-но иссё) Хироси Инагаки, «Большой пожар» («Эндзё») Кон Итикава, «Ивасигумо» Микио Нарусэ, «Цветы хиган» («Хиганбана») Ясудзиро Одзу, «Голое солнце» («Хадака-но тайё») Миёдзи Иэки, «Голый генерал» («Хадака-но тайсё») Хиромити Хорикава, «Точка и линия» («Тэн то сэи») Цунэо Кобаяси, «Три негодяя в крепости» («Какуси торидэ-но сан акуни») Акира Куросава, «Великаны и игрушки» («Кёдзин то гангу») Ясудзо Масумура.

- 1959 Ассоциация японского кино — Эйрэн вводит ограничения на выступление киноактеров по телевидению. ◇ Заявление компании «Дайэй» о едином стандарте. ◇ Ассоциация кинорежиссеров заявляет протест по вопросу о редакции старых фильмов в компании «Синтохо». ◇ Столкновение компании «Тохо» с пятью другими компаниями по вопросу о прокате телевизионных фильмов в кинотеатрах. ◇ Начало деятельности дочерней компании по прокату иностранных фильмов треста «Тохо» — «Тюо эйга». ◇ Компания «Тоэй» приступает к прокату специальных копий, созданных на основе новой редакции телевизионных фильмов. ◇ Начало деятельности предшественника второй компании «Тоэй». ◇ Компания цветных фильмов «Нихон сикисай» входит в подчинение компании «Тоэй». ◇ Начало функционирования международного селектора компании «Сётику». ◇ Прибытие в Японию делегации советских кинематографистов. ◇ Стремление кинокомпаний уменьшить расходы путем увеличения метража печатаемых роликов. ◇ Участие в Московском кинофестивале Кёхико Исихара, Кодзи Сима, Нобору Накамура, Кёко Аояма. ◇ Фильм «Дорога, по которой когда-то прошли» («Ицу-ка кита мити») получает премию на Московском кинофестивале. ◇ Смерть Кэйта Годзима. ◇ Открытие кинотеатра для демонстрации новостей «Тоэй ньюс». ◇ 6 компаний хроникально-документального кино обращаются в комитет по официальным сделкам с апелляцией, протестуя против бесплатной демонстрации новостей «Тоэй ньюс». ◇ Протест кинокомпаний в связи с повышением цен за использование музыкальных произведений. ◇ Компания «Тохо» форсирует объединение трех киностудий. ◇ Смерть Синити Химори и Тэйдзо Такахаши.

Основные фильмы: «Кюк и Исаму» Тадаси Имаи, «Огонек в степи» («Ноби»), «Ключ» («Каги») Кон Итикава, «Старший брат» («Ниантян») Сёхэй Иمامура, «Песня тележки» («Нигурума-но ута»), «Стена человеческая» («Нипгэн-но кабэ») Сацуо Ямамото, «Условия человеческого существования» («Нингэн-но дзёкэн») Масаки Кобаяси, «Повесть о любви Нанива» («Нанива-но кой-но моногатари») Тому Утида, «Счастливы дракон № 5» («Дайго фукурюмару») Канэто Сицдо, «Отдельный полк бандитов» («Докурицу гу рэнтай») Кихати Окамото, «Я хочу быть раковинной» («Ватаси ва кай ни наритай») Синобу Хасимото, «Женщина из Касиманада» («Касиманада-но онна») Со Ямамура.

Снижение стоимости цветной пленки отечественного производства. ◇ Смерть Кунинори Такадо ◇ Введение системы продюсеров, занимающихся вопросами рекламы в кинокомпаниях «Тохо». ◇ С 1 марта вторая кинокомпания «Тоэй» приступила к осуществлению функций прокатной компании. ◇ Переименование Японского клуба кинооператоров в Японскую ассоциацию кинооператоров. ◇ Федерация организаций кинопредпринимателей заявляет свое несогласие с производством телевизионных фильмов шестью компаниями. ◇ Назначение Хироси Отани президентом компании «Сётику», Отани приступает к упрощению структуры компании. ◇ Принятие решения о повышении на 100% платы за использование музыкальных произведений. ◇ Ассоциация японского кино — Эйрэн закупает старые фильмы компании «Синтохо» с целью помешать их продаже телевизионным компаниям. ◇ Распространение широкоэкранных документальных фильмов. ◇ В результате слияния компаний «Това эйга» и «Тюо эйга» создано акционерное общество «Това кабусики кайся». ◇ Предложение президента компании «Дайэй» Нагата об объединении проката иностранных фильмов. ◇ В ходе борьбы против японо-американского договора безопасности в качестве организации, объединяющей самые широкие круги киноработников, создается «Общество киноработников в защиту демократии». ◇ Компания «Никкацу» увеличивает прокат фильмов С. М. ◇ Столкновение между Миоки Такакура и президентом компании «Синтохо» Окура становится предметом обсуждения. ◇ Опубликование проекта реорганизации производства профсоюзом работников компании «Синтохо». Забастовка работников компании «Синтохо». Переговоры между компаниями «Тоэй» и «Синтохо», возвращение вопроса к исходному положению. Ввод в эксплуатацию Дома кинокомпаний «Тоэй» — «Тоэй кайкай». Отставка президента компании «Синтохо» Окура.

Основные фильмы: «Когда женщина поднимается по лестнице» («Онна га кайдан о агару токи») Микио Нарусэ, «Владелец редких вещей» («Тинпинто сюдзин») Сиро Тоёда, «Злые люди спят спокойно» («Варуй яцу ходоёку нэмуру») Акира Куросава, «Черный альбом» («Курой гасю») Хиромити Хорикава, «Молодой господин» («Бонти»), «Младший брат» («Отото») Кон Итикава, «Белая скала» («Сирой гакэ») Тадаси Имаи, «Река Фуэфуки» Кэйсукэ Киносита, «Битва без оружия» («Буки наки татакай») Сацуо Ямамото, «Повесть о жестокой юности» («Сэйсюн дзанкоку моногатари»), «Там, где похоронено солнце» («Тайё-но хакаба») Нагиса Осима, «Дружба, распространяющаяся за море» («Уми о ватару юдзё») Юко Мотидзуки, «Долгое путешествие» («Ойнару табидзи») Хидэо Сэкигава, «Мнимый студент» («Нисэдайгакусэй») Ясудзо Масумура, «Голый остров» («Хадака-но сима») Канэто Синдо.

Прим. ред.: Опубликованная в качестве приложения к книге хронологическая таблица мирового кино, откуда взяты некоторые сведения о японском кино, составлена ТАЦУИТИ ЯМАУТИ.

послесловие автора к русскому изданию

Летом 1963 года я приехал в Москву для участия в третьем Московском кинофестивале. Навсегда останутся у меня в памяти воспоминания об этой первой в моей жизни поездке в Советский Союз, о которой я мечтал много лет. Мне посчастливилось встретиться и подружиться со многими деятелями советского киноискусства, имена которых мне были известны уже давно. Со многими из них я был заочно знаком по их фильмам. Я не буду здесь называть их имена, это заняло бы слишком много места. Скажу лишь, что их приветливость и дружеское расположение позволили мне приятно и плодотворно провести время.

Не скрою, я испытал огромную радость, узнав, что в Москве я не являюсь совершенно неизвестным человеком. Немало людей прочитали мою книгу «Современное японское кино»¹. Они поделились со мной своими впечатлениями от этой книги и засыпали меня вопросами. Я узнал, что очень многие советские люди питают любовь к японскому киноискусству и стремятся шире и глубже познакомиться с ним. Невольно я вынужден был сравнить это с другими странами, где о японском кино знают лишь по именам Куросава и Мидзогути.

Моя книга «Современное японское кино» посвящена японским фильмам, созданным лишь после второй мировой войны.

Полагаю, не стоит доказывать, что японское киноискусство существовало на наших маленьких островах задолго до того, как мир узнал о нем благодаря фильму «Расёмон». И чтобы проследить его развитие за 60-летний период, потребовалась другая книга. Я эту книгу написал. Она вошла в виде раздела по истории киноискусства во «Всеобщую историю современной Японии».

Книга вышла в свет в 1961 году и охватывает период до конца 1960 года. Естественно, я не мог в таком виде предложить ее советским читателям, поскольку с тех пор, как я закончил над ней работу, прошло уже три с половиной года. И даже если в течение этого времени в японском киноискусстве в целом не произошло каких-либо коренных изменений, я не считал бы возможным предстать перед глубоко мною уважаемым советским читателем, не заполнив этого пробела. Поэтому я постараюсь здесь рассказать моим читателям о событиях, происшедших в мире японского кино вплоть до вчерашнего дня, нет, даже до сегодняшнего утра.

Известно, что в последнее время кино в Японии находится «на спаде», в состоянии глубокой депрессии. Эта депрессия в настоящее время оказывает отрицательное влияние не только на экономическую сторону японского кино, но и на кино как искусство.

Причиной застоя, в котором оказалось кино, как правило, считают развитие телевидения. Действительно, телевидение переживает период дальнейшего расцвета. Согласно статистическим данным, в начале 1964 года в Японии имелось 14 миллионов телевизоров. Другими словами, 70 процентов всех семей в Японии пользовались телевизорами. В то же время, если мы примем

¹ Акира Ивасаки, Современное японское кино, перевод с японского, изд-во «Искусство», 1962.

количество зрителей, посетивших кинотеатры в 1958 году, за 100 (этот год был вершиной в области экономики японского кино), то в 1963 году эта цифра составила всего лишь 47. Это означает, что за последние пять лет количество кинозрителей сократилось более чем наполовину. Если в 1958 году кинотеатры посетило около 1200 миллионов человек, то в 1963 году эта цифра сократилась до 510 миллионов человек. Причем кинопредприниматели опасаются, что число кинозрителей в 1964 году еще уменьшится и составит, вероятно, 400 миллионов человек.

И в этом повинно не только телевидение. Дело в том, что сам досуг японского народа изменился, стал многообразней и богаче. Считается, что в настоящее время японцы тратят на развлечения и отдых один триллион сто миллиардов иен ежегодно. Из этой суммы на посещение кинотеатров падает 76 миллиардов иен, что составляет всего 7 процентов. Сравните это с довоенным периодом, когда кино было главным массовым развлечением японцев и затраты на посещение кинотеатров составляли, пожалуй, 50 процентов всех затрат на развлечения.

В последнее время директора японских кинокомпаний нередко отправляются в киностудии, собирают студийных работников и выступают перед ними с речами. В своих речах они не говорят, что в связи с застоем в кинопромышленности необходимо создать такие выдающиеся, близкие массам фильмы, которые оторвали бы зрителей от телеэкранов и вернули бы их в кинотеатры. Они говорят: поскольку сейчас депрессия, давайте создавать только чисто коммерческие фильмы, не обращая внимания на их художественную сторону. И режиссеры, актеры, сценаристы, операторы, работающие в этих студиях, приходят к выводу, что необходимо на некоторое время поступиться своими идеалами, пойти на сотрудничество с компаниями и создавать один за другим коммерческие фильмы, ибо в противном случае компания в связи с застоем может снизить зарплату, а если она потерпит крах, то и вообще можно остаться без работы. Так усиливается наступление капиталистов на киноискусство.

Застой и кризис в капиталистическом обществе ведет к сокращению прибыли кинокапитала, но в гораздо большей степени они ограничивают свободу художественного творчества в киноискусстве.

Примерно с 1962 года в кругах японского кино стали господствовать два направления. С одной стороны, экраны заполнили фильмы, изображающие страшные убийства и кровавое насилие. С другой стороны, появилась мода на фильмы с откровенно эротическими, «постельными» сценами, граничащими с порнографией.

Думаю, что нет необходимости останавливаться на многочисленных коммерческих фильмах, воспевающих «секс», «насилие» или «жестокость». Следует, однако, отметить, что подобная тенденция стала характерной не только для японского кино, но и для всей массовой культуры Японии в целом.

Эта всеобщая тенденция заставляла иногда даже самых честных художников бессознательно отдаваться на волю течения. Отпечаток этого в большей или меньшей степени я вижу в фильмах «Харакири» Масаки Кубаяси, «Повесть о жестокости бусидо» Тадаси Имаи, «Повесть о японском насекомом», «Красная жажда убийства» Сёхэй Имамура и др. Однако было бы, безусловно, самой большой несправедливостью отрицать из-за этого оригинальную ценность перечисленных выше фильмов, являющихся плодом труда выдающихся художников.

Заслуживающим внимания событием в японском киноискусстве последних лет, несомненно, является заметный рост мастерства режиссеров Масаки

Кобаяси и Сёхэй Имамура. Кобаяси получил международную известность благодаря фильму «Условия человеческого существования». Этот шестисерийный фильм идет на экране в течение 9 часов 16 минут. Известность Кобаяси еще более утвердилась после того, как его фильм «Харакири» (1962, «Сётику») получил специальную премию жюри на Каннском кинофестивале. Сценарий к «Харакири» был одним из выдающихся произведений, написанных Синобу Хасимото — известным сценаристом, который постоянно сотрудничал с Акира Куросава, с тех пор как был создан «Расёмон». Своей постановкой Кобаяси удалось дополнить интеллектуальную рассудительность этого сценария блестящей экспрессией и динамичностью.

Ронин Цукумо Хансиро (его роль очень хорошо исполняет Тацую Накадай, снимавшийся в роли Кадзи в фильме «Условия человеческого существования») посетил одного даймё и попросил у него разрешения сделать себе харакири у него во дворе. Истинная цель его состояла в том, что он хотел отомстить за зятя, который был зверски убит, поскольку надо было соблюсти каноны самурайской чести. Своей смертью ронин как бы заявлял протест против самой идеи о самурайской чести. Некоторые критики характеризовали это напряженное и полное неожиданных поворотов повествование как фильм, вскрывающий пустоту и бесчеловечность феодального кодекса бусидо. Но этого мало. Нельзя не отметить, что главная тема фильма очень сильно перекликается с современностью. Невыносимые страдания, на которые обречен безработный в эпоху социальных потрясений и краха, заставляют его браться за любую работу, сколь бы низкооплачиваема она ни была. А получив эту работу, он всячески цепляется за нее и, боясь снова стать безработным, отказывается от проявления солидарности с другими безработными и в конечном счете начинает вести с ними борьбу как со своими врагами.

Противоречивая борьба самурая низшего ранга, происходящая на фоне феодальной эпохи Токугава, как бы намекает на противоречия и раскол внутри рабочего класса, которые до сих пор не искоренены в современной капиталистической Японии. К тому времени, когда фильм «Харакири» вышел на экраны Японии, Акира Куросава уже создал несколько фильмов в жанре «дзидайгэки», используя при этом новый, реалистический стиль. Однако в отличие от ставших характерными для Куросава оптимистических фильмов «дзидайгэки» Кобаяси своим фильмом «Харакири» открыл новое направление в фильмах этого жанра, насыщенных, так сказать, трагическим реализмом. В настоящее время Кобаяси снимает на студии в Киото фантастический фильм «Повесть о привидениях» («Кайдан») по оригиналу Лафкадио Херна. Ожидают, что этот фильм явится выдающимся произведением искусства, в котором Кобаяси удастся полностью раскрыть свой талант и художественные устремления.

Вслед за фильмом «Старший брат» («Нянтян», 1959, «Никкацу») Сёхэй Имамура создал фильм «Свинья и военный корабль» («Бута то гункан», 1960, «Никкацу»), в котором ярко проявился его недюжинный талант. Благодаря своему таланту Имамура в этих фильмах смог подняться до решения важнейших проблем, стоящих в последние годы перед киноискусством Японии. Фильм «Свинья и военный корабль» был признан критиками и зрителями лучшим фильмом года. На фоне крупнейшей американской военно-морской базы близ Токио в фильме живо и реалистично показана жизнь грубых, разложившихся солдат оккупационной армии и паразитирующих за их счет японских мужчин и женщин. Фильм этот пронизан протестом против американской военной

оккупации. Однако Имамуре видит в военных базах не только политическую и военную опасность. Несомненно, они в первую очередь приносят вред в политическом и военном отношении, но дело не только в этом. Они представляют собой также и духовное, моральное зло, разъедающее и разлагающее человека. Гротескно рисуя сложившиеся вокруг американских военных баз колониальные нравы, Имамуре прежде всего и в большей степени, чем оккупантов, обвиняет оккупируемых, то есть японцев, в моральном падении. Ведь когда-нибудь оккупация окончится и базы будут ликвидированы, а моральное разложение, вызванное этой оккупацией, не исчезнет еще долгие годы. Однако Имамуре полон надежд. Главная героиня фильма, Харуко, была изнасилована американским солдатом, но она находит в себе силы вырваться из засасывавшего ее смрадного болота и уходит в рабочий поселок, живущий полноценной жизнью. Она идет, глядя вперед просветленным взором, с верой в завтрашний день, с горячим желанием трудиться.

Следующий фильм Имамуре — «Повесть о японском насекомом» («Ниппон контоки», 1963, «Никкацу») — представляет собой проблемный фильм с расплывчатым и запутанным сюжетом, который вызвал споры среди японских критиков. Несколько раньше Имамуре стал проявлять интерес к изучению первоначальных истоков японского национального характера. Он пытался открыть его специфические особенности в наиболее отдаленных районах Японии, в поселках, живущих совершенно изолированной, примитивной жизнью, в отдаленных общинах с их отсталостью, сохранившейся от феодальных времен, предрассудками, шаманизмом, кровосмесительными браками, бедностью, коварством, стяжательством и т. д. В результате появилась его пьеса «Рай» («Паради»), а затем и фильм «Повесть о японском насекомом», в котором совершенно определенно проявились указанные выше художественные устремления Имамуре. Это был очень своеобразный, оригинальный фильм.

