

Япония Кино
Tagao Sato

日本映画

Annotation

В книге известного кинокритика Тадао Сато дается обзор истории развития японского кинематографа и его современного состояния. Особенностью научного метода Сато является анализ явлений кино в тесной связи с общекультурными традициями и историей японского общества.

- [Тадао Сато](#)
 -
 - [Вступление. Традиции и перемены в японском кино](#)
 - [Два ведущих мужских персонажа японского кино](#)
 - [Влияние зарубежных фильмов](#)
 - [Перемены в фильмах «исторической драмы»](#)
 - [1. Новые герои](#)
 - [2. Бусидо](#)
 - [3. Современные фильмы о якудза](#)
 - [Героини фильмов](#)
 - [1. Их занятия](#)
 - [2. Несчастные женщины](#)
 - [3. Красивые женщины](#)
 - [4. Женщины и карма](#)
 - [5. Женщины и свобода](#)
 - [Японские военные фильмы](#)
 - [1. Фильмы «в рамках национальной политики»](#)
 - [2. Послевоенное «превращение»](#)
 - [Смысл жизни в фильмах Акиры Кurosавы](#)
 - [Семья](#)
 - [1. Отцы в фильмах Кurosавы](#)
 - [2. Отцы Одзу](#)
 - [3. Жанр «семейной драмы»](#)
 - [Злодей](#)
 - [1. Развитие его образа](#)
 - [2. Трансформация зла](#)
 - [Кинематографические приемы](#)

- [1. Мидзогути](#)
 - [2. Одзу](#)
 - [3. Игра глаз в картинах Одзу и Нарусэ](#)
 - [Американо-японские отношения в японских фильмах](#)
 - [1. Бомба](#)
 - [2. Жанр расямэн](#)
 - [Явления шестидесятых годов](#)
 - [1. Фон: Хани и Масумура](#)
 - [2. Бунтарь и преступник: Осима](#)
 - [3. Эфемерность и юмор: Судзуки](#)
 - [4. Секс и насилие](#)
 - [5. «Партизаны» от кино](#)
 - [Явления семидесятых годов](#)
 - [Дополнение](#)
 - [Старомодное очарование актера Кэнатакакуры \(фильм «Станция»\).\[12\]](#)
 - [Новое поколение режиссеров исследует цену японского благосостояния\[13\]](#)
 - [Приложение](#)
 - [Хронология](#)
 - [Послесловие](#)
 - [Фотографии](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)

Спасибо, что скачали книгу в [бесплатной электронной библиотеке Royallib.ru](#)

[Все книги автора](#)

[Эта же книга в других форматах](#)

Приятного чтения!

Тадао Сато
Кино Японии

佐藤忠男

日本の映画

Вступление. Традиции и перемены в японском кино

История японской киноиндустрии начинается примерно с 1900 года. Всего лишь три десятилетия прошли с Реставрации Мэйдзи 1868 года, когда Япония перестала быть закрытой феодальной страной на внешних рубежах Азии. Несмотря на то что ориентация японской нации на Запад уже во многом определилась, мироощущение японцев менялось не столь быстро, а литература и театр оставались верными традициями. Современные западные драматургические формы лишь прокладывали себе дорогу; эти эксперименты интересовали небольшую группу интеллектуалов. Поскольку фильм по своей природе является массовым искусством, он черпает материал главным образом в традиционной драме и литературе, особенно в репертуаре Кабуки и «кодан» («исторических сказках»)^[1]. В первом случае — это обычная история самурая, жертвующего жизнью ради своего господина, во втором — мести самурая за смерть родителей. Таким образом, в первых фильмах был заложен парадокс: новыми средствами они выражали старое содержание. В примитивном кино тех лет сюжет должен был быть прост, что вызывало бесконечные нападки интеллектуалов, считавших содержание этих картин устаревшим и наивным и обвинявших режиссеров в недостатке культуры и профессиональных знаний.

Тем временем новизна кино пленила прежде всего детей, и, став взрослыми, некоторые из них задумались о том, нельзя ли выразить новое содержание посредством новой формы искусства. Это поколение пришло в кино в двадцатые годы. В то время японское общество с презрением относилось к кино, видя в нем лишь стремление заигрывать с массами, и сыновья людей из высшего и среднего класса, выбравшие эту профессию, незамедлительно лишались наследства. Однако это не остановило молодых людей, одержимых новым, пришедшим с Запада искусством и либеральными идеями. Так началась битва между старым и новым.

Отзвуки этой борьбы можно обнаружить и в литературе, и в драматургии. Но если там новые, во многом заимствованные у Запада

идеи могут быть реализованы при поддержке небольшого числа интеллектуалов, любителей драмы и читателей, то кино, напротив, должно ориентироваться на широкую аудиторию, состоящую как из «консерваторов», так и из «интеллектуалов». Это обстоятельство рождало компромиссы, разочарования и вело к отходу от идеалов, но впоследствии оно вызвало к жизни и новые идеи, близкие довольно широкой аудитории, чего нельзя было сказать о литературе, где усложненный язык был извечным барьером для масс. В противоположность ей мир кино, подобно миру развлечений феодального времени, был близко связан с «якудза» — гангстерами, чей язык был понятен. С самого основания студий якудза были в их руководстве и среди служащих, и тот факт, что представители «низкого класса» работали в кино, до 1930-х годов удерживал многих выпускников университетов от деятельности в этой области.