В «Повести о японском насекомом» Имамуре рассказывает о дочери слабоумного крестьянина, живущего в неслышанно дикой горной деревне в глубине района Тохоку. Неграмотная, темная, дикая девушка благодаря именно этим своим качествам обладает, подобно сорной траве, огромной жизнеспособностью. Она уходит из деревни и поступает на текстильную фабрику, затем становится служанкой у американского солдата, затем проституткой и, наконец, содержательницей дома терпимости. Тем временем Япония успевает начать войну, терпит поражение в войне, переживает социальные волнения и перемены в послевоенные годы и, наконец, вступает в период уродливого экономического расцвета, вызванного войной в Корее. Судьба девушки изменяется в связи с этими историческими переменами. Она во многом зависит от них. Но эта девушка, темная, неграмотная, преследующая только свою выгоду, никак не реагирует на эти перемены. Имамуре сравнивает животную, бессознательную жизнь своей главной героини с жизнью насекомого. «Повесть о японском насекомом» напоминает «Власть тьмы» Льва Толстого или «Табачную дорогу» Эрскина Колдуэлла. Однако здесь нет поисков «бога», «спасения», как у Толстого. Более того, этот фильм вызывает у зрителей мрачное сомнение в важнейшем вопросе: что же думает автор о человечности, в какой степени человек, по его мнению, может подняться выше насекомого, выше животного?! Это сомнение еще сильнее ощущается в следующем фильме Имамуре — «Красная жажда убийства» («Акай сацуи», 1964, «Никкацу»), где показана жизнь семьи мелкого служащего, на которую обрушилось тяжелое несчастье: его

жена была изнасилована грабителем. В «Красной жажде убийства» Имамура очень выпукло показывает мещанство и глупость обывателя, отсталость и тупость крестьянина. Но в этом фильме чувствуется лишь холодный блеск обоюдоострого меча пасмешки. В нем исчезла теплота и вера в человека, которую мы ощущали в фильмах «Старший брат» и «Свинья и военный корабль». Все это заставляет меня опасаться за будущее Имамура как художника.

После того как Акира Куросава в течение двух лет ставил второстепенные для него фильмы «Паучье гнездо» («Кумо-но-судзё») по «Макбету» Шекспира, «На дне» по одноименной пьесе Горького и различного рода action films («кацугэки») на темы о прошлом, он вновь вернулся к современным темам. В результате им был создан фильм «Злые люди спят спокойно» («Варуй яцу ходоёку нэмуру», 1960, «Тохо»). В этом фильме Куросава сталкивает зрителя с одной из серьезнейших проблем современной Японии — коррупцией высокопоставленных чиновников, преступными связями между политическими партиями и дзайбацу — и вызывает его справедливый гнев.

Внебрачный сын мелкого чиновника, которого финансовые воротилы заставляют покончить самоубийством, чтобы скрыть следы своих спекуляций, решает с помощью своего друга сам наказать преступников, которых не осудил закон. В этом фильме Куросава в полную силу проявил свой своеобразный талант. Он показал себя таким же художником, каким он был в тот период, когда создавал фильмы на современную тему. В фильме «Злые люди спят спокойно» Куросава сильными и широкими мазками показал возмущение простого народа социальным злом. Сила и увлекательность сюжета, четкость драматического монтажа придают фильму законченность.

Если все же попытаться найти какой-нибудь недостаток в этом фильме, то можно указать на элемент увлекательности как таковой. Стремление Куросава во что бы то ни стало поразить зрителя с помощью мелодраматических эффектов приводит к тому, что содержание фильма приобретает оттенок романтической мести в стиле «Графа Монте-Кристо». Конечно, сейчас не романтическое время, когда месть достигала своей цели, а зло и коррупция бывали наказаны. Мститель теперь сталкивается с мощными силами зла и погибает. И фильм заканчивается тем, что силы зла по-прежнему торжествуют. Итак, в условиях политической системы капитализма зло, организованное в крупных масштабах, всегда побеждает. И одиночные действия, и прежние этические идеалы отдельных людей в борьбе против него становятся бессильными. Таков совершенно определенный вывод, к которому приходит в этом фильме Куросава в результате анализа современной обстановки в Японии. В этом смысле фильм «Злые люди спят спокойно», бесспорно, приобретает большое социальное звучание. (Отметим попутно, что основой для сюжета фильма послужили действительные события.)

В отличие от этого фильм «Рай и ад» («Тэнгоку то дзигоку», 1963, «Тохо»), сюжет которого тоже был взят из современной жизни, провалился, несмотря на то, что на него возлагались большие надежды. Причина неудачи состоит в том, что Куросава сделал его в стиле полицейского детектива с излишним акцентом на сенсационность. Потеря всего человеческого в современном бесчеловечном обществе, психология считающего себя последователем Раскольникова студента-медика, который совершает убийство, стремясь утвердить свое я в беспросветных условиях современности, вопрос о том, в какой степени человек несет ответственность за счастье и спокойствие окружающих, —

все эти проблемы присутствуют в фильме «Рай и ад». Но Кurosава был, очевидно, ограничен условиями компании «Тохо», преследовавшей коммерческие интересы, и не решился коснуться классовых противоречий, которые лежат в основе всего развития сюжета. В результате фильм оставляет у зрителя впечатление незаконченности, как будто тема обрывается где-то посередине.

В период между фильмами «Злые люди спят спокойно» и «Рай и ад» Курoсава создал два фильма в жанре «дзидайгэки»: «Телохранитель» («Ёдзинбо», 1961, «Тохо») и «Отважный Сандзюро» (1962, «Тохо») с Тосиро Мифунэ в главной роли ронина Сандзюро. Курoсава сам определил эти ленты как развлекательные, но в действительности они выходят за рамки чисто развлекательных фильмов. В них чувствуются человечность и реализм. Они еще раз свидетельствуют об идейной убежденности Курoсава и о его выдающемся техническом мастерстве. Тем не менее нельзя не отметить, что даже такой выдающийся мастер, как Курoсава, который как бы представляет Японию на всемирной арене киноискусства, делает в своих последних картинах как в смысле выбора темы, так и в смысле требовательности шаг назад по сравнению с тем периодом, когда он создавал фильм «Жить». Это значит, как я уже указывал выше, что давление на деятелей искусства со стороны капитала и предпринимателей усилилось.

В еще худшем положении, чем Курoсава, оказались другие режиссеры. Даже такие известные режиссеры, как Тадаси Имаи, Кэйсукэ Киносита и др., которые в течение долгого времени наряду с Курoсава считались наиболее популярными среди народных масс, идут на уступки и компромиссы, поскольку они вынуждены работать в крупных кинокомпаниях. Одна из сильных сторон Имаи состоит в том, что он всегда открыто поднимает в своих картинах большие политические темы. В картине «Огни в порту» («Арэ-га минато-но хи», 1961, «Тоэй») он показывает тяжелую жизнь японских и корейских рыбаков, которые во время конфликта между Японией и Южной Кореей по вопросу о рыболовных участках вынуждены, рискуя жизнью, выходить на рыбную ловлю, чтобы не умереть с голоду. В картине «Японская бабушка» («Ниппон обатян», 1962, производство «М. П», прокат «Сётику») Имаи рисует картину одиночества оставшихся без родственников стариков и старух, живущих в доме для престарелых, и обвиняет нынешнее общество и государство в том, что именно по их вине эти старики и старухи вынуждены вести такую жизнь в доме для престарелых. Последней работой Имаи явился фильм «Этиго цуцуиси оясирадзу»¹. В нем повествуется о любовном треугольнике, трагичность которого порождена чрезвычайно бедной, темной, отсталой жизнью крестьян в довоенный период в одной из горных деревушек префектуры Ниигата. Фильм демонстрировался на экранах Японии с большим успехом. Но самым выдающимся фильмом Имаи за последние несколько лет следует считать «Повесть о жестокости бусидо» («Бусидо дзанкоку моногатари», 1963, «Тоэй»). В этом фильме Имаи прослеживает историю одного самурайского дома на протяжении 400 лет — от феодальной эпохи Токугава до наших дней. В фильме со всей определенностью показано, что абсолютная преданность сюзерену и готовность к самопожертвованию ради него, составляющие основу самурайского кодекса бусидо, всегда оборачиваются для вассалов и слуг тем, что только они должны приносить жертвы. Причем подобная «преданность» не исчезает в Японии

¹ Название фильма является именем собственным — названием местности — и непереводимо.

вместе с исчезновением феодального строя. Она становится опорой «императорского строя», который стал основой современного японского государства начиная с эпохи Мэйдзи. Во время второй мировой войны эта «преданность» стала движущей силой, заставлявшей молодежь вступать в «отряды камикадзе» (отряды летчиков-смертников) и таранить американские военные корабли.

С «Повестью о жестокости бусидо» в какой-то степени перекликается созданный Кэйсукэ Киносита фильм «Река Фуэфуки» («Фуэфукигава», 1960, «Сётику»). Он поставлен по роману молодого самобытного писателя Ситиро Фукадзава. Содержание его сводится к следующему. В период средневековых междоусобных войн крестьяне ведут рабскую жизнь. Они напоминают червей, копошащихся в земле. Единственный выход из этой безысходной жизни они видят в том, чтобы пойти в солдаты к феодалу, прославить себя военными подвигами и получить таким образом возможность вступить в класс самураев. Но как бы смело и преданно крестьяне ни воевали, они по-прежнему остаются крепостными рабами, рядовыми солдатами. Мало того, из-за поражения и гибели феодала все их семьи, весь их род должен погибнуть.

В этом фильме Киносита применил прием иносказания в изображении сцен средневековых сражений. Он создал буддийский антивоенный фильм, в котором сильно ощущается восточный мистицизм с присущими ему идеями эфемерности этой жизни и переселения душ.

Нельзя сказать, что сидели без дела и такие талантливые режиссеры, как Кон Итикава и Кодзабуро Ёсимура. Итикава создал два выдающихся фильма — «Младший брат» («Отото», 1960, «Дайэй») и «Мне два года» («Ватакуси-ва нисай», 1962, «Дайэй»), в которых то в лирически-сентиментальном тоне, то с легким юмором и насмешкой искусно показал согретые любовью взаимоотношения братьев и сестер, родителей и детей в японской семье. Кодзабуро Ёсимура выпустил на экраны Японии фильм «Эту ночь забыть нельзя» («Соно ёру-ва васурэнай», 1962, «Дайэй»). В этом фильме на фоне более или менее мелодраматической любовной истории автор поднимает вопрос об атомной бомбе. Он рассказывает миру о том, что и сегодня, спустя двадцать лет после того, как на Хиросиму была сброшена первая атомная бомба, многие японцы, оказавшиеся в поле действия бомбы, гибнут от болезней, вызванных атомной радиацией. Этот фильм под названием «Камни Хиросимы» («Хиросима-но иси») демонстрировался на Третьем Московском кинофестивале и поэтому знаком части советских кинозрителей. Фильму была присуждена премия Советского комитета защиты мира. На этом же кинофестивале Золотую медаль получил фильм «Испорченная девчонка» («Хико сёдзё», 1963, «Никкацу») — второй фильм, созданный молодым режиссером Кирио Ураяма, работавшим прежде помощником режиссера у Сёхэй Имамура. Но, по правде говоря, лучшим его фильмом был первый — «Улица вагранок» («Кюпора-но ару мати», 1962, «Никкацу»). Тема для фильма была взята из жизни рабочих, которые трудятся на маленьком сталелитейном заводе в небольшом городишке близ Токио, и их семей. В фильме подробно показана жизнь рабочих на производстве и в семейном быту — тема, крайне редко затрагиваемая в японских фильмах. Карина изобилует тонкими наблюдениями. В ней показаны типы как старых мастеровых, так и новых, организованных рабочих. Особенно хороши дети рабочих — сильные, смелые, с хитринкой и озорством, со всеми теми качествами, которые характерны для так называемого «современного поколения детей». Впечатляющи кадры, рассказывающие о дружбе японских и корейских рабочих. О большом успехе

Улицы вагранок» можно судить хотя бы по тому, что актриса Саюри Ёсинага, снимавшаяся в главной роли, стала после этого фильма самой популярной кинозвездой у молодежи.

Среди режиссеров, принадлежащих к несколько более старшему поколению, чем Ураяма, следует прежде всего назвать Дзэндзо Мацуяма. Вначале он выступал в качестве сценариста. Затем решил сам поставить фильм по своему сценарию. Так родился фильм «Без имени, бедные, но прекрасные» («Намонаку тобосику уцукусику», 1961, «Тохо»). В главной роли снималась жена Мацуяма, выдающаяся японская актриса Хидэко Такаминэ.

В этой картине на фоне войны и поражения Японии воспеваются любовь и женитьба скромных и бедных глухонемых. Поскольку Мацуяма был учеником и последователем Кэйсукэ Киносита, создавалась опасность, что этот фильм будет чересчур обильно полит сентиментальными слезами. Тем не менее, пронизанный любовью к низшим слоям человеческого общества, этот фильм волнует зрителя до глубины души.

Лучшей работой Хиромити Хорикава (прежде он работал у Акира Куро-сава помощником режиссера) следует считать фильм «И когда мы живем в разлуке» («Вакарэтэ икиру токи-мо», 1961, «Тохо»). Фильм поставлен по роману Торахико Тамия и охватывает примерно тот же период, что и роман Тамия «Мыс Асидзури». В фильме с большим сочувствием, но сухими и сдержанными мазками обрисована тяжелая жизнь мужественной девушки, которая стремилась жить как честный человек и пронесла свою честность незапятнанной сквозь мрачные годы фашизма и войны. Мне думается, что Хорикава привлекает к себе внимание как режиссер интеллектуального плана.

Нельзя обойти молчанием и Ёситаро Номура, создавшего фильмы «Токийская башня» («Токёто», 1962, «Сётику») и «Честь имею, господин император» («Хайкэй, Тэннокакка-сама», 1963, «Сётику»). Особенно хорош второй фильм, в котором рассказ о жизни и смерти неграмотного, честного и простого солдата, выходца из крестьян, почитающего императора как настоящее божество, оборачивается резким обвинением императора в ответственности за войну.

В июне 1960 года правительству либерально-демократической партии удалось протащить через японский парламент ратификацию измененного варианта японо-американского «договора безопасности». На основании этого договора Япония обещала еще на десять лет, то есть вплоть до 1970 года, предоставить Америке военные базы для нападения на Советский Союз и Китай. Несмотря на длительное и неслыханное по масштабам движение протеста (не будет преувеличением назвать его всенародным), воспрепятствовать ратификации этого нового «договора безопасности» не удалось. В связи с этим часть народа, особенно студенчество, заговорила о «поражении», о «разгроме» «борьбы против договора безопасности», стали выдвигаться требования о выяснении причин провала этой борьбы. Крайне печальным является тот факт, что единый фронт борьбы против «договора безопасности» распался, а разногласия и раскол внутри лагеря сторонников политического обновления до сих пор не прекратились. Создавшееся положение породило, с одной стороны, левацкий авантюризм в революционном движении, а с другой — потерю иллюзий и неверие в отношении политики в целом, отчаяние, безудержный эгоизм, стремление уйти от действительности, моральное разложение. На самом

же деле борьба против «договора безопасности» была далека от полного поражения и разгрома. Силами народных масс в этой борьбе был сметен кабинет Киси, а президенту Эйзенхауэру, который должен был посетить Японию, был закрыт доступ в страну. Таковы были важнейшие успехи этой борьбы. Тем не менее разногласия и раскол ликвидировать не удалось, и в сознании японского народа четко запечатлелся особый период, названный периодом «после заключения договора безопасности». В данном послесловии я не буду подробно останавливаться на том влиянии, какое этот период оказал на японское кино. Отмечу лишь, что мода на «секс» и «жестокость», о которой я говорил выше, а также расцвет так называемых «фильмов для служащих», ставший в последние годы очень заметным явлением в мире японского кино, тесно связаны с характером периода «после заключения договора безопасности». Нельзя также рассматривать в отрыве от периода до и после заключения договора безопасности причины расцвета и краха группы «новая волна», возглавляемой Нагиса Осима. В 1960 году я уже предупреждал о застое, который угрожал группе «новая волна» в Японии. Мои предупреждения оказались не напрасными. После краха этой группы Осима продолжал создавать интересные работы. Симода же и Ёсида вновь принялись за постановку коммерческих фильмов. Вместо них появились два новых режиссера, которые принадлежат примерно к тому же поколению. В широком смысле их иногда причисляли к группе «новая волна», но они стояли на иных политических и идеологических позициях.

Одним из этих режиссеров был Сусуму Хани, который привлек к себе внимание, создав несколько документальных лент о новых методах обучения для начальной школы. Затем он приступил к созданию художественных фильмов. В 1961 году вышли на экраны его фильмы «Беспризорный» («Фуру сэнэн», производство «Иванами эйга») и «Полная жизнь» («Митасарэта сэйкацу», производство «Ниндзин курабу»). «Беспризорный» был смелым экспериментальным фильмом, в котором Хани стремился добиться такой реальности изображения, какая не достигалась до тех пор ни в одном художественном фильме. В этих целях он отказался от профессиональных актеров, перенес съемки непосредственно в детский дом и использовал при этом чисто документальный метод, являющийся сильной стороной его таланта. Последний фильм Хани «Она и он» («Канодзё то карэ», 1963, «Иванами эйга») демонстрировался в 1964 году на кинофестивале в Берлине и получил хорошие отзывы. Главной темой этого фильма были одиночество и обособленность человека в нынешней коллективизированной жизни.

Большей известностью, чем Хани, пользуется за рубежом Хироси Тёсигавара. Благодаря деньгам своего отца, который был крупным богачом и одним из основателей абстракционистской школы составления букетов, Тёсигавара посчастливилось создать собственную кинофирму. После того как Тёсигавара освоил технику кино, создав несколько документальных фильмов, он сразу же приступил к постановке художественного фильма «Западня» («Отосиана», 1962, производство «Тёсигавара»). Место действия фильма — шахтерский район в западной Японии. Капиталисты устраивают заговор с целью разгромить профсоюз, объявивший забастовку. Они нанимают бандита, который убивает руководителя профсоюза. Весь этот мир живых с его враждой и междоусобицей зритель видит глазами убитого безработного, который стал духом и наблюдает все события из мира мертвых.

Тёсигавара добился успеха благодаря своему второму фильму «Женщина песков» («Суна-но онна», 1964, производство «Тёсигавара»). Этот фильм был удостоен специальной премии жюри на кинофестивале в Канне в 1964 году. Все критики, смотревшие его в Канне, в один голос справедливо указывали на «кафкианский» характер фильма «Женщина песков». Тёсигавара выбрал для экранизации новый роман Кобо Абэ, который находится под особенно сильным влиянием идей Франца Кафки. (Отметим, что и фильм «Западня» поставлен Тёсигавара по роману Кобо Абэ.) Содержание фильма сводится к следующему. Ученый-энтомолог, преподающий в высшей школе, отправляется ловить насекомых. Заблудившись, он попадает в обширный район дюн, где становится пленником одинокой вдовы, живущей на дне песчаной ямы. В конце концов он отказывается от попыток вырваться на волю и решает всю свою жизнь провести в этих песках. По своему содержанию фильм действительно напоминает фантастические истории Кафки. Успеху «Женщины песков» в немалой степени способствовала широкая реклама сцен, в которых появляется полностью обнаженная актриса Кёко Кисида, снимавшаяся в главной роли. Действительно, в этом фильме есть, так сказать, смелые сцены, но их нельзя назвать непристойными. Стремясь показать необыкновенность, даже абсурдность происходящего, Тёсигавара изображает как бы живыми непрерывно сыплющиеся отовсюду песчинки, которые вот-вот засыплют находящуюся на дне долины хижину, а люди у него, напротив, напоминают безжизненные символы. Свою основную задачу Тёсигавара видел в том, чтобы показать, что человек, на длительный срок оторвавшийся от общества и ведущий уединенную жизнь, неизбежно впадает в душевную прострацию, становится ко всему безразличен, теряет свое человеческое лицо. Метафорически используя уход человека в пески, он как бы показывает, что разложение, загнивание является одной из характерных особенностей современного общества, и обращается с молчаливым призывом к солидарности между людьми как к средству возрождения человека.

Следует с сожалением констатировать, что в результате неблагоприятных в целом условий, сложившихся в Японии, резко сократилась деятельность демократических независимых киностудий, которые прежде играли большую роль в киноискусстве Японии и вливали в него живую струю.

Выше я уже отмечал, что 1959 год был годом расцвета деятельности независимых киностудий, но предупреждал, что их путь будет труден и крут. В самом деле, начиная с 1960 года в Японии регулярно работали всего лишь одна-две независимые киностудии (если исключить «Ниндзин курабу», которая снимала фильмы на средства кинокомпаний «Тохо» и «Сётику» и находилась под их господством). Среди них можно назвать студии «Дайто эйга», ставшую преемником «Синсэй эйга», и «Ямамото-пуро», возглавляемую Сацуо Ямамото. Позднее, когда обе эти киностудии фактически прекратили свою деятельность, осталось единственное независимое кинотоварищество — Ассоциация современного киноискусства во главе с Канэто Синдо. Очень ценно, что оно существует, но, к сожалению, оно вынуждено продолжать борьбу буквально в одиночку.

В октябре 1960 года наемным бандитом из правых группировок был убит во время выступления в токийском зале Хибия председатель Социалистической партии Японии Асанума. И в это же время был закончен и вот-вот должен

был выйти на экраны фильм о другом революционном политическом деятеле, который ровно тридцатью годами раньше также стал жертвой правого террориста. Имя революционера — Сэндзи Ямамото. Этот фильм под названием «Битва без оружия» («Букинаки татакаи») был создан независимой киностудией «Дайто эйга». В качестве режиссера выступил Сацуо Ямамото.

Сэндзи Ямамото преподавал в Киотоском университете биологию. Однако его выгнали из университета за радикальные идеи. Близко общаясь с семьями рабочих, Ямамото пришел к выводу, что причиной и источником всех трудностей является бедность. Тогда он решает начать борьбу за интересы рабочих. Он принимает участие также и в руководстве аграрными конфликтами крестьян. Когда в 1928 году впервые в Японии проводились всеобщие выборы, Сэндзи Ямамото был избран в парламент как представитель пролетарских народных масс. Но в то время уже начинала свирепствовать буря фашизма, и милитаристы в целях обеспечения открытой подготовки к войне стремились лишить народ даже тех мизерных политических свобод, которыми он еще обладал. И Ямамото открыто выступил на борьбу против тогдашнего правительства ради защиты мира и демократии. Консервативные политические партии, опасавшиеся борьбы, которую Сэндзи Ямамото вел в парламенте, наняли правого террориста, который зверски убил Ямамото в отеле, где он остановился.

Фильм «Битва без оружия» представляет интерес не только с точки зрения поднятой в нем темы, но и с точки зрения методов, которыми он создавался. Несомненно, для создания такого радикального фильма политического звучания нелегко было найти человека, который согласился бы его финансировать, а после создания фильма — взять на себя прокат. В связи с этим независимая киностудия «Дайто эйга» обратилась за помощью к профсоюзам и крестьянским союзам района Кансай (поскольку избирательный округ Сэндзи Ямамото находился в районе Кансай, в городе Киото), такой метод успешно применялся уже при создании фильмов «А все-таки мы живем!» и «Песня тележки». Он и на этот раз дал блестящие результаты. Рабочие и крестьяне Киотоской, Осакой и ряда других префектур заранее купили билеты (по сто иен за билет), которые должны были стать действительными после выхода фильма на экраны. Всего купили билеты 220 тысяч человек. В результате киностудия собрала для постановки фильма сумму в 22 миллиона иен. Конечно, этих денег было недостаточно. Поэтому случалось, что группа, отправлявшаяся на натурные съемки, даже не была обеспечена автобусом. А иногда съемки приостанавливались из-за отсутствия киноплёнки. Некоторые актеры не только снимались в фильме бесплатно, но и сами оплачивали свой проезд до киностудии. В массовых сценах бесплатно снимались сотни членов профсоюза. Общий энтузиазм всех заинтересованных лиц позволил создать замечательный фильм, который даже буржуазные газеты причисляли к лучшим фильмам года.

Вслед за «Битвой без оружия» Сацуо Ямамото в сотрудничестве с Комитетом защиты обвиняемых по делу Мацукава создал фильм «Дело Мацукава» («Мацукава дзикэн», 1961, производство «Мацукава эйга сэйсакуинкай»). Я думаю, что здесь нет необходимости давать подробное разъяснение по поводу событий в Мацукава. Вкратце дело сводилось к следующему. В течение июля — августа 1949 года в Японии произошел ряд странных инцидентов, одним из них был инцидент с крушением поезда, которое замыслили и осуществили неизвестные преступники в районе Тохоку, близ станции Мацукава. Правитель-

ство сразу же объявило, что это крушение было делом рук рабочих-коммунистов. Полиция арестовала и бросила в тюрьму более десяти членов местного профсоюза. В настоящее время наиболее правдоподобное предположение сводится к тому, что это крушение было осуществлено американской оккупационной армией. Американцы замыслили свалить вину на компартию и профсоюзы, восстановить тем самым широкие народные массы Японии против них и, используя такие настроения народа, провести чистку среди рабочих вначале на государственных предприятиях и учреждениях, а затем и на всех крупнейших частных предприятиях. Во всяком случае, независимо от того, кто был истинным виновником, дело Мацукава дало именно те практические результаты, на которые рассчитывали японское правительство и американская оккупационная армия: после этих страшных событий демократические силы Японии и профсоюзы были ослаблены и вынуждены отступить. Сацуо Ямамото создал фильм «Дело Мацукава», чтобы разоблачить этот политический заговор. В 1963 году после длительного разбирательства Верховный суд Японии оправдал всех обвиняемых по делу Мацукава. Тем самым стало совершенно ясно, что этот инцидент являлся не чем иным, как политической провокацией. Нельзя не отметить, что фильм «Дело Мацукава» сыграл свою положительную роль в формировании общественного мнения народных масс, требовавших справедливого рассмотрения дела.

В связи с дальнейшим усилением трудностей в работе независимых киностудий Сацуо Ямамото был вынужден заниматься главным образом постановкой фильмов для крупных кинокомпаний. После большого коммерческого успеха его картины «Шпион» («Синобимоно», 1962) Сацуо Ямамото создал фильм «Израненная земля» («Кидзударакэ-но санга», 1964), в котором он с невиданным до того в японском кино реализмом нарисовал образ крупного предпринимателя, одного из воротил современной японской экономики. По яркости, выпуклости изображения этот фильм, пожалуй, не уступает «Гражданину Кейну» Орсона Уэллса. В главной роли владельца электросталелитейного концерна Кацухэй Арима снимался режиссер фильма «Краболов» Со Ямамура.

...На маленьком острове в Японском Внутреннем море живет крестьянская семья. Когда погода ясная, муж и жена отправляются, борясь с волнами, на «материк» за пресной водой. Потом они тащат бочки с водой на маленький клочок земли, расположенный высоко-высоко, почти у самого неба. Таков их нелегкий крестьянский труд. Но ведь нужно вырастить хоть немного зерна и картофеля, чтобы не умереть с голоду. Эту незаметную и одновременно такую величественную борьбу за человеческое существование воспел Канэто Синдо в своем фильме «Голый остров» («Хадака-но сима», 1960, производство Ассоциации современного киноискусства). Думаю, что теперь уже нет необходимости произносить слова похвалы в адрес этого фильма. Он стал известен широким кругам кинозрителей всего мира. «Голый остров» был удостоен Золотой медали на Втором московском кинофестивале, затем он совершил триумфальное шествие по Европе и Америке. Фильм фактически немой. Он захватывает зрителя удивительной красноречивостью самого изображения. Отметим также, что коммерческий успех «Голого острова» дал Ассоциации современного киноискусства возможность продолжить независимую деятельность. Но если подходить к фильму строго, цельность фильма, его гармоничность в какой-то степени нарушаются тем, что по сравнению с первой частью, созданной в блестящем стиле как бы документального репортажа, его вторая часть страдает

несколько надуманной трагедийностью. Следует обратить внимание на то что в этом фильме Синдо, считавшийся до сих пор специалистом по драматическим — как в хорошем, так и в плохом смысле слова — сюжетам, применил новый, документальный прием, стремясь вырваться из рамок старых монтажных приемов. Следующие работы Синдо: «Человек» («Нингэн», 1962, Ассоциация современного киноискусства), «Мать» («Хаха», 1963, Ассоциация современного киноискусства) вряд ли можно причислить к шедеврам, однако их следует должным образом оценить с точки зрения усилий, прилагавшихся Синдо к обновлению своего творческого стиля.

Надеюсь, что читатели простят мне столь необычно длинное послесловие. Мне просто хотелось хотя бы в общих чертах познакомить советских друзей с различными событиями, которые за последние три с половиной года произошли в мире японского кино.

Вряд ли можно считать, что японское киноискусство находится в хороших условиях. Предполагают, что в течение нынешнего (1964) года одна или две из пяти крупнейших кинокомпаний Японии перестанут существовать. Такая возможность не исключена. Выше я уже отмечал, что экономический кризис в области кинопроизводства Японии ведет к застою кино как искусства. Но можно ли в связи с этим считать, что на японское киноискусство в целом нельзя уже возлагать никаких надежд?

Думаю, что людям из социалистических стран трудно понять и представить себе многое в процессе создания кинофильмов в условиях капиталистической системы. Наиболее специфической особенностью этого процесса являются постоянные противоречия и борьба между капиталом и деятелями искусства. Капитал, реализуя издавна присущее ему стремление к получению прибыли, всеми силами пытается уничтожить препятствия, стоящие на пути к достижению своей цели. А деятель искусства, отстаивая свободу своих идей и своего творчества, посвящает защите этого всю свою жизнь. Таким образом, капитал и люди искусства направляют свои усилия в прямо противоположных направлениях, но в то же время существовать друг без друга они не могут. Кинокапиталисты, кинопредприниматели могут построить киностудию, могут «делать» деньги, но они не могут своими руками создать фильм, который удовлетворял бы запросы массового кинозрителя. С массами непосредственно связаны не они, а кинорежиссеры, сценаристы, актеры, техники и другие работники кино. А у киноработников нет средств, но они обладают всем остальным. В этой непрерывной борьбе между предпринимателями и людьми искусства в зависимости от обстоятельств то силы капитала получают преобладающее влияние, то им дают мощный отпор демократические организации деятелей искусства. Происходит непрерывное изменение соотношения этих двух сил. И каждое произведение киноискусства создается в той точке, где устанавливается определенный баланс, порождаемый в каждый данный момент с той или иной степенью противоречий и противодействия этих двух сил. В японском киноискусстве эта точка равновесия непрерывно меняется и подвержена всевозможным колебаниям. К счастью, в Японии есть немало честных деятелей киноискусства, и я уверен, что благодаря их усилиям эта точка равновесия будет все больше передвигаться в сторону, выгодную для киноискусства.

Июль 1964 года. Токио

Акира Ивасаки

послесловие редактора

Общеизвестны успехи японского кино, достигнутые за послевоенные десятилетия. Японские кинематографисты создали ряд высокохудожественных произведений, вошедших в золотой фонд мирового киноискусства. Многие из них были отмечены призами на международных кинофестивалях, с успехом прошли на экранах различных стран мира. Немало фильмов японских режиссеров демонстрировалось и в Советском Союзе, они неизменно получали высокую оценку советских зрителей и советской кинокритики.

Подъем киноискусства в Японии способствовал оживлению японской киноведческой мысли, развитию кинокритики и киноведения. Вышел ряд работ по вопросам кино (важнейшие из них упоминаются в книге Ивасаки). В Японии существует обширная периодическая литература по проблемам кино: издаются различные журналы, кинообозрения. С каждым годом расширяется справочная литература по кино. Проблемы киноискусства широко обсуждаются и на страницах японской прессы. Ни одна из японских влиятельных газет, ни один массовый журнал не обходятся без статей о кино. Отделы кинокритики созданы в крупнейших японских газетах — «Асахи», «Ёмиури», «Майнити», материалы о кино печатают японские толстые журналы «Тюокорон», «Бунгэй сюдзю» и др.

Круг интересов всей этой киноведческой литературы достаточно широк. В ней освещаются как отдельные периоды, так и история японского кино в целом, анализируется творчество лучших режиссеров, киноактеров, художников, обсуждаются проблемы кинодраматургии, связи кино с общественной жизнью и т. д. Но при всем этом различии тем и исследуемых вопросов, при всем жанровом разнообразии киноведческой литературы есть нечто такое, что характерно для большинства работ японских кинокритиков, что объединяет их и заставляет сосредоточить свои научные интересы в одном направлении. Это стремление с позиций сегодняшнего дня взглянуть на путь, пройденный японским кино за время его существования, осмыслить то новое, что принесли в киноискусство их страны послевоенные годы, раскрыть характер процессов, способствующих расцвету талантов многих старых мастеров кино, появлению в нем целой плеяды молодых одаренных художников, обогативших японское киноискусство новыми выдающимися произведениями.

Естественно, что в ответах на все эти вопросы, в оценках событий из жизни японского кино, в точке зрения на те или иные произведения киноискусства сказываются идейно-эстетические и общественно-политические симпатии авторов этих работ, влияющие на всю методологию их искусствоведческого исследования.

С этой точки зрения японскую киноведческую литературу, как и литературу любой капиталистической страны, можно разбить на несколько групп. И наиболее интересной, наиболее ценной в научном отношении является литература, отражающая процессы в японском кино с позиций марксистской эстетической науки, связанная с демократическим движением японских трудя-

щихся и передовыми прогрессивными кругами японской художественной интеллигенции. А таких работ в Японии не мало. Вот, например, книга Сусуму Окада «История японского кино»¹. Выпущенная токийским издательством «Санити сёбо» в 1957 году, она была одной из первых послевоенных работ по истории японского киноискусства, написанных с последовательно прогрессивных идейно-эстетических позиций, она не потеряла своей научной ценности по сей день.

Книга Сусуму Окада помогает понять многие явления из истории японского кино, оценить роль отдельных лиц и организаций в его развитии. На конкретных примерах он показывает отрицательную роль крупного кинокапитала, тормозившего художественный рост японского киноискусства. В книге постоянно проводится мысль о том, что только в борьбе с крупными кинокомпаниями мужало и крепло японское кино. Многие сообщаемые кинокритиком детали проливают новый свет на деятельность ветерана японского киноискусства Сёдзо Макино и других режиссеров, стремившихся отстоять свою творческую индивидуальность еще в 20-х годах. Очень интересна одна из центральных глав книги «Кризис и появление тенденциозных фильмов», в ней Сусуму Окада прослеживает пути развития творчества лучших японских режиссеров Тому Утида, Тэйносукэ Кинугаса, Кэндзи Мидзогути в конце 20-х — начале 30-х годов. В послевоенные годы японскими историками кино сделано много для изучения движения пролетарского киноискусства в Японии, одним из ветеранов которого был Акира Ивасаки. Этому периоду уделяет внимание в своей книге и Окада, она содержит яркие примеры тесной связи киноработников с демократическим движением японских трудящихся. Словом, книга Окада — серьезное достижение японского киноведения в области изучения истории отечественного кино.

Ряд идейно-эстетических проблем становления японского киноискусства освещает в своей книге Тадао Сато «Японское кино»², вышедшей в 1956 г. В ней он стремится теоретически осмыслить сущность эстетической оценки произведений киноискусства, наметить соотношение «занимательности» и «правдивости» в кинофильмах. «Занимательность» для Тадао Сато — это не какое-то второстепенное свойство произведений киноискусства, необходимое для «подслащивания» проповедуемых в нем принципов. Она важна сама по себе. С другой стороны, подчеркивает кинокритик, занимательным может быть только правдивое произведение. Занимательность, рассчитанная на удовлетворение чувств, понижающих, а не возвышающих человека, не должна иметь места в фильмах. Эти чувства не присущи человеку со дня его появления на свет. Они порождены «извращенной действительностью», зарождаются в «извращенном сердце». Подлинно занимательное в фильмах — это то, что «удовлетворяет живое, созидающее чувство», а оно должно быть направлено на исправление «извращений в жизни и человеческом характере».