На студиях было много честолюбивых молодых людей, имевших лишь начальное образование, но одержимых желанием учиться. Одним из них был Кэндзи Мидзогути (1898–1956), который снял свой первый фильм в 1923 году. Другой — Тэйноскэ Кинугаса (1896–1982) — стал в 1926 году режиссером первого японского авангардистского фильма, признанного классикой, — «Безумная страница» («Курутта иппэй-дзи»); он сбежал из дому, присоединившись к труппе странствующих актеров, и стал звездой народного театра. Хироси Инагаки (1905–1981) получил в 1958 году Большой приз в Венеции за картину «Жизнь Мацу Неприрученного» («Мухо Мацу-но иссэй»); мальчиком он помогал семье, исполняя детские роли в театре, где в актерских уборных и научился читать и писать.

В 1930-х годах выпускники колледжей пошли в мир кино. В годы депрессии некоторым из них пришлось оставить учебу после арестов за участие в коммунистическом движении; в отличие от других предприятий киностудии обычно принимали их на работу — возможно, потому, что сочувствовавшие правым якудза симпатизировали и возмутителям спокойствия. К тому же двери могли быть открыты для них и просто из-за отсутствия в этой индустрии людей с высшим образованием. А возможно, их принимали и потому, что в кино не было отработано законодательство о найме. Именно так попали в мир кино выдающиеся кинорежиссеры Акира Куросава, Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото. И в 1950-е годы, когда выпускники лучших университетов наводнили студии в поисках работы помощников режиссеров, в эту

плеяду вошли еще несколько деятелей кино, среди них Нагиса Осима, Синскэ Огава и Нориаки Цутимото; два последних стали пионерами движения протеста против «системы» в документальном кино. К 1930-м годам авторитет кино — благодаря созданным шедеврам — вырос столь существенно, что выпускники университетов вели шумную борьбу за возможность работать с не имевшими законченного образования режиссерами.

Мир кино 1930-х годов был, возможно, самой пестрой частью общества Японии — самоучки, правые, левые интеллектуалы, выпускники университетов; студии стали своего рода рынком, где проверялась жизненность идей «интеллектуалов» и выявлялись вкусы широкой аудитории. В постоянных поисках новых средств выражения кино, восприимчивое как к интеллектуальным течениям, так и к настроениям толпы, рождало порой поветрия, истоки которых трудно было понять.

Одним из примеров может служить увлечение в 1930–1931 годах так называемыми «тенденциозными фильмами». До тех пор марксистские идеи распространялись главным образом через книги, «тенденциозные фильмы» познакомили с ними широкую аудиторию. Это направление, наряду с другими левыми течениями, было полностью подавлено правительством. Затем, в 1931 году, вслед за оккупацией Маньчжурии, приведшей к войне с Китаем, создатели фильмов столь же неожиданно увлеклись картинами, прославлявшими милитаризм. Среди них было несколько режиссеров, которые ранее создавали «левые» фильмы. Таким образом, ход битвы между старым и новым был совершенно непредсказуем. И вместе с тем, как бы ни был широк диапазон режиссерских поисков, кино оставалось в зависимости от вкусов людей, в сознании которых новые идеи нелегко прокладывают себе дорогу.

Япония отбросила феодализм и ринулась навстречу современности столь поспешно, что битва старого и нового шла на всех уровнях общества. И поскольку в кино новые веяния были наиболее яркими и живыми, обратившись именно к его истории, мы станем свидетелями самых волнующих моментов этой битвы.

Тадао Сато

Два ведущих мужских персонажа японского кино

«Любование кленовыми листьями» («Момидзигари», 1899), старейшая сохранившаяся копия японского фильма, — запечатленный на пленке одноименный спектакль Кабуки. Хотя лента была снята лишь для того, чтобы сохранить для потомков искусство самых знаменитых актеров Кабуки того времени: Дандзюро Исикавы и Кикугоро Оноэ, через несколько лет фильм был показан и широкой публике. В то время кино считалось низкопробным зрелищем, недостойным участия гордых своим ведущим положением театральных актеров. Однако, поскольку Кабуки был наиболее популярной разновидностью театра, первые постановщики фильмов стремились запечатлеть его репертуар, обращаясь к актерам второго и третьего ранга.

Для актера Кабуки ярлыки «второй класс» или «третий класс» совсем не обязательно означали плохую игру. В феодальном мире Кабуки лишь родной или приемный сын ведущего актера, в свою очередь происходящего из прославленной актерской семьи, мог рассчитывать на то, что ему когда-либо удастся получить главную роль в ведущем театре. Поэтому честолюбивые актеры, не имевшие соответствующих родственных связей, стали переходить из Кабуки в кино, где они зарабатывали больше, чем ведущие актеры классического театра. Таким образом, художественные приемы Кабуки вместе с двумя его типами ведущих персонажей и даже его *оннагата* — актерами, исполнявшими женские роли, — были перенесены в кино.

Ведущий актер Кабуки называется *татэяку* («роль стоя») и, как правило, возглавляет труппу. Он играет благородных, идеализированных самураев, воинов, побеждающих в битвах, людей рассудительных, волевых и упорных. А поскольку самураи воспитывались на конфуцианской морали, предполагавшей презрение к романтической любви, подобные персонажи не могли ставить привязанность к жене или возлюбленной выше верности своему господину. Это был один из основополагающих принципов *бусидо*^[2] — кодекса поведения воина.

Несмотря на то что кодекс бусидо и законы европейского рыцарства определяли идеал поведения и оба превыше всего ставили честь и смелость, в одном важном аспекте они существенно различались. В западном кодексе верность даме сердца ставилась выше верности господину, и средневековые рыцарские легенды изобиловали сюжетами, повествовавшими о любовных треугольниках, включавших рыцаря и жену его господина, или о бунте рыцаря против господина в защиту чести прекрасной дамы. Подобная ситуация порождалась концепцией европейского индивидуализма, согласно которой даже интересы нации не могли лишить индивида его прав. Но эта ситуация была совершенно немыслима для бусидо. В классическом японском театре благородный самурай (в исполнении татэяку) неизменно приносит в жертву верности своему господину жену и детей и, несмотря на душевную боль, взирает на их смерть, ничем не выдавая своих чувств.

Таковы были герои Кабуки, и стилизованные приемы игры татэяку шлифовались веками, с тем чтобы создать идеальный образ самурая, образ, который, однако, отнюдь не был предназначен для самих воинов — аскетов, составлявших не более семи процентов населения феодальной Японии, — они считали Кабуки отвратительным, почти непристойным развлечением и избегали посещений театра. Кабуки существовал благодаря купеческому сословию городов Эдо (современный Токио) и Осаки и развивался в соответствии с его мировоззрением.

Но в то время, как представители этой социальной прослойки видели в самурае-татэяку идеал мужчины, основная масса публики, состоявшей в основном из женщин, не была удовлетворена этим образом: ведь самурай никогда не влюблялся. Жены и дочери купцов, так же как и гейши, которые прислуживали им, и хозяйки «чайных домиков» и ресторанов, лелеяли другой идеал — мужчины, способного шептать слова любви. Соответственно Кабуки разработал и образ *нимаймэ* («второго») — персонажа, чье имя выносилось на афиши после татэяку.

Нимаймэ должен был быть красивым, но не обязательно сильным; чистым сердцем, пусть и не всегда умным. Чистейший тип нимаймэ называли *цуккорогаси* («слабый»), потому что он производил впечатление хрупкого, беспомощного юноши, который упадет, если его слегка толкнут. Нимаймэ был всегда добр и обходителен с героиней, и,

если обстоятельства заставляли ее покончить с собой, он с радостью умирал вместе с ней. Коронная сцена нимаймэ — *митиюки*, когда он вместе с женщиной направляется к месту их самоубийства. Эта сцена — апофеоз его игры, она сопровождается впечатляющей мимикой лица и величественными жестами. По иронии судьбы часто его собственная наглость или беспечность толкает героиню на этот шаг, ибо общество отвергает его, она же теряет надежду выйти за него замуж.

Тот факт, что нимаймэ никогда не мог быть столь же силен или мудр, как татэяку, возможно, свидетельствовал о комплексе неполноценности, который испытывало купечество по отношению к самураю. В идеале в феодальной Японии родители выбирали супругов для своих сыновей и дочерей, и те, кто вступал в брак, не имели голоса в этом вопросе. Самураи строго придерживались этого обычая, но купцы, ремесленники и зажиточные крестьяне нередко отступали от него, а бедные крестьяне были свободны в выборе жен. Хотя моральные ценности правящего класса самураев ставились очень высоко, представители других классов симпатизировали и тем, кто не так строго придерживался этих норм. Итак, благородных людей, сильных, мудрых самураев играли татэяку; нимаймэ, напротив, исполняли роли персонажей, которые влюблялись в гейш и проституток и которые в результате неблагоприятного поведения (кражи собственности хозяина, например) были вынуждены совершать самоубийство вместе с этими женщинами. Таким образом, несмотря на их внешнюю привлекательность, их нельзя было назвать образцом для подражания. Тем не менее, поскольку они были способны любить и доказывали, что романтическая любовь все-таки прекрасна, многие из них превосходили татэяку в популярности и даже в уважении.

Присутствие этих двух совершенно разных ведущих мужских персонажей в пьесе, возможно, является традиционным лишь для японской драмы. Герой западной драмы, как правило, не только силен, умен и энергичен, но если и не всегда пожинает лавры любви, то, во всяком случае, настойчиво, страстно добивается ее. Эта традиция была перенесена и в кино. Рудольф Валентино, Жан Габен, Гари Купер, Кларк Гейбл и Лоренс Оливье прославились, играя такого рода героев. Тем не менее были и исключения. Джон Уэйн и Берт Ланкастер создали образы, близкие татэяку, поскольку они играли сильных и верных мужчин, не склонных к любовной романтике. С другой стороны, Жерар Филип и Марчелло Мастоияни играли роли типа нимаймэ: их герои

редко воплощали силу, но покоряли аудиторию в любовных сценах. Однако эти два типа никогда не были столь четко разделены в западной драме, как в Кабуки.

Два типа ведущих мужских персонажей Кабуки были унаследованы японским кино и появляются на экране и в наши дни. Первая звезда японского кино, Мацуноскэ Оноэ, был татэяку, главой «второразрядной» труппы Кабуки, выступавшей главным образом в провинции. До 1926 года он занимал ведущее место в жанре «исторической драмы», фильмах, действие которых происходило до Реставрации Мэйдзи 1868 года. Его открыл антрепренер театра Кабуки в Киото Сёдзо Макино, который стал первым кинорежиссером Японии. В первом фильме Оноэ непосредственно воспроизводились спектакли репертуара Кабуки, но Макино вскоре осознал необходимость дополнения материала Кабуки сценами с битвами и героическими историями из *кодан*, более подходящими для кино, чем сами по себе сложные сюжеты пьес Кабуки. В результате был создан динамичный боевик («триллер»), пользовавшийся широкой популярностью у публики, состоявшей главным образом из детей и подростков, а Оноэ продолжал играть мужественного самурая и с 1908 по 1926 год снялся более чем в тысяче фильмов.