С таких принципиально правильных общеэстетических позиций Сато и оценивает специфические для японского кино жанры и отдельные кинофильмы прошлого. В частности, в книге уделено много внимания эстетическому анализу фехтовальных фильмов «чамбара», традиционных для жанра «дзидайгэки» героев Тюдзи, Дзиротё, Кантаро и др. Этот анализ у Сато непосредственно

¹ Окада Сусуму, Нихон эйга-но рэкиси, Токио, Санити сёбо, 1957.

² Сато Тадао, Нихон-но эйга, Токио, Санити сёбо, 1956.

связан с современной японской действительностью. Показывая, что одним из движущих мотивов действия в фильмах «дзидайгэки» является борьба между добром и злом, Сато раскрывает сложность этической и эстетической оценки зрителем поступков героев. В фильмах эти герои часто выступают против властей, в защиту добра, в данном случае симпатии авторов фильма и зрителей на их стороне. Но с точки зрения официальной морали — они отщепенцы, «якудза», бунтовщики, так у зрителей зарождается чувство осуждения их поступков. Такое противоречивое отношение к герою порождает нигилизм, разочарованность. Говоря о сложном восприятии зрителем героев традиционных жанров японского кино, Сато показывает, что оно распространяется и на явления современной действительности и на героев фильмов о сегодняшнем дне Японии.

Стремление увязать художественные проблемы с морально-этическими вопросами, которые ставила и ставит японская действительность, характерно для анализа многих других фильмов в книге Тадао Сато. Этому, например, посвящена статья, в которой анализируются фильмы «Родословная женщины», «Такино Сираито» и «Мост Нихонбаси». Эти фильмы были поставлены в разное время, причем сюжеты, легшие в их основу, экранизировались неоднократно. Фильм «Родословная женщины» вышел в годы войны. Основная его тема — борьба между чувством и долгом разрешена в духе идеологии военного времени, когда все было брошено для пропаганды официальной моральной доктрины «служения отечеству». Герой фильма во имя карьеры отказывается от возлюбленной, которая переносит разлуку как нечто неизбежное и гибнет. Фильм проникнут настроением отчаяния, неизбежности страдания и безысходности, которое удалось донести до зрителя артистам Исудзу Ямада и Кадзуо Хасэгава, игравшим в нем главные роли. Эта сторона фильма больше всего и привлекала зрителей, видевших в нем отражение своих собственных чувств и переживаний. Самоотверженным поступком героини во имя любимого человека, отвергающего ее любовь, заканчивается и фильм «Такино Сираито». Таков же по существу конец поставленного после войны режиссером Кон Итикава фильма «Мост Нихонбаси», в нем герой также отвергает любовь гейши, которая кончает самоубийством. Сато пишет, что эти драматические ситуации, раскрытые и показанные художественными средствами, своими корнями уходили в глубь социальной жизни довоенной Японии.

Особенно большое внимание в работах прогрессивных японских кинокритиков уделяется проблемам киноискусства послевоенного периода. Да это и понятно: ведь по существу только после 1945 года японское киноискусство смогло по-настоящему ставить перед собой и решать такие идейно-эстетические задачи, которые только затрагивались в лучших произведениях японских художников прошлого. Подкупает искренняя заинтересованность кинокритиков в укреплении связи кино с общественной жизнью современной Японии. Такова, например, книга Тадао Уриу «Японское кино»¹. Она была написана в 1956 году под впечатлением тех успехов, которых японские киноработники добились за послевоенные годы. Отмечая эти успехи, Уриу на конкретном анализе отдельных фильмов намечает пути дальнейшего повышения общественной роли киноискусства. Обращает на себя внимание предельная конкретность киноведческого анализа в книге Уриу, желание увязать его с решением боль-

¹ У р и у Т а д а о, Нихон-но эйга, Токио Иванами синсё, 1956.

ших социальных проблем. Это проявляется, например, при анализе фильмов Куросава, Имаи, К. Киносита. Тадао Уриу отмечает высокие художественные достоинства фильма Куросава «Жить», подчеркивая, что в нем слышится голос, осуждающий мир бездушной чиновной бюрократии, протест против всего, что мешает человеку прожить жизнь с пользой для общества. Но разделяя эту гуманистическую идею фильма, кинокритик далек от того, чтобы не отметить его серьезные недостатки. Важнейшим из них он считает отсутствие глубоких общественных мотивировок поступка главного героя — мелкого чиновника Ватанабэ, который после 30 лет работы в муниципалитете, заболев смертельной болезнью, осознает бессмысленность прожитой им жизни и остаток своих дней посвящает служению обществу, жертвуя свои сбережения на строительство детского сада. По мнению Уриу, разрыв между основной идеей фильма и художественными средствами ее воплощения помешали широким массам зрителей до конца понять ее.

Говоря о работах прогрессивных японских кинокритиков, нельзя пройти мимо книги Киити Сасаки «Современное кино»¹, вышедшей в Токио в 1958 году. В ней автор затрагивает некоторые теории монтажа, операторского искусства, развития техники и мастерства режиссуры. Проблемы японского киноискусства в книге Киити Сасаки освещены с точки зрения теории и практики того творческого метода, который итальянцы называли «неореалистическим». Как ни расплывчат этот термин по своему значению, в нашем сознании с ним ассоциируются фильмы, которые характеризуются своей социальной значимостью, правдивостью воспроизведения отдельных сторон жизни капиталистического общества. Эти черты Сасаки находит в фильмах Тадаси Имаи, в частности в фильме «Мрак среди дня», о котором он пишет как о «лучшем фильме независимых киностудий». Больше того, Сасаки считает, что в этой картине Имаи есть нечто такое, что отличает его от многих других произведений японского и итальянского неореализма, — это непреодолимое жизнеутверждающее начало, которое часто отсутствует в неореалистических фильмах. С другой стороны, Сасаки предупреждает об опасности одностороннего увлечения методом документализма, ограничивающего художественные возможности киноискусства. Эта черта, по его мнению, проявилась в фильме «Мрак среди дня» и в особенности в другом фильме Имаи — «Рис», который в Японии считается образцом японского неореализма.

Работы Окада, Сато, Уриу, Сасаки и других авторов свидетельствуют о значительных успехах японской прогрессивной кинокритики и киноведения. Подлинно научные принципы киноэстетики, которым они руководствуются, помогают им разрешать важнейшие вопросы киноискусства Японии.

Наиболее ценными работами по истории и современному положению японского киноискусства являются работы Акира Ивасаки, автора предлагаемой вниманию советского читателя книги «История японского кино». В них особенно отчетливо проявляется преимущество того исследовательского метода, который зиждется на положениях марксистской эстетики, дающей возможность проникнуть в самую сущность явлений искусства. Имя Акира Ивасаки известно далеко за пределами Японии, многие его работы переведены на европейские языки. Хорошо знают Ивасаки и у нас, в особенности по его книге

«Современное японское кино», изданной в свое время издательством «Искусство». Акира Ивасаки — ветеран японского кино. Как он пишет в своем предисловии к книге «История японского кино», он «принадлежит к тому поколению людей, на глазах которых происходило развитие кино как искусства». И действительно, Ивасаки пришел в кино в середине 20-х годов после окончания Токийского университета. Японское кино в то время переживало период своего становления, годы расцвета были еще далеко впереди, и Ивасаки был живым свидетелем успехов и неудач, встретившихся на пути тех, чьими руками создавалось японское киноискусство. Основное поле деятельности Акира Ивасаки — кинокритика и киноведение. Уже в 1930 году была опубликована его первая работа по кино. С тех пор из-под его пера вышло много статей и книг, прочно вошедших в фонд японской киноведческой литературы. Но круг интересов Ивасаки не ограничивается только кинокритикой. Он выдающийся организатор, крупный деятель японского киноискусства, внесший немалый вклад в развитие японской прогрессивной кинематографии. В 1928 году Ивасаки стал одним из руководителей Союза пролетарского киноискусства и автором его первых фильмов, положивших начало принципиально новому течению в японском национальном киноискусстве. В послевоенные годы он один из организаторов профсоюза работников кино, продюсер антивоенных документальных фильмов «Трагедия Японии» и «Результаты взрыва атомной бомбы», о судьбе которых так красочно он рассказывает в книге «История японского кино». С 1950 года Акира Ивасаки — активный участник движения за независимую кинематографию.

Богатый опыт практической работы в кинематографии, широкие связи с киноработниками неизмеримо расширили кругозор Ивасаки, оказали неоценимую помощь в его исследовательской работе в области японского и мирового кино.

Но самым главным, что способствовало успехам А. Ивасаки на поприще кинокритики и киноведения, что дополняло и обуславливало его жизненный опыт и непосредственную его работу в кино, были связь с демократическим движением японских трудящихся, передовые идейно-эстетические установки. Деятельность Союза пролетарского киноискусства, одним из руководителей которого был Ивасаки, развивалась в русле широкого движения за пролетарское искусство, являвшееся составной частью демократического движения японских трудящихся в конце 20-х — начале 30-х годов. Когда в результате репрессий японских властей легальная деятельность компартии Японии стала почти невозможной, группой крупнейших японских ученых и деятелей культуры было создано Общество по изучению материализма, занимавшееся теоретической разработкой проблем марксистско-ленинской философии. Среди членов общества были известный прогрессивный писатель Удзюку Акита, философы Киёси Мики, Хирото Саэгуса, Хасэгава Нёдзэкан, историки Корэфуса Хаттори, Горо Хани и многие другие представители передовой японской науки и культуры. Идейным руководителем общества был известный японский философ-марксист Дзюн Тосака, сыгравший большую роль в развитии прогрессивной общественной мысли в Японии. Членом общества по изучению материализма был и Акира Ивасаки. Атмосфера общества, общение с крупнейшими представителями передовой японской науки и культуры оказали громадное влияние на развитие идейно-эстетических убеждений кинокритика, вооружив его знанием марксистско-ленинской теории и марксистской эстетики. В 1939 году Ива-

саки как активный член Общества по изучению материализма был арестован. После отбытия заключения он условно освобождается и передается под надзор полиции. Так продолжалось до 1945 года, всякая литературная деятельность кинокритику в это время была запрещена.

После разгрома японского империализма Ивасаки сразу включился в активную общественную деятельность, прочно связав себя с освободительной борьбой японского народа.

Что же отличает работу Акира Ивасаки как историка кино и теоретика киноискусства? Его книга «История японского кино» является первой в Японии работой, излагающей в хронологической последовательности всю историю японского киноискусства с марксистских позиций и содержащей как идейно-эстетический, так и социологический анализы проблемы. Далее, книга «История японского кино» своей полнотой отличается от предыдущих работ Ивасаки, в которых некоторые периоды истории японского киноискусства и творчество многих крупнейших режиссеров не освещены вовсе. Данная книга является последней крупной работой Акира Ивасаки. Она подводит своеобразный итог всей его многолетней исследовательской работе в области японского киноискусства. Отсюда особая весомость оценок и характеристик, даваемых кинокритиком тем или иным явлениям искусства.

Присущие Ивасаки высокий научный уровень искусствоведческого анализа, умение сочетать рассмотрение идейно-эстетических проблем с проблемами чисто социологическими прослеживаются во всей книге. В качестве примера можно привести характеристику, которую дает Ивасаки художественным особенностям японских фильмов и средствам художественной выразительности в японском киноискусстве прошлого, собственно, с освещения этой проблемы и начинается книга «История японского кино». Подмечая такие черты японских фильмов, как обилие кадров, снятых общим планом, ослабленность драматического действия, замедленность ритма и т. д., он стремится найти их истоки в традиционных эстетических представлениях японцев, которые в свою очередь объясняет специфическими особенностями социально-политических условий существования японского общества. Этот вопрос интересовал Ивасаки в течение всей его деятельности как кинокритика и теоретика кино. Еще в 1949 году он выступил со статьей «О форме», в которой коснулся некоторых формальных особенностей японского кино. В ней он, в частности, писал, что специфические черты первых японских фильмов сложились в результате использования в кино «оннагата» (мужчины на женских ролях) и «кагэдзэрифу» (диалог за экраном). Последний мог продолжаться несколько минут — столько же не сменялись кадры, пояснявшие за экраном. Развившееся в 20-х годах «движение за чистую кинодраму» не преодолело этого недостатка — приемы монтажа в европейском кино, ставшие известными тогда в Японии, были восприняты поверхностно и не вошли в плоть и кровь кинорежиссеров. Правда, в некоторых фильмах японским режиссерам и тогда удавалось добиваться драматической напряженности действия. Так было, например, в некоторых фехтовальных сценах фильма «Странствия Тюдзи», когда его герой Кунисада Тюдзи сражался с врагами. Но этот драматизм был чисто механическим, сцены «мелькали как в калейдоскопе» и к подлинному драматизму действия не вели. Проблему монтажа Ивасаки связывает с проблемой языка, мышления. Кадр — это слово, несколько кадров — сцена, а несколько слов — предложение. Речи каждого человека присуща своя синтаксическая структура,

каждому режиссеру — свой монтаж. Обилие общего плана в японских фильмах идет от традиционного японского театра и специфических черт японского художественного сознания, проявляющихся в поэзии (танка, хайку) и живописи (школа нансю). Некоторые японские режиссеры намеренно прибегают к общему плану. Особенно это касается Кэндзи Мидзогути, фильмы которого «Родина моя!», «Повесть о поздней хризантеме» и др. Ивасаки рассматривает как типичные фильмы общего плана. В годы второй мировой войны, говорится в этой статье, идеологи японского фашизма даже выдвинули националистическую «теорию о японской форме киноискусства», пытаясь использовать монтажные особенности японских фильмов в пропагандистских целях.

Эту же проблему Акира Ивасаки анализирует в другой своей статье «Особенности японского кино», опубликованной в 1956 году. Он отмечает, что одной из характерных черт японских фильмов «реализма повседневной жизни» является замедленный темп. Для авторов этих фильмов жизнь — это совокупность эпизодов, а не драматических ситуаций. Очень интересна попытка Акира Ивасаки вывести эту особенность мироощущения режиссеров из специфики буддийского мировоззрения с его теорией иллюзорности жизни и конфуцианской морально-этической системы, четко определяющей права и обязанности людей в обществе в зависимости от их социального положения. Зачем изучать действительность, если она иллюзорна? Буддизм отвергает всякие земные желания, страсти, интересы — такое мироощущение не может быть прочной базой для развития художественного творчества, говорит кинокритик.

Все эти мысли Акира Ивасаки достаточно ярко свидетельствуют о глубине и широте его подхода к избранной теме.

Можно было бы отметить и многие другие достоинства труда Акира Ивасаки. Но они достаточно ясны и, пожалуй, не требуют особых пояснений. Эти достоинства, вытекающие из той методологии, которой пользуется автор, и его богатого жизненного опыта, полного борьбы в рядах демократического движения, с особой силой проявляются при сравнении работ Акира Ивасаки с книгами буржуазных японских киноведов и историков кино. В японских буржуазных кино кругах пользуется известностью Тадаси Иидзима, автор большого числа работ по японскому и мировому кино. Ему, в частности, принадлежит «История японского кино»¹, в которой он, как и Акира Ивасаки, прослеживает пути развития киноискусства в Японии с момента его зарождения. Но методология киноведческого исследования, которой пользуется Иидзима, отлична от той, которую взял на вооружение Ивасаки. В прошлом, в конце 20-х — начале 30-х годов, Иидзима принадлежал к литературной группе «неосенсуалистов», занимавшихся экспериментированием в области литературной формы в духе авангардизма. В годы подготовки второй мировой войны значительной части критиков этого направления не удалось избежать влияния официальной японской пропаганды и противодействовать цензурному гнету. В таких условиях в японской буржуазной кинокритике возникло стремление избегать обсуждения содержания фильмов. Это явилось благодатной почвой для усиления объективистских тенденций в японском буржуазном киноведении, углублявшемся в разбор формальных особенностей фильмов.

Поражение Японии в войне и последовавшие за этим события в политической жизни страны заставили Иидзима отказаться от многих своих старых

¹ И и д з и м а Т а д а с и, Нихон эйга си, т. 1—2, Токио, Хакусейся, 1955.

оценок явлений из истории отечественного кино, вынудили его по-новому взглянуть на прошлое японского киноискусства. Упомянутая книга в значительной степени и представляет собой результат переосценки и осмысления пути, пройденного японским киноискусством. Но как ни значителен сдвиг, происшедший в сознании этого буржуазного кинокритика, ему не удалось полностью освободиться от формализма и поверхностного подхода к произведениям киноискусства. Конечно, нельзя сказать, что Иидзима в своей книге вообще не интересуется идейно-тематической стороной кинофильмов. Он излагает сюжетные линии многих японских кинокартин прошлого. Но далекий от марксистского понимания исторического процесса и сущности киноискусства, Иидзима отмечает в фильмах подчас второстепенные детали, упуская из виду то главное, что составляет их основу. Киноэстетика и история японского кино в его книге сведены в основном к вопросам взаимозависимости кино и театра, монтажа, средств киновыразительности, становлению в японском кино «чистой кинодрамы», к его международным связям и т. д. Однако все они, к сожалению, разрешены односторонне, без должного проникновения в их сущность.

К такому же типу работ, что и книга Иидзима, относится и трехтомная «История развития японского кино Дзюнитиро Танака¹, опубликованная в 1957 году. Это самая полная история японской кинематографии. Но в ней такое нагромождение фактов, имен, фамилий, названий фильмов, кинокомпаний и т. д., что пользование ею представляет определенные трудности. Конечно, фактическая сторона трехтомника Танака делает его пригодным для изучения истории кино, однако тщетно читатель будет пытаться определить по ней основные направления в развитии японского кино, узнать о художественных особенностях фильмов — словом, понять саму природу искусства кино. Методология, которой Танака придерживается, — предельно объективистская, и именно это определяет слабую научную базу его исследования. Особенно это проявляется в разделах книги, где говорится о японском кино периода подготовки и развязывания второй мировой войны. Например, большое внимание автор уделил показу связи кинематографии с военными кругами и правительственными пропагандистскими органами. Но в книге не слышно голоса, оценивающего прошлое японского кино, осуждающего его милитаристские тенденции. Это особенно бросается в глаза, когда читаешь страницы, посвященные японской киноэкспансии на Тайване, в Корею, Маньчжурии, странах Юго-Восточной Азии и т. д. Безусловно, приводимые в книге Танака факты в ряде случаев говорят сами за себя. Так, сухой язык справок, статистических и фильмографических сведений помогает воссоздать ту картину всеобщего упадка, который наблюдался в японском кино в предвоенные и военные годы. Значительно обогащаются наши представления о японском кино после знакомства с содержащейся в книге фильмографией. Тем не менее недостатки, вытекающие из ошибочности методологии исследования, настолько значительны, что они заслоняют все то положительное, что содержит книга Танака.

Книга Акира Ивасаки тоже касается художественных особенностей японского кино, богата фильмографическим материалом, но владение научной методологией помогло ему стать выше всего этого фактического материала и нарисовать широкое историческое полотно японского киноискусства.

Марксистская методология искусствоведческого анализа позволила Акира Ивасаки выявить главное в развитии японского кино, охарактеризовать пути, по которым шло его становление. Книга прямо подводит читателя к выводу, что художественный рост японского киноискусства непосредственно связан со становлением и развитием реалистического метода в творчестве кинорежиссеров, что совершенствование всех элементов, делающих кино самостоятельным видом художественного творчества, шло по линии произведений, наполненных общественным содержанием, затрагивающих социальные проблемы японской действительности. Иными словами, коренное положение марксистско-ленинской эстетики о непосредственной зависимости художественной ценности произведения искусства от глубины и характера отображаемой им действительности находит свое подтверждение в данных анализа исторических путей развития японского кино.

Эта зависимость определилась уже в самом начале развития японского кино. Неудача возглавленного Норимаса Каэрияма движения за «чистую кинодраму» и деятельности Ассоциации киноискусства в 1919—1921 годах и объяснялась тем, что Каэрияма уделял основное внимание формальным средствам киновыразительности в ущерб содержанию фильмов. Именно поэтому широким массам зрителей остались непонятными его «чистые кинодрамы» — «Девушка с гор» и «Блистательная жизнь». В период деятельности Норимаса Каэрияма, характеризовавшийся серьезным обострением классовых противоречий в стране, жизнь настойчиво требовала от киноискусства более глубокого отражения социальных проблем.

Малорезультатным оказалось и экспериментирование японских последователей авангардистского движения. В книге Ивасаки упоминается о фильме «Перекресток», при постановке которого его режиссер Тэйносукэ Кинугаса предпринял попытку воплотить свои творческие замыслы. Этот фильм поставлен в манере «дзидайгэки», но без традиционных фехтовальных сцен, с упором на характеристику внутреннего мира героев. Однако романтический сюжет фильма оказался воплощенным такими формальными средствами, которые имели чисто самодовлеющее значение. Больше того, создается впечатление, что сам сюжет фильма построен с целью выявления некоторых формальных установок его режиссера.

Из сложившихся в японском кино традиционных жанров — «гэндайгэки», «дзидайгэки», о которых подробно говорится в книге Ивасаки, художественный рост киноискусства шел в основном за счет фильмов «гэндайгэки», ведь именно в рамках этого жанра создавались фильмы, откликнувшиеся на запросы современности.

В ряду фильмов «гэндайгэки» особое место занимают социально-проблемные или, как они именуются в японской киноведческой литературе, — «тенденционные фильмы». Их расцвет падает на конец 20-х — начало 30-х годов. В период обострения социальных противоречий в стране они затрагивали многие проблемы, сводившиеся к проблеме человека в условиях капиталистического общества. Так зародилось направление критического реализма в японском кино.

На самом левом фланге японского кино стояли фильмы Союза пролетарского киноискусства; об одной из демонстраций этих фильмов красочно рассказывает Ивасаки. Примыкавшее к движению за пролетарское искусство, оно было тесно связано с демократическим движением японских трудящихся и питалось его идеями. Социально-проблемные фильмы, воплотившие в себе принципы

реализма, и явились теми вехами, которые проложили магистральную линию развития японского кино. Акира Ивасаки также отмечает, что большое значение для творческого роста мастеров японского кино имело знакомство с работами Пудовкина, Эйзенштейна, с советской теорией монтажа. Этот факт в японской киноведческой литературе общепризнан. Можно привести десятки отзывов японских кинокритиков, подтверждающих эту высокую оценку влияния советского кино, и их восторженных рассказов о том успехе, с которым демонстрировались в Японии советские фильмы, с трудом проникавшие в эту страну.

Накануне и в годы войны в Японии невозможно было ставить фильмы, не отражающие национальной политики. Даже в фильмах сугубо мелодраматического содержания включались кадры, пропагандировавшие национальную политику. И в самом деле, примером этого может служить фильм «Страна вишневого деревья» режиссера Минору Сибую (1941). Он повествует об отношениях служащего одного из японских учреждений в Пекине Сабуро Сасама с девушкой Арако Ядзима, проживающей в Токио. Арако любит Сабуро, но ее мать вынуждает Арако выйти замуж за другого человека — вдовца, на руках у которого остался ребенок. Тема неудачной любви, принесенной в жертву долгу, и является стержнем, вокруг которого развивается сюжет фильма. Поскольку значительная часть действия фильма разворачивается в Китае, его авторы использовали эту киноленту для показа «культуртрегерской» роли японцев на материке. Но эта идейная линия совершенно не связана с главной сюжетной линией, она реализована путем показа отдельных эпизодов из жизни китайского населения, искусственно вмонтированных в фильм. Так, в фильме сугубо мелодраматического характера были внесены чисто пропагандистские элементы, ибо «нейтральные» постановки цензура запрещала. И тем не менее даже в таких условиях отдельным японским режиссерам удавалось ставить фильмы, проникнутые гуманизмом, реалистически отображавшие отдельные стороны японской действительности. Акира Ивасаки упоминает некоторые из них. Таков, например, фильм «Земля» (1939). Он поставлен Тому Утида, который в присущей ему реалистической манере рисует нечеловеческие условия жизни японских крестьян, показывает нищету и бедность японской деревни. В образах героев фильма Кандзи (Исаму Косуги), его тестя Ухэя (Канити Ямамото), дочери Оцуки (Акико Кадзэми) режиссер показал типы японских крестьян, забитых постоянной нуждой, ведущих борьбу за свое существование. Фильм полон драматизма, от начала до конца смотрится с неослабевающим интересом. Кульминационной точкой фильма является пожар в хижине Кандзи, вспыхнувший по вине старика Ухэя. В огне гибнет все, что с таким трудом нажил Кандзи, обрабатывая землю. Услышав звон пожарного колокола, он бежит с поля домой, но уже поздно. Охваченный безутешным горем старик Ухэй пытается покончить самоубийством. Роман Такаси Нагацука «Земля» (1910), по которому был поставлен фильм, навсегда вошел в фонд японской реалистической литературы. То же самое можно сказать и о фильме «Земля», относящемся к лучшим произведениям японского довоенного кино. В Советском Союзе в свое время с успехом шел фильм Канэто Синдо «Голый остров», документально воспроизводящий жизнь японской деревни. В таком же стиле был снят и другой выдающийся фильм о жизни японских крестьян — «Рис» (режиссер Тадаси Имаи). Характеризуя художественную манеру авторов этих фильмов, современная японская критика находит в них много общего с фильмом Утида «Земля» с его стремлением к документальной точности восприятия жизни. Кстати, эту черту филь-

ма «Земля» отмечает и Ивасаки. Таково историческое значение этого фильма, появившегося в мрачный период подготовки второй мировой войны.

Из документальных фильмов военного периода, правдиво отражающих жизнь японских трудящихся, известен фильм «Паровоз С-57», снятый режиссером Фумио Камэи в 1941 году. В фильме, состоящем из четырех частей, показано, как ученик, только что осваивающий сложную машину, становится специалистом-мастером вождения паровоза. Кадры говорят зрителю, насколько трудна и опасна профессия машиниста, вместе с тем фильм проникнут большой гуманистической идеей уважения к рабочему человеку, человеку труда, которому становится послушной машина.

В книге Акира Ивасаки упоминается ряд военно-хроникальных и военных фильмов («Пшеница и солдаты», «Пять разведчиков» и др.). В связи с этим возникает вопрос об их оценке. Думается, что автор имел основания усмотреть, скажем, в фильме «Пять разведчиков» гуманистический мотив осуждения войны. Хотя в отношении подобного рода фильмов и существует другая точка зрения, мнение такого специалиста, как Акира Ивасаки, представляется достаточно компетентным и авторитетным.

Из прогрессивных, демократических идей, питающих послевоенное киноискусство Японии и способствующих его художественному росту, важнейшей является идея мира, борьбы против подготовки ядерной войны. В качестве главного средства ее воплощения японские мастера в первые послевоенные годы избрали показ подлинной сущности войны, которую вела империалистическая Япония в прошлом, разоблачение милитаристской пропаганды, оправдывавшей эти войны и изображавшей их как высшее проявление «японского национального духа». Начало этой линии в японском кино, как отмечается в книге, положил фильм Киносита «Утро в доме Осонэ» (1946).

Очень колоритна фигура главной героини фильма Фусако. Сначала это тихая японская женщина, мало разбираясь в происходящем, все терпит, перенося тяготы и страдания как нечто неизбежное. На ее глазах рушится семья — один за другим гибнут дети. Но постепенно приходит конец ее терпению, и когда ей становится ясно, что ждать от жизни уже нечего, что какая-то темная злая сила вторглась в ее семью и разрушила ее, она преображается. Фусако — это уже не та японская мать, покорная, терпеливая, которую часто изображали в милитаристских фильмах военного периода. В 1943 году в Японии был выпущен фильм «Мой самолет летит на юг», прославляющий летчиков японских военно-воздушных сил. Он повествует о том, как мать воспитала своего сына Такэси храбрым солдатом, верным слугой японского императора. Принося в жертву армии свои личные интересы и чувства, она переносит смерть своего мужа — капитана корабля, погибшего «во славу родины», отказывается от своей заветной мечты — сделать сына врачом. Словом, в ее образе авторы фильма воплотили идеал японской женщины-матери, каким он рисовался в воображении пропагандистов из информационного управления. Не такая Фусако. Растерянность и непонимание происходящего в начале фильма сменяются у нее взрывом негодования, чувством протеста, когда она поняла, что источник бед, обрушившихся на ее семью, — это милитаризм, военщина.

Одновременно с резким осуждением войны выступило и хроникально-документальное кино. В 1946 году вышел документально-хроникальный фильм «Трагедия Японии», рассказывающий о подготовке и развязывании Японией

войны на Тихом океане. Продюсером этого фильма был Акира Ивасаки. В книге он скупко говорит об этом эпизоде из своей жизни. А между тем значение этого фильма для Японии 1946 года трудно переоценить. Картина открывала зрителям глаза на многие явления политической жизни страны, очевидцами которых они были, показывала подлинных вдохновителей войны, ввергших японский народ в пучину страданий.

Фильм начинается с изложения меморандума Танака, содержавшего широкую экспансионистскую программу японского империализма. Затем следовал рассказ о захвате в 1931 году японской военщиной Маньчжурии, японо-китайской войне 1937 года и вспыхнувшей в декабре 1941 года войне на Тихом океане. Авторы вмонтировали в свой фильм кадры военной хроники, документально-хроникальные материалы о политической жизни страны. Перед зрителем выступает портретная галерея крупнейших японских политических и военных деятелей 30-х — 40-х годов — Гиити Танака, Каку Мори, Садао Араки, Куниаки Койсо, Дзиро Минами, Хидэки Тодзи и др. Не ограничиваясь критикой японской военщины, авторы фильма показали тех, кто стоял за ее спиной, финансировал и вдохновлял ее. Ими были крупнейшие японские финансисты, промышленники — Кухара, Накадзима и др. Дикторский текст, сопровождавший фильм, пояснял важнейшие события, дополняя кинорассказ о тех, кто планировал и развязывал вторую мировую войну. И было что-то символическое в кадрах подписания Японией антикоминтерновского пакта в 1936 году и Тройственного союза в 1940 году. Они как бы говорили об общности судьбы всех тех темных сил, которые связываются с понятиями фашизм, империализм, милитаризм. Фильм заканчивается сценами капитуляции Японии и арестом главных военных преступников. Эти сцены звучали и звучат сейчас грозным предупреждением тем, кто не извлек урока из истории и замышляет новые военные авантюры.

Можно назвать десятки японских фильмов, осуждающих милитаризм, зовущих народ на борьбу за мир, эти фильмы вошли в золотой фонд японской кинематографии. Важнейшие из них упоминаются в книге Акира Ивасаки.

Антивоенные идеи настолько глубоко вошли в японское киноискусство, что мотивы осуждения войны часто звучат и в таких фильмах, которые непосредственно не касаются военной тематики. Идеями отрицания войны, осуждения тех, кто создает и накапливает средства невиданной разрушительной силы, отрицания всякого разрушения, насилия наполнены многие научно-фантастические, приключенческие, исторические фильмы, не говоря уже о мелодраматических и других фильмах на темы из современной жизни.

Вот один из примеров. Хотя фильм Кэндзи Мидзогути «Сказки туманной луны после дождя» и поставлен по произведению писателя XVIII века Акинари Уэда, автора серии «рассказов о таинственном», в нем чувствуется дыхание сегодняшнего дня. Видно, что автор стремится в фильме выразить свое отношение к проблемам современности.

Зритель воочию видит, что несет война простым людям, проникается ощущением тревоги, в которой живут герои фильма. Один из действующих лиц фильма Тобэй, гончар по профессии, мечтает стать самураем и вступает в отряд местного феодала, целиком посвятив себя войне. В отсутствие Тобэя его жена Охама становится жертвой надругавшихся над ней солдат и в конце концов попадает в публичный дом, где ее случайно встречает Тобэй. Охама резко осуждает поступок своего мужа. Поняв, что он совершил ошибку, проклиная войну, Тобэй

бросает в ручей все свои самурайские доспехи и вместе с Охама принимается за работу на огороде. Жертвой войны становится и Мияки — жена главного героя фильма гончара Гэндзиро — она гибнет от пики самурая. Вернувшийся в свою хижину Гэндзиро не находит ни своей жены, ни детей, погибших в горниле смутного времени. В трактовке многих образов, в частности образа Тобэя, видно стремление Кэндзи Мидзогути выступить с осуждением войны.

Но было бы, безусловно, ошибкой считать, что тема мира после 1945—1946 гг. стала доминирующей в японском кино. Акира Ивасаки и другие кинокритики с законной тревогой пишут о возрождении милитаристских тенденций в киноискусстве, о том, насколько сложным является восприятие японскими зрителями военных фильмов. Но как бы там ни было, а 1945 и 1946 годы и выпущенные тогда первые антивоенные фильмы ознаменовали наступление нового этапа в развитии японского кино, который продолжается и сейчас.

В разделах, посвященных японскому кино конца 50-х — начала 60-х годов, и в послесловии, специально написанном А. Ивасаки для русского издания его книги, говорится о новых веяниях в творчестве крупнейших японских режиссеров, о появлении плеяды молодых талантливых мастеров кино. Однако нельзя не разделить вместе с автором книги «История японского кино» тревоги по поводу отдельных неудач и срывов в творчестве маститых художников.

Дальнейшим успехам японского кино может способствовать кинокритика. В этом отношении может сыграть особенно положительную роль ее активное вторжение в процессы, развивающиеся в японском кино, принципиальное отношение к фильмам, порывающим с традициями реализма, гуманизма, осуждение всяких модернистских течений, которые, судя по книге Акира Ивасаки, все чаще появляются в японском киноискусстве.

В своей книге Акира Ивасаки пишет об экранизации японскими режиссерами ряда произведений русских писателей. Нам хотелось бы коснуться этой темы несколько подробнее, учитывая, что имеются все основания для рассмотрения ее в более широком плане. Специфической особенностью японского кино является то, что оно проникло в Японию, когда еще не сложились ни современная японская литература, ни современный японский театр, когда еще только что складывался современный литературный язык. Японское театральное искусство в это время было представлено театром кабуки и театром симпа, которые, как показывает в своей книге Ивасаки, не могли дать простора для развития искусства кино. Поэтому идейно-эстетические взгляды в мире японского кино развивались почти одновременно с развитием современной литературы и современного театра Японии. Прослеживая пути становления японского кино как самостоятельного вида искусства, Тадаси Иидзима в своей книге «История японского кино» пишет, что «низкие художественные качества фильмов на первом этапе существования киноискусства в Японии проистекали из неверного взгляда на кино, когда за основу бралась театральная пьеса, а фильм рассматривался как ее копия. Но это было характерно не только для Японии. То же самое происходило с фильмами, выпускаемыми французской фирмой «Фильм д'ар». Тем не менее в Японии, где была широко распространена специфическая форма драмы театра кабуки, потребовалось еще много времени, прежде чем

натуралистическое направление в литературе, движение за Свободный театр в драматическом искусстве смогли оказать непосредственное воздействие на кино»¹.

Окончательное становление современной японской литературы падает на вторую половину первого десятилетия XX века. Эта новая литература и вошла в историю под названием «натуралистической». Процесс ее становления сопровождался развитием эстетических теорий, ломавших старые представления о сущности и задачах искусства натурализма. Движение переросло рамки чисто литературного течения, оно стало направлением в мировоззрении, приняв ярко выраженную политическую окраску. Это движение вызвало существенные сдвиги и в японском театре. Развивавшийся под влиянием эстетики «натурализма» новый театр провозгласил своим принципом стремление откликаться на вопросы современности. Традиционным методом актерской техники новое направление противопоставило стремление к реалистической манере игры и реалистическому оформлению самого спектакля. В связи с этим перед ним встала необходимость подготовки новых кадров актеров, ибо актерам театра кабуки, унаследовавшим веками складывавшиеся приемы игры, трудно было воплощать на сцене новый драматургический материал.

Передовая эстетика театра сингэки, органически связанная с движением «натурализма» в литературе, оказала благотворное воздействие на развитие японского киноискусства. В книге Акира Ивасаки приводится много примеров тесной связи нового японского театра с кино. В этом отношении особенно показательной была деятельность Каору Осанай, реформатора японского театра и кинорежиссера. Между тем «натуралистическое» направление в японской литературе и движение за Свободный театр испытали на себе очень сильное воздействие русской литературы и драматургии.