Когда в 1920-х годах карьера Мацуноскэ Оноэ закончилась, Цумасабуро Бандо, Дандзюро Окоти и другие актеры продолжили дело, и, работая в рамках этой традиции, они пользовались успехом вплоть до 1950-х годов. Как и Оноэ, большинство из них первоначально были «второразрядными» актерами Кабуки, специализировавшимися на ролях татэяку. Несмотря на то что молодые кинорежиссеры создавали фильмы с этими новыми звездами на основе оригинальных сценариев или переложений современных романов с более сложным содержанием и сюжетами, самурай-татэяку все еще продолжал оставаться центральным персонажем их кинодрам.

Еще одним доказательством привлекательности образа татэяку является то обстоятельство, что все японские киноактеры, получившие международное признание, были исполнителями именно таких ролей. Одним из них был Сэссю Хаякава, который стал звездой в 1910 году благодаря игре в манере татэяку в американских фильмах. И внешне похожий на верного самурая, жертвующего своей женой и детьми, Хаякава почти никогда не менял выражения лица, выдавая свои чувства лишь едва заметным движением глаз. На Западе эту манеру приняли за

оригинальный стиль игры, которая выгодно отличалась от аффектированной жестикουλации, использовавшейся в немом кино. Позже французские теоретики кино заключили, что крупный план почти неподвижного лица был наиболее экспрессивным приемом кино того времени.

Другой актер, Тосиро Мифунэ, завоевавший популярность в фильмах Куросавы 1950–х и 1960–х годов, — еще один классический пример татэяку. Он дебютировал в 1947 году и с тех пор снялся в почти ста двадцати фильмах и, насколько я помню, сыграл в них лишь три или четыре любовные сцены, которые оказались чуждыми его амплуа и могут служить прекрасным доказательством того, что исключения подтверждают правила.

Хотя ни Хаякава, ни Мифунэ не были связаны с Кабуки, они неосознанно переняли мимику и поведение татэяку, представ в образах классических самураев. Современным японцам их игра не казалась ни архаичной, ни излишне театрализованной, однако для западного зрителя эти актеры стали блестящими представителями традиции самураев.

Несмотря на привлекательность татэяку, на заре кинематографа зрительницам, как и посетительницам театра в феодальной Японии, была нужна романтика. Этой потребности отвечала разновидность драмы, получившая развитие в фильмах, действие которых происходило после Реставрации Мэйдзи 1868 года и вращалось вокруг нимаймэ. Подобно тому как историческая драма родилась из Кабуки, современная — возникла на основе Симпа^[3]. Симпа — новая форма драмы с современным сюжетом — появилась около 1890 года как потенциальный преемник Кабуки, традиционные формы которого уже не могли отразить нравы Японии, переживавшей процесс «модернизации». Тем не менее в ранних произведениях Симпа действовали татэяку, нимаймэ и оннагата (исполнители женских ролей) — персонажи, унаследованные от Кабуки. С 1900 до середины 1920–х годов Симпа была самым распространенным драматическим жанром. Однако в 1920–е годы ее сменила новая школа *сингэки* («современной драмы»). Тексты ее пьес и техника постановки были непосредственно импортированы с Запада, главным принципом сингэки был реализм; с 1930–х годов она стала основным течением японской драматургии.

Первые фильмы в стиле «современной драмы» были сняты на токийской студии «Никкацу» в 1910–х годах с участием актеров Симпа, включая и оннагата, драматургов и режиссеров — по существу, это были просто съемки репертуара Симпа. В подавляющем своем большинстве пьесы Симпа — любовные трагедии: самые распространенные сюжеты повествуют о красивых, но ненадежных нимаймэ и их возлюбленных, страдающих из-за слабостей своих избранников. Сюжеты Симпа: богатый молодой человек любит гейшу, но они не могут пожениться из-за ее профессии, простодушная деревенская девушка любит юношу, одержимого желанием перебраться в город, он бросает ее беременной, но, потерпев неудачу в городе, возвращается домой.

Значительные изменения произошли в 1920–х годах, когда актрисы-женщины вытеснили оннагата. Этот отход от традиции произошел в «современной драме» потому, что в отличие от «исторической драмы», где доминировали татэяку, любовные сцены заняли в ней центральное место и, несмотря на искусный грим создателей женских образов, в крупных планах их «адамовы яблоки» выглядели гротескно.

Первыми заметили это несоответствие молодые интеллектуалы, завсегдатаи кинотеатров, где демонстрировались иностранные фильмы. В те дни строгих сексуальных запретов кинотеатры, показывавшие зарубежные картины, были единственным местом, где молодые люди могли видеть лица прекрасных женщин, «настоящих» женщин, необычайно привлекательных. Когда многие из этих интеллектуалов сами начали снимать фильмы в 1920–х годах, они не только отказались от примитивной манеры простой съемки театральных постановок от начала до конца, используя более органичный для кино метод последовательно сменяющих друг друга кадров, но и полностью отказались от оннагата.