Отказавшись от многовековой изоляции от внешнего мира, Япония после буржуазной революции 1868 года начала жадно впитывать достижения европейской культуры -- литературы, театра и т. д.

Когда японское общество в конце XIX — начале XX века получило возможность познакомиться с литературой, театром и другими важнейшими элементами культуры других стран, передовая часть японской художественной интеллигенции, внесшая наибольший вклад в развитие японской национальной культуры, повернулась лицом прежде всего к реалистической литературе Франции и в особенности России. Это произошло как в силу социально-экономических особенностей существования самого японского общества, так и в силу отличительных черт русской классической литературы, ставящих ее на одно из первых мест в мире. В связи с отсутствием в Японии на первом этапе движения за новый театр произведений новой драматургии Свободный театр использовал преимущественно пьесы иностранных авторов. Значительную часть постановок этого театра составляли пьесы Горького, Чехова и других русских драматургов. Не ограничиваясь этим, японские драматурги ставили пьесы по произведениям русских писателей. Можно утверждать без малейшего риска впасть в преувеличение, что история мировой литературы мало знает фактов такого мощного и благотворного влияния одной литературы на другую, как влияние русской литературы и драматургии на японскую. Собственно, это признают все без исключения японские критики и историки литературы.

Японская художественная литература и театр, которые усвоили провозглашенные русской литературой и театром идейно-эстетические принципы, оказали влияние на пути формирования киноэстетики в Японии. Одним из проявлений этого влияния, отражением проникновения идейно-эстетических принципов, почерпнутых из русской литературы, в среде мастеров кино и явилась экранизация произведения Л. Толстого «Воскресение» в 1914 году и «Живой труп» в 1918 году. Акира Ивасаки в своей книге сообщает об этом кратко, но каждое слово его очень весомо, за каждым из них стоят события, весьма знаменательные по своему значению. Он пишет: «В период Тайсё среди интеллигентных кругов Японии особенно широкое распространение получили Толстой и его идеи христианского гуманизма. Среди них, и в частности среди деятелей искусства, было много последователей Толстого, считавших себя его учениками. Больше того, Толстой стал самым популярным писателем среди народных масс Японии».

Интерес к русской литературе и драматургии, как и вообще ко всей русской, советской культуре в Японии особенно возрос в послевоенные годы. С 1945 по 1962 год там было издано около 880 книг русских, советских авторов по проблемам литературы и искусства, а также произведений художественной литературы. В театрах непрерывно идут пьесы русских авторов. Собственно, само послевоенное возрождение нового японского театра началось с постановки пьесы «Вишневый сад» Чехова. Это произошло 4 декабря 1945 года, с тех пор репертуар японских театров непрерывно пополнялся все новыми пьесами русских драматургов. К настоящему времени на японской сцене сыграны все основные пьесы Горького, Толстого, Чехова, Гоголя и других авторов.

В кино эта неослабевающая любовь японской художественной интеллигенции к русской литературе и искусству проявилась в экранизации романа Достоевского «Идиот» и пьесы Горького «На дне». Эти экранизации осуществил Акира Куросава. Фильм «Идиот» («Хакути») был поставлен в 1951 году, сценарий к нему написали Хисаита Эйджиро и Акира Куросава. Почему Куросава обратился именно к Достоевскому? «Любимым писателем Куросава является Достоевский, произведения которого он постоянно перечитывает, — пишет Акира Ивасаки, — именно поэтому он решил экранизировать «Идиота». В книге отмечаются те особенности произведений Достоевского, которые более всего близки творческой манере Куросава: напряженность драматического действия, постановка больших морально-этических проблем. Эта напряженность внутреннего действия, стремление утвердить идею добра, защитить человеческое достоинство составляют и идейную основу фильма «Идиот». Авторы фильма перенесли действие романа в послевоенную Японию, местом, где разыгрывается драма, стал г. Саппоро на о. Хоккайдо. Такое смещение во времени еще более драматизировало сюжет, позволило автору показать, что проблемы, поднимаемые фильмом, взяты из действительной жизни. К участию в фильме были привлечены лучшие актеры японского кино, составившие тот ансамбль, с которым Куросава поставил многие свои картины. Так, в нем играют Масаюки Мори, Тосиро Мифунэ, Сэцукэ Хара, Ёсико Куга, Такаси Симура, Минору Тиаки и др.

Пьеса Горького «На дне» была экранизирована Куросава в 1951 году по сценарию Куросава и Хидэо Огуни. Эта пьеса русского писателя очень хорошо известна в Японии. Впервые она была поставлена в 1910 году на сцене Свободного театра, возглавляемого Каору Осанай и Садандзи младшим. В 1923 году

тот же Осанай экранизировал пьесу, приспособив ее для экрана. С открытием Малого театра Цукидзи, возглавлявшего движение за новый театр — сингэки, эта пьеса вошла прочно в его репертуар. Театр Цукидзи играл ее уже на тринадцатом представлении, и с тех пор она неизменно шла на его сцене. После смерти Каору Осанай постановщиком пьесы выступил Ёси Хидзиката, руководитель труппы Новый Цукидзи, связанной с движением пролетарского театра. Небезынтересно отметить, что пьесой Малого театра Цукидзи, сыгранной на последнем представлении в марте 1929 года перед роспуском театра, также была пьеса великого русского драматурга — так коллектив театра отдавал дань уважения Горькому и постановщику его пьесы в Японии, основателю театра Осаная. В послевоенные годы постановка пьесы «На дне» возобновилась и она вошла в репертуар нескольких трупп нового театра — сингэки.

Таким образом, принимая решение об экранизации пьесы «На дне», Курогава и Огуни следовали установившейся в японских театральных кругах славной традиции постоянного духовного и эстетического общения с Горьким и его пьесой. В чем же заключаются особенности экранизации пьесы, как сценаристу и режиссеру фильма удалось донести до зрителя замысел ее автора? Так же как и в фильме «Идиот», действие пьесы перенесено в Японию, но на этот раз оно разворачивается в Японии середины XIX века, когда там еще господствовал феодализм. Всем героям пьесы даны японские имена: Сатин стал Кидзабуро, Васька Пепел — Сутэкичи, Лука — Кихёем, Настя — Осэн и т. д. В соответствии с этим в фильме все, что говорилось о русской, по крайней мере европейской принадлежности пьесы, изменено на японский лад. Действие происходит не в подвале с традиционной русской печью, нарами и т. д., а в полуразвалившемся доме-бараке японского типа, циновками-татами вместо постелей и т. д. Костюмы на героях типично японские — кимоно, хаори, на ногах таби. Словом, фильм создает полную иллюзию японского ночлежного дома прошлого столетия. Заметим в связи с этим, что, судя по фотографиям, при постановке пьесы в театре Осанай целиком сохранил ее русский колорит, использовав декорации и костюмы по образцам Московского Художественного театра.

В самих диалогах героев пьесы переделке подверглось все, что соответствовало обстановке, в которой происходило действие оригинала — России конца XIX — начала XX века и, естественно, никак не подходило к Японии периода феодализма. С целью максимального приближения к японской действительности изменены характеристики отдельных героев. Если у Горького, например, Барон — выходец из «старой фамилии времен Екатерины», а его предки «дворяне... вояки!, выходцы из Франции...», то Барон в японском фильме родился в семье «хатамото» — вассала военного правителя Японии сёгуна. Бубнов в пьесе — скорняк. В Японии эта профессия распространена мало, и авторы фильма превращают его в бондаря. То же самое касается отдельных деталей. В первом действии Васька Пепел, требуя у Костылева деньги, говорит, что будто продал ему часы. В фильме часы превратились в лакированную шкатулку Макиэ с принадлежностями для прически волос. Вместо русских пельменей, которыми Квашня угощает Анну, в фильме появились японские моти. Утешая Актера, Лука в пьесе говорит о «лечебнице для пьяниц», которая находится «в одном городе...» В фильме эта лечебница стала храмом — отэра, дорогу в этот храм и старается узнать Актер. Словом, героями фильма выступают типичные японцы с чертами японского национального характера, в обычной японской

обстановке. Зритель совершенно не чувствует иностранного происхождения сценария фильма, он полностью уверен, что действие происходит в Японии. В большой степени этому способствует блестящая игра актеров, привлеченных к участию в фильме. В нем заняты Исудзу Ямада (Василиса — Осуги), Тосиро Мифунэ (Пепел — Сутэкити), Минору Тиаки (Барон), Рёко Кагава (Наташа — Каё), Бокудзан Хидари (Лука — Кихэй), Хиродзи Мицуи (Сатин — Кидзабуро) и др.

Вся сюжетная линия пьесы в фильме сохранена. Но, учитывая требования, предъявляемые к кинофильмам, авторы фильма, естественно, должны были пойти на некоторые сокращения пьесы с тем, чтобы по времени уложиться в обычный сеанс и сохранить динамичный темп в развитии сюжета. Соответственно в фильме сделаны сокращения двух видов; во-первых, исключены многие реплики действующих лиц и даже отдельные куски пьесы, во-вторых, резко сокращены или вовсе исключены некоторые диалоги. К сожалению, приходится констатировать, что последние сокращения значительно ослабили идейную направленность пьесы, ибо они коснулись весьма важных мест в речах героев. Так, исключены заключительный монолог Сатина из четвертого действия («Человек! Это великолепно! Это звучит... гордо!»). Резко сокращен его же монолог из того же действия, в котором он говорит о Луке. В сценарии оставлены лишь начальные слова Сатина, переведенные так: «Он врал... Но это из жалости к тем, у кого нет утешения... В этом мире есть люди, которые не могут жить без лжи... И старик это знал, только и всего...» Вся вторая половина его монолога от слов «Есть ложь утешительная, ложь примиряющая...», включая знаменитую фразу «Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!», в сценарии отсутствует. Значительно сокращены и роли Луки, Костылева (например, те ее части, которые свидетельствуют о его набожности и ханжестве) и других действующих лиц. Безусловно, это несколько ослабило социальное звучание фильма, помешало полностью донести до зрителя заложенную в пьесе гуманистическую идею, а ведь именно глубочайший гуманизм, призыв к уважению человека, осуждение всякой лжи, несправедливости составляют идейную основу пьесы, ставя ее в число лучших произведений мировой драматургии.

Японская кинокритика дала противоречивую оценку этим двум фильмам. Но как бы там ни было, а появление на экранах после войны таких фильмов, поставленных по произведениям русских писателей, само по себе является знаменательным фактом.

Книга Акира Ивасаки «История японского кино» дает подробную картину становления и развития одного из видов японского национального искусства — искусства кино. С ее изданием на русском языке еще более обогатятся наши знания о богатой культуре нашего восточного соседа — Японии. В свое время Издательство иностранной литературы выпустило несколько книг японских авторов по проблемам японской литературы и искусства.

Сейчас эту традицию продолжает издательство «Прогресс», которое готовит к выпуску в ближайшие годы ряд новых исследований японских ученых.

Б. Постелов

улю етраци



Катюша, 1914, реж. Киёмацу Хосояма, по роману Л. Толстого «Воскресенье». В ролях Сададзиро Гатибана, Таппацу Сэкино



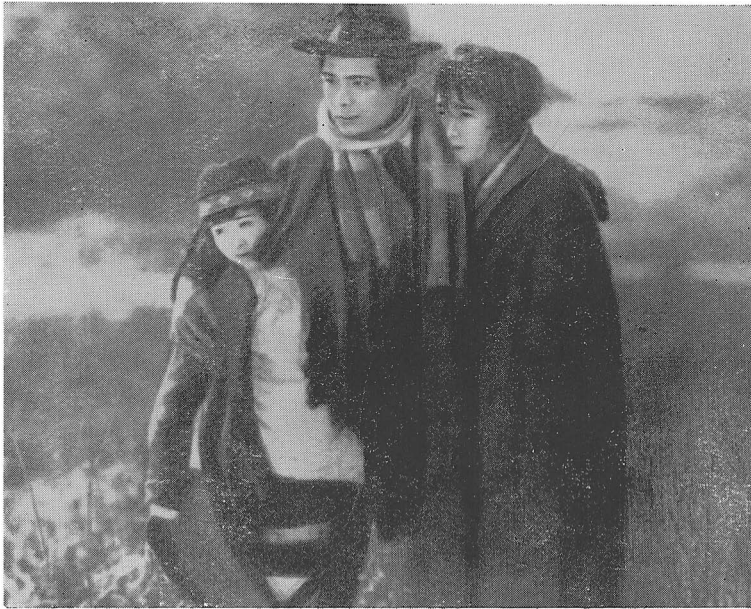
Живой труп, 1918, реж. Эйдо Таппака, по одноименной пьесе Л. Толстого. В ролях Каити Яамото, Тэйпосукэ Кипугаса

Блистательная жизнь, 1918, реж.
Норимаса Каэрияма. В ролях Мино-
ру Мурата, Харуми Ханаянаги



Женщины с острова, 1920, реж.
Генри Отани. В ролях одна из первых
японских актрис Ёсико Кавада и
Цурудзо Накамура





Призраки на дороге, 1921, реж. Мишору Мурата. В ролях Дэнмэй Судзуки, Харуко Савамура



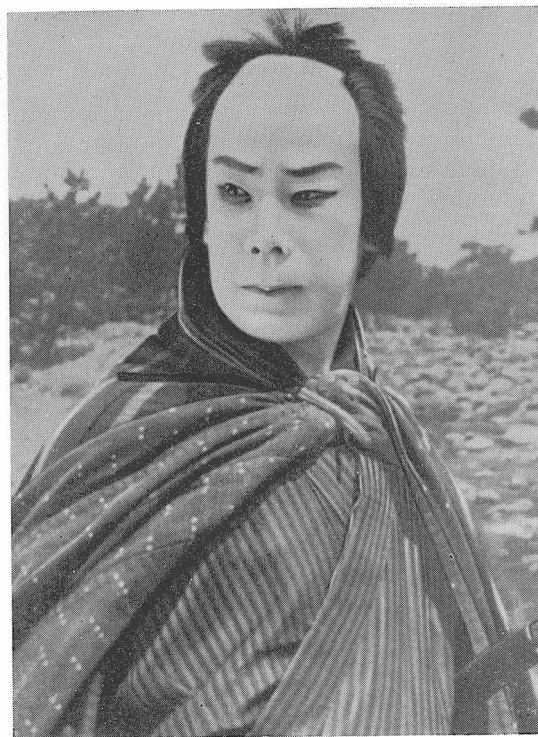
Призраки на дороге. В главной роли Комэй Минами

**Сумерки в горах, 1921, реж. Кёхико
Усихара. В ролях Харуми Ханая-
наги и Кюмэй Минами**

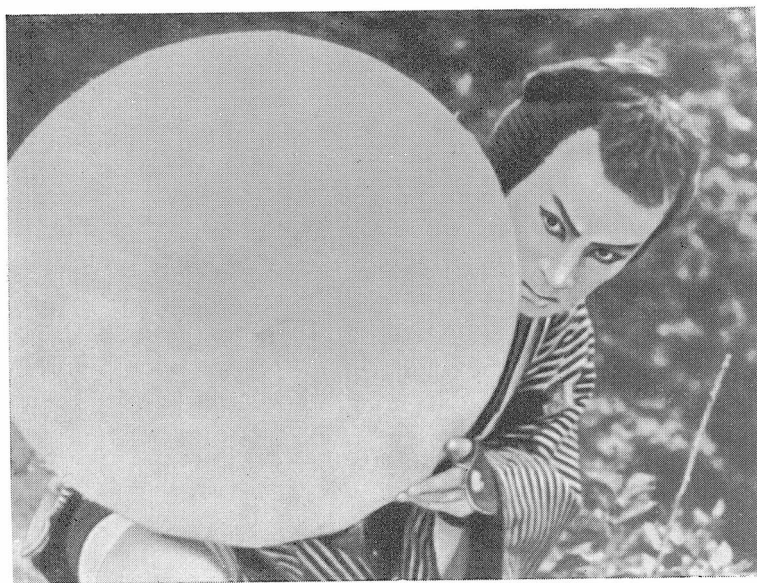


**Галантерейная лавка Кёя, 1922, реж.
Эйдзо Танака. В ролях Такэо Адзу-
ма, Кэнити Миядзима, Каити Яма-
мото, Касукэ Коидзуми**





Странствия Тюдзи, 1927, реж. Дай-сукэ Ито



Странствия Тюдзи. Кадр из фильма

**Полевой мак, 1921, реж. Генри
Отани. В главной роли Сумико
Курисима**



**Человеческие страдания, 1923, реж.
Кэнсаку Судзуки. В главной роли
Каити Ямамото**





Весенний шепот бумажной куклы, 1926, реж. Кэндзи Мидзогути.
В ролях Токихико Окада, Ёко Уэмэмура



Последние дни сёгуната, 1926, реж.
Сёдзо Макино. Кадр из фильма

**Уличный фокусник, 1925, реж. Мино-
ру Мурата**



**Лучше не жить, 1930, реж. Хэйно-
сукэ Госё. В ролях Тёдзиро Хаяси,
Хироко Kawasaki**





**Перекресток, 1928, реж. Тэйносукэ
Кицугаса.**



Перекресток. Кадр из фильма

Безумная страница, 1926, реж. Тэйносукэ Кинугаса. В главной роли Масао Иноуэ



Кинокомпания «Сётику», студия Офуна





Мост Нихонбаси, 1929, реж. Кэндзи Мидзогути. В ролях Токихико Окада, Ёко Умэмура, Тацуо Сайто



Токийский марш, 1929, реж. Кэндзи Мидзогути



Университет-то я окончил... 1929, реж. Ясудзиро Одзу. В ролях Иида Тёко, Мияору Таката, Кинюё Танака



Живая марионетка, 1929, реж. Тому Утида. В главной роли Кодзи Сима



Что заставило ее сделать это? 1930, реж. Дзюкити Судзуки. В ролях Каку Хамада и Кэйко Такацу

Меч, разящий людей и лошадей, 1929, реж. Дайсукэ Ито. В ролях Рюносукэ Цукигата, Дзинити Аmano