Несмотря на устойчивость традиции, полный переход к актрисам-женщинам произошел за короткий период в несколько лет. После успеха в «современной драме» актрисы стали исполнять роли и в «исторической драме». Оннагата появились в Кабуки в момент его возникновения в XVII веке как результат правительственного запрета на присутствие актрис, поскольку последние были одновременно и проститутками. Как бы то ни было, эта порочная практика вскоре была возведена в принцип чрезвычайно стилизованной и изощренной

актерской игры. Считалось, что оннагата даже более привлекательны, чем настоящие женщины, так как в своей игре они подчеркивают те черты, которые представляются мужчинам наиболее характерными признаками женственности: мягкость, хрупкость, застенчивость, кокетство. И все же игра оннагата отражала уходящие представления, и, поскольку диапазон такой игры был ограничен немногими образами утрированных женских типажей, исчезновение оннагата предоставило японскому кино возможность развиваться в направлении реализма — актрисы могли лучше воплотить проблемы современной женщины. Это позволило некоторым режиссерам создать новые типы героинь, что в свою очередь способствовало появлению новых черт в образе нимаймэ.

Одной из первых женщин в кино была Кумэко Урабэ — в то время еще непрофессиональная актриса, она снялась в картине Минуру Мураты «Жена Сэйсаку» («Сэйсаку-но цума», 1924), первом фильме, который ознаменовал появление типа сильной героини.

Сюжет этой «современной драмы» таков. Сэйсаку, серьезный молодой человек, должен стать деревенским старостой. Однажды в эту деревню возвращается Оканэ, молодая женщина. Она была любовницей богача в далеком городе, и теперь ее презирают все жители деревни, кроме Сэйсаку, который не ставит ей в вину ее прошлое. Оканэ влюбляется в него, и они женятся — к ужасу всей деревни, которая считает, что эта женщина совратила Сэйсаку. Начинается русско-японская война. Сэйсаку записывается в добровольцы. Его ранят, и он возвращается домой; когда он выздоравливает и готов вернуться на фронт, Оканэ, для которой невыносима мысль о том, что она вновь останется одна среди темных крестьян, ослепляет Сэйсаку при помощи шпильки, чтобы лишить его возможности уехать. Ее арестовывают и отправляют в тюрьму. Выйдя через несколько лет на свободу, Оканэ просит прощения у ожесточившегося Сэйсаку и кончает жизнь самоубийством, бросившись в реку. Когда Сэйсаку узнает о ее смерти, его недобрые чувства сменяются любовью и жалостью и, охваченный горем, он бросается в ту же реку.

Сэйсаку — серьезный юноша, красивый и добрый, но недостаточно сильный, чтобы дать счастье любимой женщине, самое большее, что он может сделать, — это умереть вслед за ней; Сэйсаку — роль для нимаймэ. Хотя Мурата работал в жанре сингэки, а не Симпа, блестящее воссоздание типа нимаймэ в главной роли его фильма — один из примеров того, как прочна может быть традиция. Однако

сильная героиня, да еще совершившая ужасный поступок: ослепившая уходящего на фронт солдата, была явно нетрадиционной. Благодаря этому поступку картину «Жена Сэйсаку» можно рассматривать, несмотря на слабость главного героя, типичного нимаймэ, как первый антивоенный и антимилитаристский фильм.

Кэндзи Мидзогути, молодой коллега Мураты по студии «Никкацу», где был снят фильм «Жена Сэйсаку», делал сходные ленты. Две его выдающиеся картины: «Элегия Осаки» («Нанива эрэдзи», 1936) и «Сестры Гиона» («Гион но Симай», 1936) — рассказывали о несчастных женщинах, способных в отличие от своих ненадежных мужчин, типа нимаймэ, на решительный поступок и, таким образом, затмевающих их. Но прежде Мидзогути предстояло преодолеть свои собственные слабости. Родившись в бедной семье, он с детства был вынужден работать, но то ли из-за характера, то ли из-за недостатка воли он нигде не мог прижиться. И когда он очередной раз оставался без работы, его старшая сестра — гейша, любовница аристократа, поддерживала его дух и помогала найти новую работу. Когда он поступил учиться рисованию в школу изящных искусств, она даже посылала ему деньги. Короче говоря, сам Мидзогути был слабым и ненадежным красивым молодым человеком, опорой которому была несчастная, любящая его женщина; сам Мидзогути был неизменным участником скандалов из-за того, что в него влюблялись проститутки и другие женщины сомнительного поведения.

На студии «Никкацу», специализировавшейся на фильмах Симпа, Мидзогути, будучи сам отчасти по характеру нимаймэ, снимал картины с нимаймэ в качестве главного персонажа. Во всяком случае, в рамках основной традиции Симпа ему удалось создать современные, реалистические фильмы, лишённые излишней сентиментальности, присущей нимаймэ, и правдиво показать недостатки этого типа людей. Изобразив их никчемными малыми, неспособными дать счастье любимым женщинам, он наделил сильными характерами своих героинь. Его нимаймэ терялись перед женщинами, чья готовность бороться за свои права резко отличала их от героинь Симпа, которые всегда тосковали о нимаймэ и шли вместе с ними к трагическому концу. Героини Мидзогути перестали тосковать, оттолкнули несостоятельных нимаймэ и пошли собственной дорогой. В то время образ сильной женщины обладал огромной притягательностью.

Такова героиня фильма «Моя любовь горит» («Вага кой ва моэну», 1949), хотя главный герой картины и не принадлежит к типу нимаймэ. В основу картины легла автобиография Хидэко Фукуды, революционерки конца XIX века, которая полюбила Кэнтаро Ои, возглавлявшего антиправительственное движение, и стала его женой. Хотя демократические убеждения Кэнтаро Ои характеризуют его как политически прогрессивного деятеля, он не признает равноправия женщин и заводит любовницу. Когда Эйко узнает об этом, она разочаровывается в нем, бросает ему яростные обвинения и после развода продолжает бороться за права женщин.