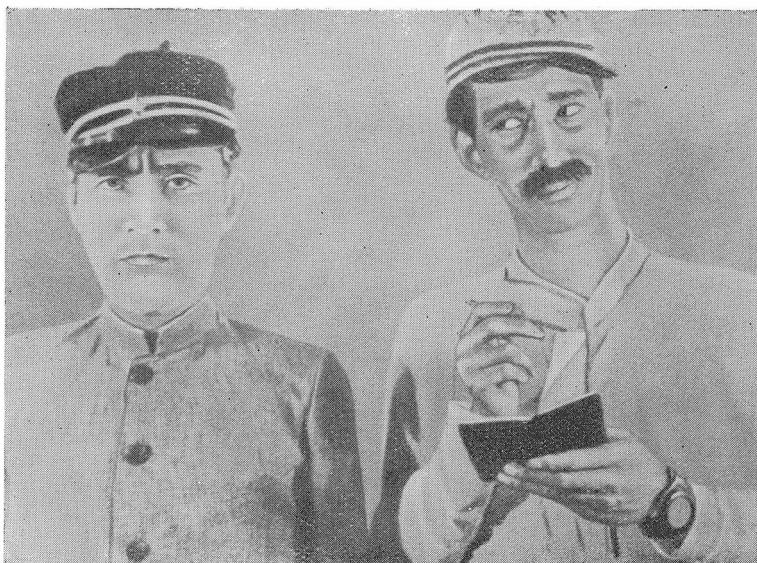


И все же они идут, 1931, реж. Кэндзи Мидзогути. В ролях Рэйдзи Итики, Ёко Уэмэура





Соседка и жена, 1931, реж. Хэйно-сукэ Госё. В ролях Сатако Датэ, Ацуси Ватапабэ, Токудзи Кобаяси



Токийский хор, 1931, реж. Ясудзиро Одзу. В ролях Токихико Окада, Тацуо Сайто

**Весна и девушка, 1932, реж. Томо-
ка Тасака.**



**Родиться-то я родился... 1932, реж.
Ясудзиро Одзу. В ролях Тацуо
Сайто, Токкан Кодзо, Хидэо Сугавара**





Гионские сестры, 1936, реж. Кэндзи Мидзогути. В ролях Ёко Уэмүра и Исудзу Ямада



Танцовщица из Идзу, 1933, реж. Хэйносукэ Госё. В ролях Кинүё Такака, Дэй Охигата



**Золотой демон, 1932, реж. Хо-
тэй Номура. В главных ролях
Кинуё Танака, Тёдзиро Хаяси**



Элегия Нанива, 1936, реж. Кэндзи Мидзогути. В ролях Эйтаро Синдо, Исудзу Ямада, Кэсаку Хара



Элегия Нанива. Кадр из фильма

О-Кин и Сасукэ, 1935, реж. Ясудзиро Симадзу. В ролях Киюё Танака, Кокити Такада

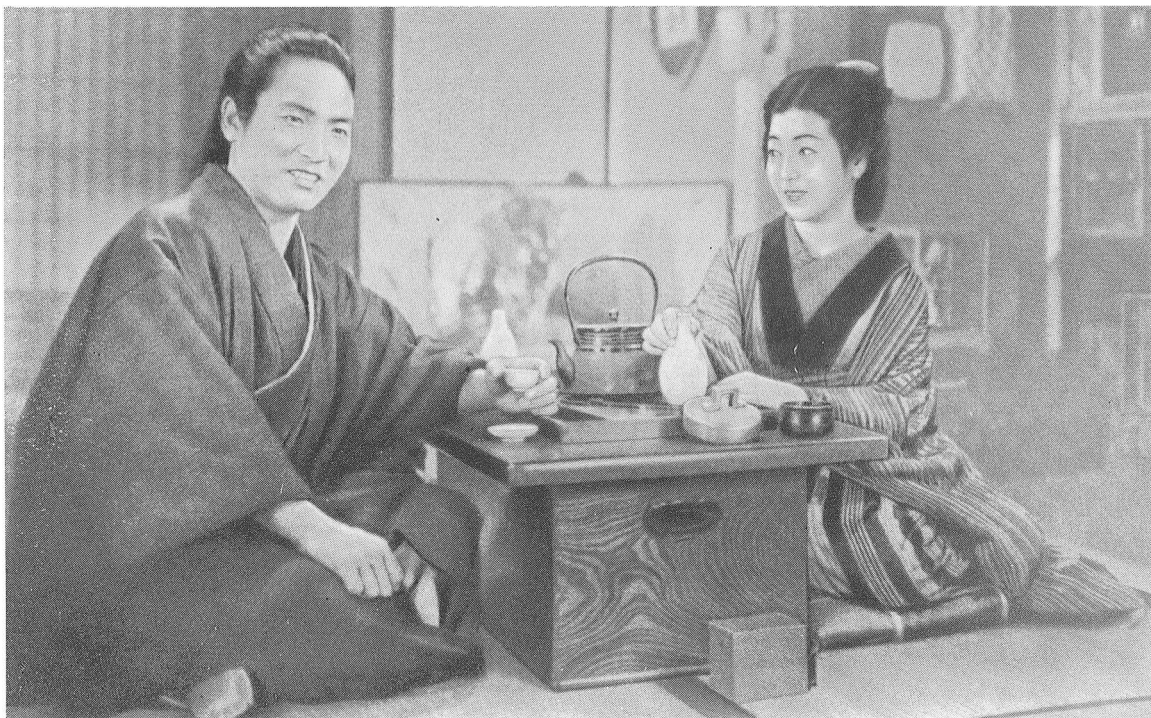


Тотюкэн Кумоэмон, 1936, реж. Микио Нарусэ.





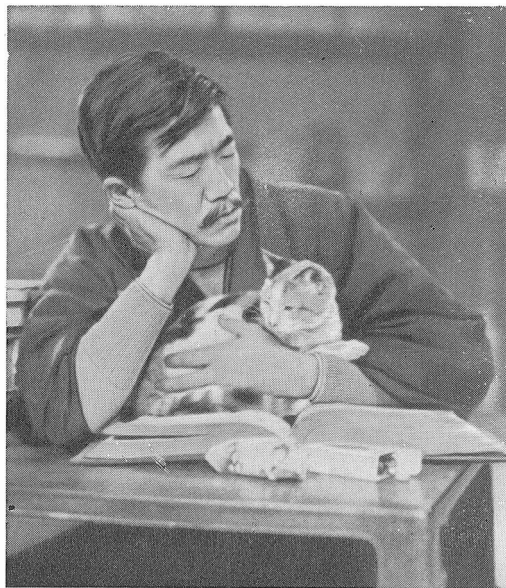
Тотюогэн Кумоэмон. Рюносукэ Цукигата



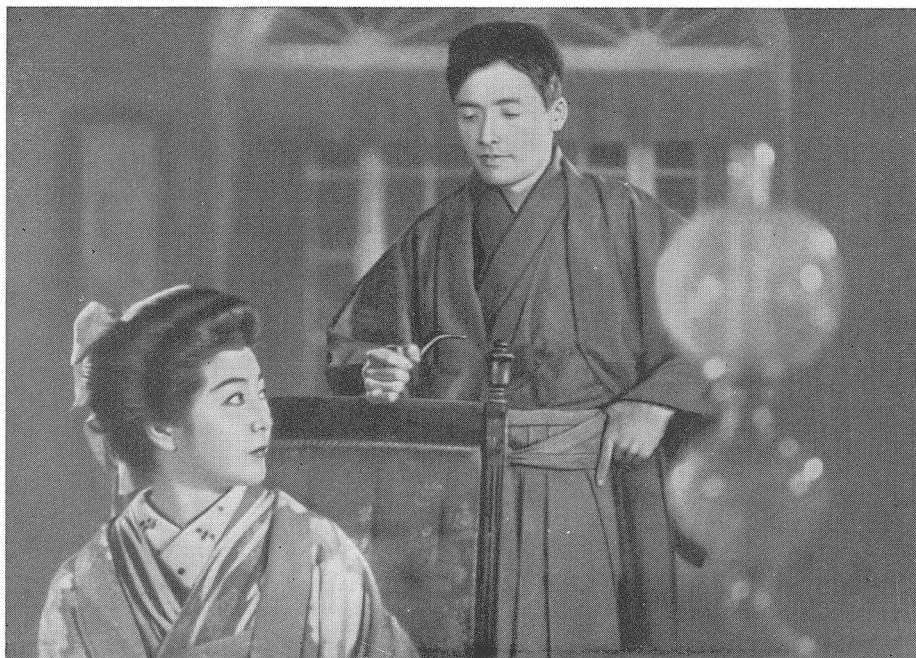
Тотюкэн Кумоэмон. Сатико
Тиба и Рюносукэ Цукигата



Тотюкэн Кумоэмон. Кадр из
фильма



Я — кошка, 1936, реж. Кадзиро Ямамото. В главной роли Садао Маруяма



Я — кошка. В ролях Сатико Тиба и Каматари Фудзивара

Я — кошка. Мусэй Токугава



Котияма Сосюн, 1936, реж. Садао Яманака. В ролях Канэмон Накамура, Тёдзюро Каварадзакэ, Сэцуко Хара





Театр человеческой жизни, 1936, реж. Тому Утида. В ролях Исаму Косуги и Тизко Мурата



Театр человеческой жизни. Режиссер Тому Утида, Исаму Косуги и Тизко Мурата

Благодарю, 1936, реж. Хироси Симидзу. В ролях Кэн Уэхара, Митико Кувано



Благодарю. Кадр из фильма





Благодарю. Кадр из фильма

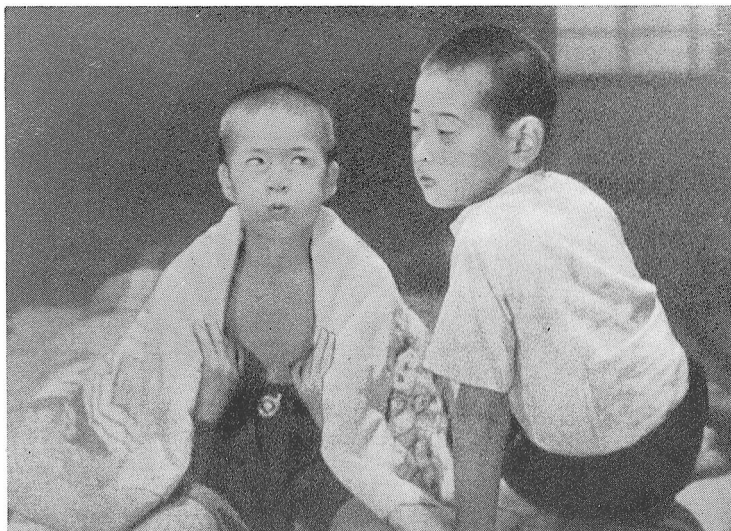


Человеческие чувства и бумажные шары, 1937, реж. Садао Яманака.
В ролях Сукэдзо Кукэтакая, Тёдзюро Каварадзэки, Канэмон Накамура

Гольй город, 1937, реж. Тому
Утида. В ролях Кодзи Сима,
Исаму Косуги



Дети на ветру, 1937, реж. Хиреси
Симидзу.





Единственный сын, 1936, реж. Ясудзиро Одзу. В главной роли Тёко Иида

Единственный сын. Синити Химори и Ёсико Цубоути

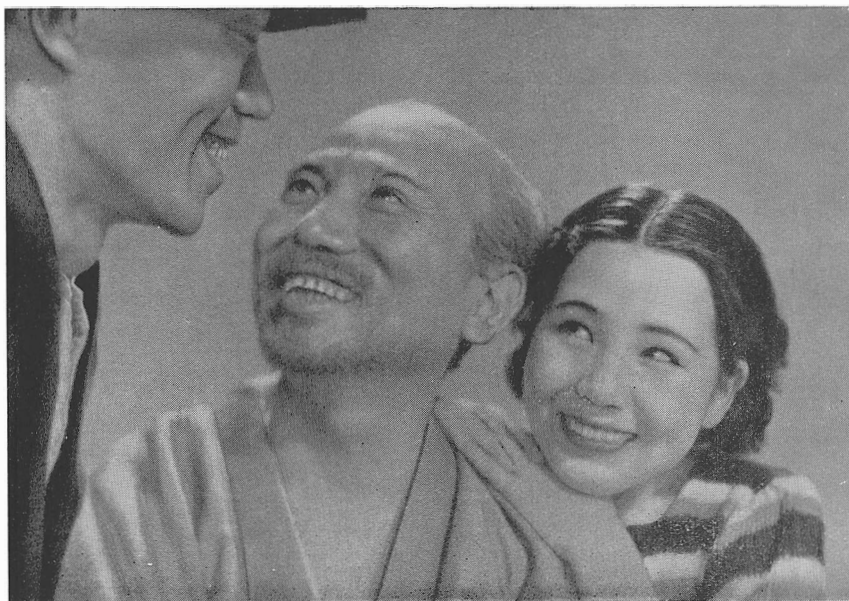


Единственный сын. Тёко Иида
и Масао Хаяма

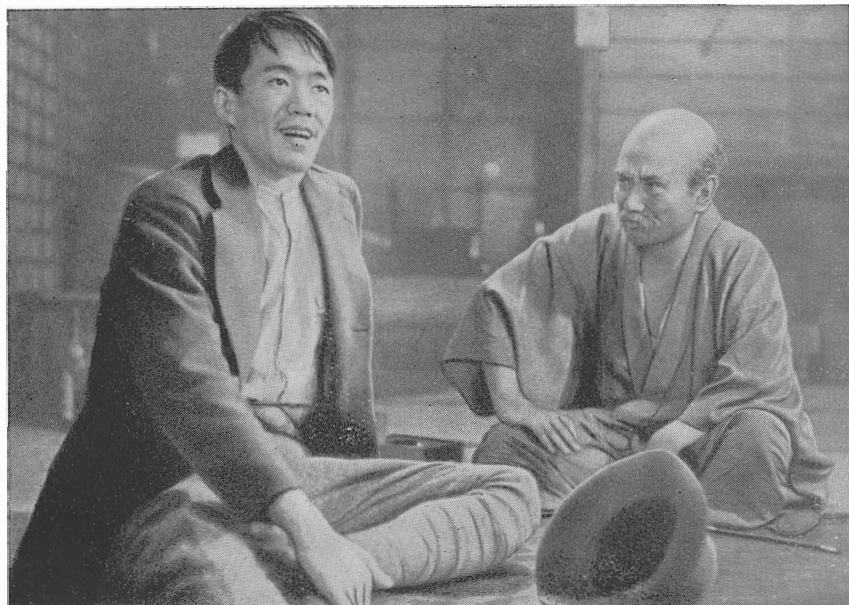


Единственный сын. Кадр из фильма



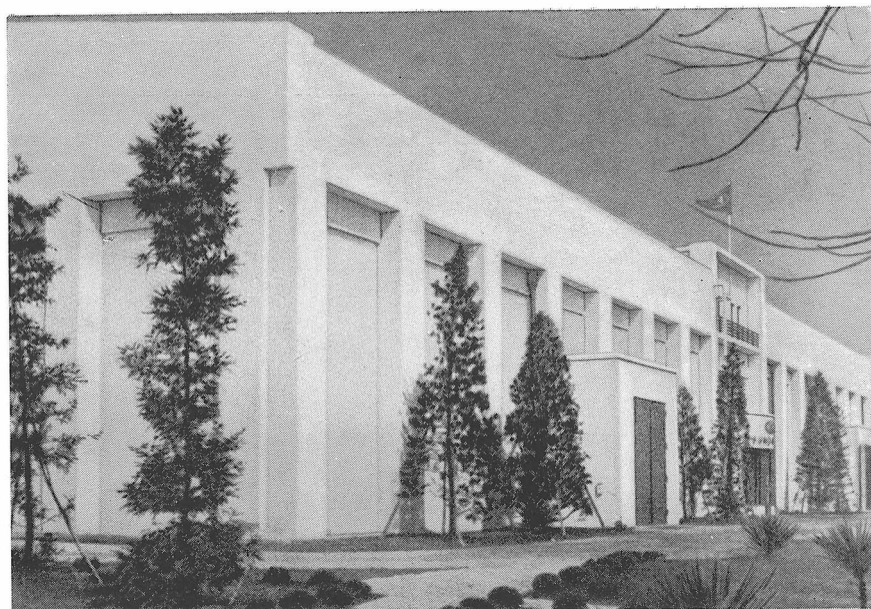


**Хикороку смеется от всего сердца,
1936, реж. Сотодзи Кимура. В ролях
Садао Маруяма, Мусэй Токугава
и Масако Цуцуми**



**Хикороку смеется от всего сердца.
Садао Маруяма и Мусэй Токугава**

Студия PCL. Главный павильон.



Студия PCL. Новый павильон.





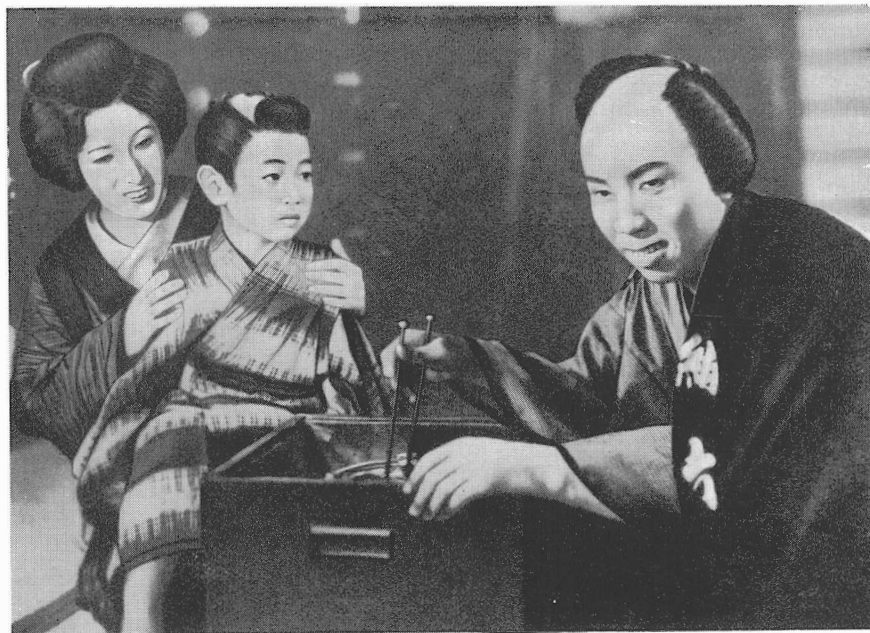
Аканипп Какита, 1936, реж. Итами Мапсаку. В ролях Кэнсаку Хара и Тиэдзо Катаока



Аканиси Какита. В главной роли Тидзю Катаока



Приключения Юкинодзё, 1935, реж.
Тэйпосукэ Киругаса. В ролях Тёд-
зиро Хаяси, Наоэ Фусими



Татуированный с улицы, 1935, реж.
Садао Яманака.



Придорожный камень, 1938, реж. Томоюка Тасака

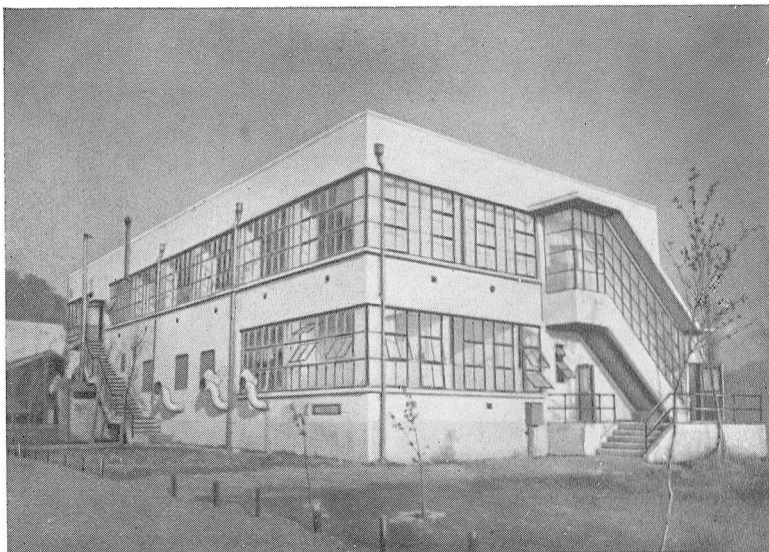


Цурухати и Цурудзиро, 1938, реж. Микио Нарусэ. В ролях Кадзуо Хасэгава, Исудэу Ямада

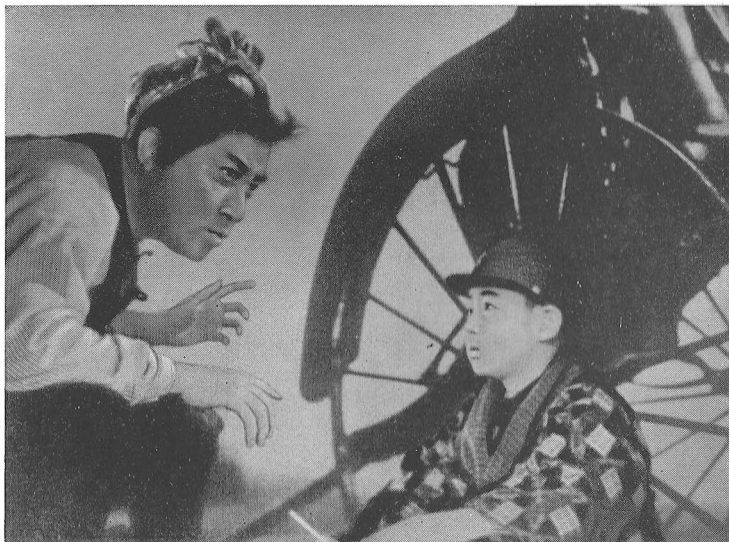


Земля, 1939, реж. Тому Утида. В ролях Акико Кадзэми, Исаму Косуги

Кинокомпания «Сётику», студия
Офуна. Лаборатория



Жизнь Мухомоцу, 1943, реж. Хироси
Инагаки. В ролях Цумасабуру Бан-
до, Хироюки Нагато





Утро в доме Осонэ, 1946, реж. Кэйсукэ Киносита. В ролях Харуко Сугимура, Мицуко Миура

Утро в доме Осонэ. На
переднем плане Эйтаро
Кодзава



Я не жалею о своей юно-
сти, 1946, реж. Акира
Кurosава. В ролях Сэцук
Хара, Сусуму Фудзита





Я не жалею о своей юности.
Кадр из фильма



Великолепное воскресенье,
1947, реж. Акира Кurosава.
Кадр из фильма



А все-таки мы живем, 1951,
реж. Тадаси Имаи. Кадр из
фильма



**Кармен возвращается на
родину, 1951,** реж. Кэйсукэ
Киноита. В ролях Хидэко
Такаминэ, Тосико Кобаяси

Идиот, 1954, реж. Акира Кurosа-
ва. В ролях Сэцуко Хара, Ёсико
Куга

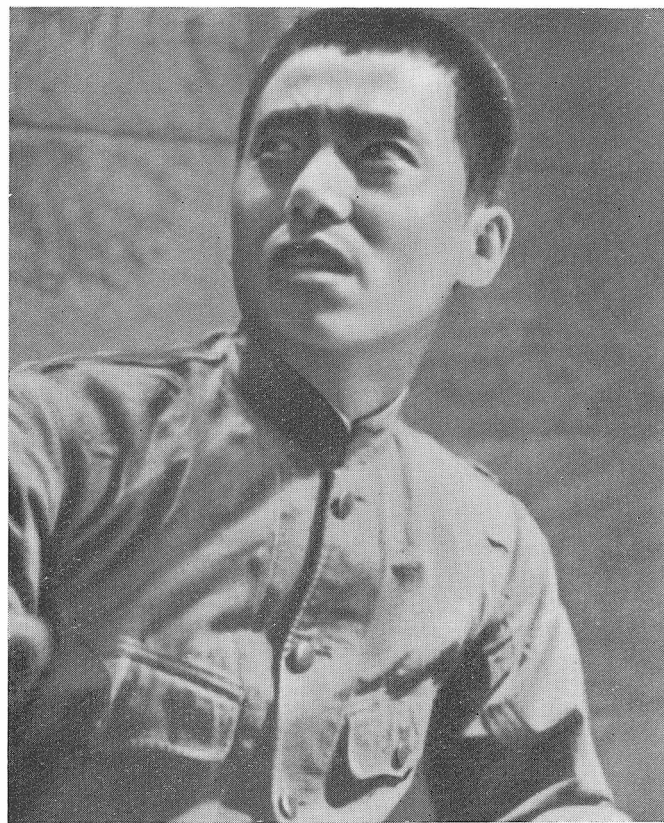


Жить, 1952, реж. Акира
Кurosава. В главной роли
Такаси Симура





Жить. Кадр из фильма



Зона пустоты, 1952, реж. Сацуо Ямамото.
В роли солдата Кидани Исаму Кимура



Зона пустоты. Кадр из фильма



Невинная любовь Кармен, 1952, реж. Кэй-сукэ Киносита. В ролях Тосико Кобаяси, Хидэко Такаминэ



Школа горного эха, 1952, реж. Тадаси Имаи. В роли учителя Исаму Кимура

**Врата ада, 1953, реж. Тэйносукэ
Кинугаса. В главных ролях Кадзуо
Хасэгава, Матико Кё**



**Там, откуда видны фабричные трубы,
1953, реж. Хэйносукэ Госё. В ролях
Хироси Акутагава, Хидэко Такаминэ**





Двенадцать пар глаз, 1954, реж.
Кэйсукэ Киносита. Кадр из фильма



Двенадцать пар глаз. В главной роли
Хидэко Такаминэ

**Трагедия Японии, 1953, реж. Кэйсукэ
Киносита**



**Мрак среди дня, 1956, реж.
Тадеси Имаи. Кадр из
фильма**





Условия человеческого существования, 1959, реж. Масаки Кобаяси.



Записки живущего, 1955. реж. Акира Кurosава. В главной роли Тосиро Мифуна

**Жизнь Мухоману, 1958, реж. Хироси
Инагаки. В главной роли Тосиро
Мифунэ**



**Рис, 1957, реж. Тадаси Имаи. Кадр
из ф ильма**



ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции	4
Предисловие	5
I. ЯПОНСКОЕ КИНОИСКУССТВО И МИРОВОЕ КИНО	7
1. Оценка японских фильмов за рубежом	7
2. Особый стиль японских фильмов	8
3. Историческая задача японского кино	10
II. ПОЯВЛЕНИЕ КИНО В ЯПОНИИ	13
1. Поразительный успех «движущихся картинок»	13
2. «Движущиеся картинки», кабуки, симпа	15
3. Деятельность Сёдзо Макино	18
4. Требования передовых кинозрителей	19
III. СТАНОВЛЕНИЕ КИНО	21
1. Люди, стремившиеся к «осовремениванию» кино	21
2. Новаторская деятельность Норимаса Каэрияма	22
3. Эйдзо Танака — художник-новатор	24
4. Томас Курихара и Дзюнитиро Танидзакэ	27
5. Каору Осанай и его группа	29
6. После реформы в кино	31
IV. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ НЕМОГО КИНО	33
1. Великое землетрясение и его последствия	33
2. Фильмы жанра «коута эйга» и «кэнгэки»	35
3. Начало и конец «тенденциозных фильмов»	40
4. Деятельность Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино)	46
5. Направление Камата и стиль «Никкацу»	51
6. Период наибольшего расцвета немого кино	62
V. ПОЯВЛЕНИЕ ЗВУКОВОГО КИНО	69
1. Поиски звука	69
2. Почему появилось звуковое кино?	71
3. Появление звукового кино в Японии	74
4. Теория звукового кино и звуковые кинофильмы Тэйносукэ Кинугаса	78
5. Учреждение PCL и Ивао Мори	81
6. Борьба между крупнейшими кинотрестами Японии — «Сётику» и «Тохо»	84
7. Успешная деятельность компаний «Дайити эйга» и «Токё хассэй»	88
8. Условия превращения деятелей кино в зрелых художников	90
9. Режиссеры, являвшиеся опорой компании «Сётику»	93

10. Режиссеры, работавшие на «Тохо» в первые годы ее существования	100
11. Золотой век «Никкацу» в Тамагава. Канити Нэгиси	103
12. Выдающиеся мастера жанра «дзидайгэки» Яманака и Итами	109
13. Некоторые темы фильмов жанра «дзидайгэки»	113
VI. ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА И КИНО	115
1. Контроль в области кино как шаг в подготовке к войне	115
2. Мобилизация кинематографии	121
3. Предыстория «закона о кино»	123
4. Мастера кино в период войны	125
5. Кино — оружие	130
6. Двойственность характера	133
7. Фильмы о «национальной политике» и культурфильмы	136
8. Светильник не погас	141
9. Ростки нового	148
10. «Новая структура в кино». Окончание войны	151
VII. ПЕРИОД ОСВОБОЖДЕНИЯ	153
1. Революция, пришедшая извне	153
2. Хроникальная и документальная кинематография в период потрясений	158
3. За мир и демократию	161
4. Борьба вокруг компании «Тохо»	164
VIII. ГОДЫ РЕАКЦИИ И САМОАНАЛИЗА	167
1. Как родилась независимая кинематография?	167
2. Тадаси Имаи и его произведения	168
3. Расцвет и упадок независимой кинематографии	170
4. Кино в годы войны в Корее	174
5. «Чистосердечно» фашистские фильмы	175
6. Кинематографический талант Кэйсукэ Киносита	178
7. Идеи и опыт Акира Куросава	180
8. Японские режиссеры — Мидзогути, Одзу, Нарусэ	182
9. Второй период подъема	185
10. Старые мастера не теряют бодрости	188
11. Кинофильмы о «солнечном племени» — психология надломленности и безразличия	190
IX. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ЯПОНСКОГО КИНОИСКУССТВА	193
1. Кинофильмы эпохи телевидения	193
2. Снова военные фильмы	195
3. Оживление независимой кинематографии	199
4. Иэки и Итикава	205
5. Новые фильмы «молодых»	211
Основная литература	217
Хронологическая таблица	219
Послесловие автора к русскому изданию	235
Послесловие редактора	248
Иллюстрации	265

А. И В А С А К И

ИСТОРИЯ ЯПОНСКОГО КИНО

Редактор Б. Поспелов

Художник В. Еремин

Художественный редактор Л. Шканов

Технический редактор М. Сафронович

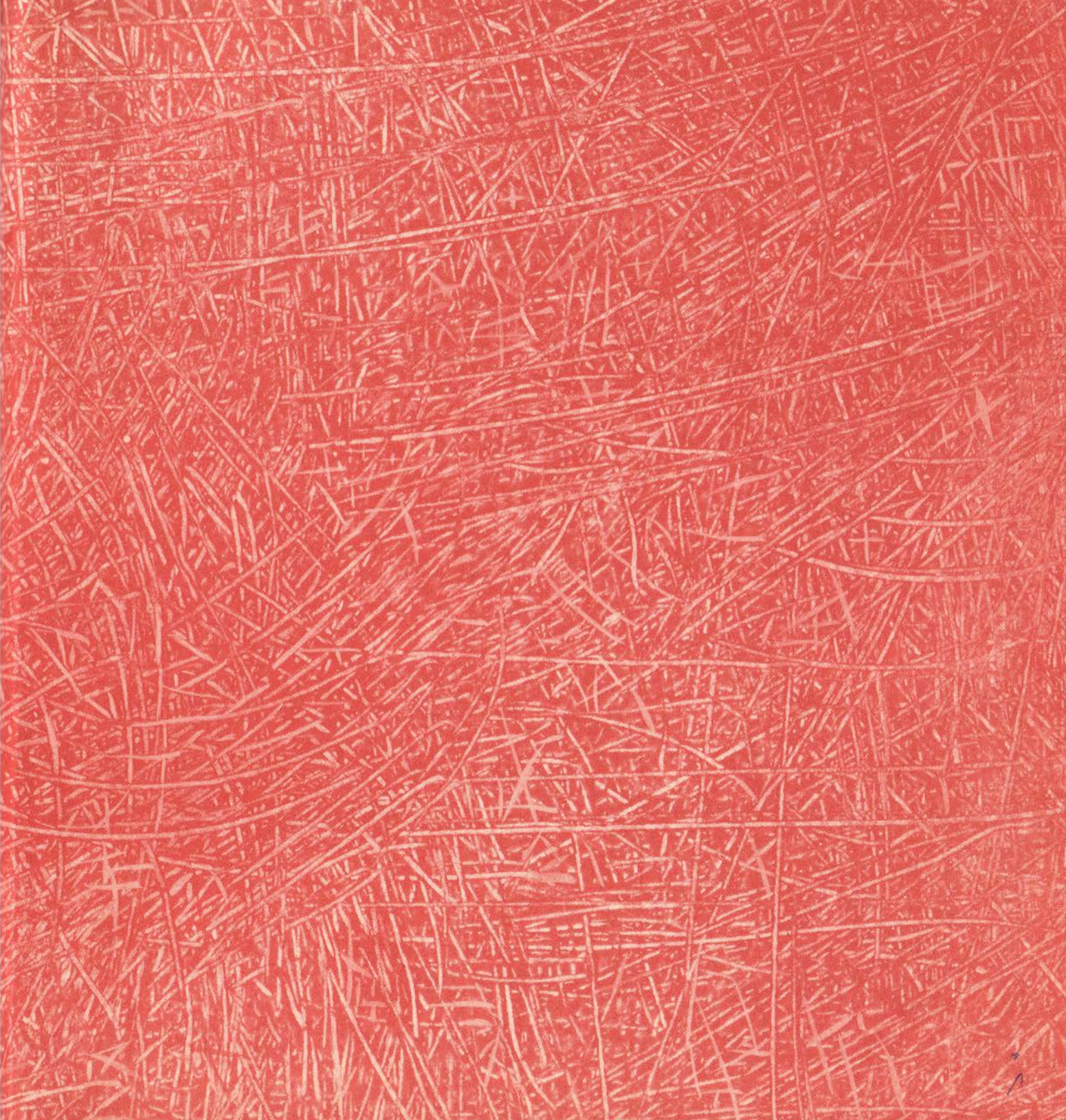
Корректор А. Гречищева

Сдано в производство 19/VI 1965 г. Подписано
в печать 9/XI 1965 г. Формат 84×90¹/₁₆;
10 бум. л. 28 печ. л.; в т/ч 4,9 печ. л.
иллюстраций; 23,66 уч.-изд. л. Изд. № 13/2522
Цена 1 р. 62 к. Заказ № 1182
(Темплан 1965 г. пор. № 1023)

Издательство «Прогресс», Зубовский бульвар, 21
Московская типография № 16
Главполиграфпрома Комитета по печати при
Совете Министров СССР
Москва, Трехпрудный пер., 9

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
154	7 снизу	информационного управления	информационного управления,
180	9 снизу	Тиё Кигурэми	Когурэ Митиё
200	17 сверху	Мородзуки	Мотидзуки
207	21 сверху	Миэки	Иэки
219	17 сверху	Сётаро Инэбата	Кацутаро Инахата
224	21 сверху	Ёсиро Цудзи	Китиро Цудзи
228	13 снизу	об исключении из производства 27 видов антидемократических фильмов	об исключении из проката 227 антидемократических фильмов
260	16 снизу	оно	кино
264	5 сверху	Рёко	Кёко





岩
崎
昶

映画史

Автор книги — Акира Ивасаки — ветеран японского кино, известный киноcritик и режиссер. Свою деятельность в кино он начал в середине 20-х годов и с тех пор из-под его пера вышло много работ, посвященных проблемам японского и мирового киноискусства.

Настоящая книга является последней работой Акира Ивасаки, подводящей итог всей его деятельности в области изучения истории японского кино. Специально для русского издания Акира Ивасаки написал послесловие, в котором характеризует состояние японского кино за последние годы.