По законам драматургии японского театра и кино роль политического вождя Кэнтаро Ои должен был исполнять актер типа татэяку. Однако Мидзогути использовал в роли Ои Итиро Сугай — актера, часто игравшего злодеев, — и изобразил своего героя женоненавистником, человеком, который лишь рядится в одежды благородного татэяку. В этом случае Мидзогути, выступая на стороне женщин, критикует как слабость нимаймэ, так и заносчивость татэяку. Так, начав с создания картин в стиле Симпа, он, по существу, разрушил мир традиционного жанра изнутри.

Однако в целом «современная драма» мало изменилась, и в более популярных фильмах нимаймэ продолжали изображаться в сентиментальных тонах, а героини все еще тосковали дома. В 1938 году картина «Древо айдзэн» («Айдзэн Кацура») — любовная мелодрама, герои которой сестра милосердия и врач, сын владельца и управляющего большого госпиталя, — побил все известные кассовые рекорды. Поскольку героиня — вдова с ребенком и сестра милосердия, родственники молодого врача не дают согласия на их брак. И хотя она уходит из госпиталя, а он — из дому, чтобы жениться на ней, различные недоразумения не дают им соединиться. Публика, ожидавшая встречи влюбленных, которая каждый раз срывалась из-за каких-то случайностей, находилась в постоянном напряжении (эта разновидность фильмов была названа «сурэ-тигай» мелодрама, что в дословном переводе звучит как «разминуться с кем-то»).

Герой и героиня не торопили события, а терпеливо ожидали, когда его родственники дадут согласие на брак. Таким образом, их можно было держать на расстоянии друг от друга неопределенно долго. История стала столь популярной, что была создана трилогия о бесконечно срывающихся встречах. Тоскующую героиню сыграла

Кинуё Танака, которая позже исполнила роль Эйко, борющейся за права женщин в фильме Мидзогути «Моя любовь горит». Исполнитель роли главного героя картины, Кэн Уэхара, в 1930–е годы был одним из самых популярных актеров нимаймэ. Классический образец слабого, благородного красавца, он, конечно, не производил впечатления мужчины, который преодолевает все препятствия на пути к любимой женщине.

После второй мировой войны на экраны вышел другой образец мелодрамы «сурэ-тигай» — картина «Как твое имя?» («Кими-но на ва», 1953), побившая кассовый рекорд фильма «Древо Айдзэн». Ее главный актер Кэндзи Сада, ставший затем необычайно популярным, неизменно появлялся на экране с извиняющейся миной на лице, словно его мучили угрызения совести из-за недостатка стремления сделать счастливой любимую женщину. Начиная с 1960–х годов «сурэ-тигай» практически исчезла с экрана из-за социальных перемен, порожденных набравшей невероятные темпы экономикой новой эпохи, в которой терпение и сентиментальность уже не считались положительными качествами.

Как мы уже сказали выше, «современная драма» развивалась с нимаймэ как разновидность Симпа, а «историческая» с татэяку — в стиле Кабуки. И хотя встречались исключения (как, например, звезда «исторической драмы» Кадзуо Хасэгава, который был актером типа нимаймэ, и некоторые актеры нимаймэ, которые с возрастом стали исполнять роли татэяку), как правило, это разделение сохранялось и усиливалось географическим положением. Так, с самого своего основания в 1912 году студия «Никкацу» имела филиал в Киото, специализировавшийся на «исторической драме», и в Токио — на «современной драме», другие ведущие студии — «Сётику», «Тохо», «Дайэй» — последовали примеру «Никкацу», и вплоть до 1960 года каждая из них еженедельно прокатывала в своих кинотеатрах по одному двухсерийному фильму каждого из этих жанров. Киото, с его старой архитектурой, был центром традиционной культуры, а Токио находился в авангарде культуры западного образца. Таким образом, «историческая» и «современная драма» развивались независимо друг от друга — со своими актерами, актрисами, драматургами, сценаристами и режиссерами. Ситуация начала меняться, когда в 1940–х годах «Тохо» стала снимать на токийской студии картины в обоих жанрах. Окончательно различия между ними были стерты к 1970–м годам, когда «историческая драма» утратила свою популярность, и даже

студии Киото стали снимать картины главным образом в жанре «современной драмы». Однако дух соперничества между кинематографистами Токио и Киото продолжал оставаться движущим фактором развития японского кино, особенно тогда, когда режиссеры начали попеременно обращаться то к одному, то к другому жанру.

Пример тому — Мидзогути. Родившись в Токио, он учился драматургии Симпа на токийской киностудии. Когда в 1923 году студия была разрушена в результате Великого землетрясения в Канто, он был вынужден отправиться в Киото. Мидзогути опасался, что традиционная атмосфера Киото повлияет на прогрессивный характер его творчества, но возможности продолжать работу в Токио не было. И одна из лучших его картин — «Сестры Гиона» — была создана в Киото. В ней Мидзогути осуждал приверженность старым традициям и таким образом поддерживал устремления токийских кинематографистов, которые, подражая американским картинах тех лет, стремились уйти от изображения традиционного уклада жизни.

Другой пример — Куросава, который также родился в Токио и специализировался на создании «современной драмы» на местной студии. В 1948 году забастовка вынудила его уехать в Киото, где он снял свой ставший эпохальным фильм «Расёмон» (1950) в жанре «исторической драмы». Выходившие в то время в Киото фильмы этого жанра несли на себе тягостную печать абсурдного, устаревшего и утрированной манерности Кабуки, но в «Расемоне» Куросавы не было и следа влияния Кабуки, а его успех позволил другим режиссерам пойти на столь же дерзкие эксперименты.

Порой новые веяния ощущались и в «современной драме», когда в ней появлялся, например, актер татэяку, неся с собой присущее этому образу чувство собственного достоинства, которого так не хватало нимаймэ. В то же время в собственном жанре татэяку — «исторической драме» — это качество уже мешало. Величественная манера держаться культивировалась в актере-татэяку многолетним исполнением ролей аристократов, и даже вне сцены татэяку подражал феодалу. Второразрядные актеры Кабуки, пришедшие в кино, требовали от персонала студий особого к себе отношения: за исключением самых крупных режиссеров, никто не смел сказать им, как следует играть, а поскольку они полагали, что знают публику лучше других, то никогда не отказывались от тех поз или выражений лица, которые снискали им популярность на сцене, более того, они диктовали свои условия

сценаристам и режиссерам. Поэтому в огромном своем большинстве фильмы, снятые в жанре «исторической драмы», мало отличались от спектаклей Кабуки и были излюбленным средством насаждения феодальной философии. История самурая, пожертвовавшего своей семьей из верности своему господину, была непременной составляющей тематики картин 1910–х и 1920–х годов; в обстановке окрепшего милитаризма 1930–х годов идея такого рода жертвенности усиленно культивировалась в сознании нации. И хотя в период американской оккупации 1945–1952 годов власти запретили феодальную тематику, «историческая драма» была восстановлена в своем прежнем виде сразу после ухода американцев.

Зритель любил звезд «исторической драмы», игравших сильных и преданных самураев. В то время как в 1900–1945 годах Япония представляла перед Западом опасной милитаристской и агрессивной страной, японцы с беспокойством следили за экспансией западного империализма, которому до конца прошлого века удалось колонизовать значительную часть Азии. Японцы считали свою страну единственным государством, противостоящим западному империализму, и хотели, чтобы Япония была сильной. Соответственно они награждали аплодисментами татэяку «исторической драмы», видя в нем воплощение образа сильного японца. В этом свете восстановление «исторической драмы» после окончания оккупации можно толковать не только как возврат к феодальному мировоззрению, но и как свидетельство старого страха — что послевоенная Япония не преодолеет последствий поражения, если утратит дух и достоинство самураев.

По мере того как в 1960–е годы Япония превращалась в одну из самых развитых стран, японцы постепенно освобождались от старого комплекса неполноценности в отношении Запада. Упадок «исторической драмы» отразил эту перемену в национальном сознании, в 1970–е годы вышло лишь несколько картин этого жанра. Делали их и на телевидении, но дни, когда они составляли половину всей кинопродукции, миновали.

В 1940–е годы две звезды татэяку выступали попеременно то в «исторической», то в «современной драме» — Цумасабуро Бандо и Дэндзиро Окоти. Цумасабуро Бандо, звезда «исторической драмы» с 1924 года, снялся в фильме Инагаки «Жизнь Мацу Неприрученного» («Мухо Мацу-но иссэй», 1943), и эта роль стала лучшей в его актерской

судьбе. Играя рикшу, он наделил своего героя гордостью, не уступающей гордости самурая, что было новаторством, ибо до этого подобные качества не ассоциировались с представителями низших классов. И хотя Инагаки в 1958 году получил на фестивале в Венеции Большой приз за второй вариант этой картины с Тосиро Мифунэ в главной роли, игра этого актера не шла ни в какое сравнение с исполнением Бандо.

Дэндзиро Окоти стал звездой «исторической драмы» примерно в то же время, что Бандо. В одном из лучших фильмов Хироси Симицзу — «Господин Сёскэ Охара» («Охара Сёскэ-сан», 1949) — Окоти сыграл влиятельного землевладельца, который во время либеральных земельных реформ периода оккупации практически безвозмездно отдал большую часть своей земли фермерам-арендаторам.

Заметим, что это были наиболее кардинальные демократические реформы в послевоенной Японии, но они были проведены так, что не вызвали намека на волнения. Возможно, их успех предотвратил революцию, потому что у бедных крестьян-арендаторов появилась надежда стать зажиточными и независимыми. В отличие от крупных землевладельцев, тяжело переживавших утрату владений, невозмутимый господин Сёскэ Охара никогда не терял присутствия духа, а его редкостное чувство юмора помогло ему примириться с трагедией разорения. Лишь татэяку столь высокого класса, как Окоти, многие годы игравший сильных, верных самураев, мог исполнить эту роль столь блестяще.

Актеры, воспитанные на «современной драме», играли обычно японцев, которые из-за «комплекса неполноценности» отказывались от традиционного образа жизни, подражали европейцам, что делало их лишенными индивидуальности посредственностями. Более того, часто они принадлежали к типу нимаймэ, им разрешалось быть слабыми и ненадежными. И хотя многие актеры «современной драмы» великолепно передавали тонкие психологические нюансы, они не могли передать величие своих героев, что так мастерски делали выдающиеся актеры «исторической драмы», такие, как Окоти и Бандо, или сыграть такой персонаж, как Сёскэ Охару.

В послевоенную эпоху Бандо и Окоти сохранили лучшие черты личности самурая. К этому времени многие японцы из-за эксцессов, которые происходили в предвоенное время под влиянием философии бусидо, разочаровались в кодексе самурая, стали считать его

беспольным и смешным; самурай, теперь униженный и покорный, утратил свою былую гордость. Романист Юкио Мисима был настолько уязвлен этой утратой, что в 1970 году совершил харакири, самоубийство самурая, и этот акт можно истолковать как поступок человека, выросшего в эпоху избытка самурайского духа и не приемлющего эпоху его недостатка.

Кurosawa явился режиссером, который не только сохранил на экране лучшие черты личности типа самурая, но стал главным реформатором японского кино, искусно объединив величие такого персонажа и исполнительской манеры татэяку-актера с сюжетами общечеловеческой значимости. До Кurosawy зарубежный кинозритель считал, что татэяку в кино переигрывает, он казался естественным лишь в Кабуки, где наряду с нимаймэ татэяку был частью классического японского театра. Большинство традиционных персонажей татэяку были сильными и благородными, потому что эти качества диктовали им верность и преданность феодалу. Не такими были татэяку Кurosawy — режиссер, юношей принимавший участие в деятельности коммунистической партии, восстал против этих феодальных представлений. Но при этом, как сын военного, он видел идеал в силе самурая, и эти две стороны личности Кurosawy побудили его создать новый идеал японского мужчины.

Наверное, всю свою творческую жизнь Кurosawa стремился воплотить «мужественность», которую олицетворял для него человек, способный быть смелым до конца; об этом свидетельствуют все его фильмы, кроме «Самые красивые» («Итибан уцукусику», 1944) и «Не жалею о своей юности» («Вага сэйсюн-ни куинаси», 1946), где ведущие роли отданы женщинам. Однако и эти героини были по-мужски смелыми и обладали большим чувством ответственности, чем многие мужчины.

Первым элементом «мужественности» у Кurosawy является физическая сила. В «Сугата Сансиро» (1943), «Отважный Сандзюро» («Цубаки Сандзюро», 1962) и «Дерсу Узала» («Дэрусу Удзара», 1975), например, мужчины горды своей силой, и это вызывает симпатию зрителя. В чем бы ни состояла их сила — искусстве дзюдо, быстроте меча, способности переносить тяготы жизни в сибирской тайге, — все герои Кurosawy испытывают властное желание быть сильными, совершенствуясь в каком-либо искусстве или упражнениях. В его фильмах даже тот персонаж, который на первый взгляд кажется

посредственностью, не привлекает внимания, обладает волей стать сильным человеком. Это сила скорее духовная, чем физическая — вот второй элемент «мужественности» у Куросавы. Прекрасный пример — «Жить» («Икиру», 1952). Герой фильма — обыкновенный стареющий бюрократ, жизнь его скучна, работа для него — лишь привычка. «Это нельзя назвать жизнью», — говорят ему. Когда этот чиновник узнает, что у него рак и ему осталось жить лишь шесть месяцев, он наконец обретает смысл жизни в работе для других и умирает с чувством выполненного долга.

Куросава настойчиво творит впечатляющие кинематографические образы и создает в кино новый тип татэяку. Если бы все сводилось лишь к стремлению показать силу главного героя, можно было бы ограничиться рассказом о его поступках или повествованием о благородстве. Сила персонажей Куросавы покоряет потому, что весь образный строй картины проникнут величием и мощью, его герои обладают огромной выдержкой и чувством справедливости. В фильме нет ни одного кадра, который выглядел бы случайным или объяснялся причудой режиссера — все кинематографические образы пригнаны прочно, без зазора.

Сильные сцены не создашь без прочувствованной игры, и в них сказывается тщательность Куросавы в работе с актерами. Здесь ему нет равных, и лишь Мидзогути в некоторых своих картинах поднимается до уровня этого режиссера. Однако Мидзогути выжимает все из своих актеров и актрис, порой в ущерб другим изобразительным средствам («цветок не заставишь играть»), у Куросавы играют не только актеры, но и ветер, дождь и туман.

В «Расёмоне» проливной дождь столь же красноречив, как и актер в его искусстве передать зрителю чувства режиссера. Это поток гнева и в то же время священной воды, которая смывает человеческие грехи. В «Телохранителе» («Едзимбо», 1961) сухой ветер, налетевший на город, стоящий на сваях, кажется одержимым жаждой убийства. В «Замке паутины» («Трон в крови») («Кумо-но судзё», 1957), когда главный герой заблудился в тумане и без дороги мчится на лошади по лесу, туман вдруг рассеивается и открывает ему его замок; так передается состояние героя, пришедшего в себя после блужданий во тьме своей души. Куросава мог использовать для съемок тумана дымовые шашки, но для того, чтобы показать, как он рассеивается, режиссеру нужен был настоящий туман. Для этого он продержал съемочную группу на

склонах Фудзи несколько дней, пока им удалось отснять туман, который действительно рассеялся над декорацией, изображавшей замок.

Куросава дошел до того, что заставил играть солнце. В фильме «Бездомный пес» («Нора ину», 1949) зной в середине лета становится важным драматургическим элементом, а палящее солнце словно исполняет главную роль. Этот кадр, снятый ручной камерой через бамбуковые шторы помещений черного рынка, приковывает взгляд. Солнце играет ведущую роль и в «Расёмоне». Когда героиня фильма (ее роль исполнила Матико Кё) старается вырваться из объятий бандита в роще, взгляд ее широко раскрытых глаз застывает в слепящих лучах солнца, создавая зримое впечатление ее смятенного сознания.

Влияние зарубежных фильмов

Одна из примечательных черт современной Японии — сосуществование традиционной и западной импортированной культуры, порой удачное, порой нелепое. Во всяком случае, культуры эти смешаны так прихотливо, что даже японцам трудно разобраться в них.

Как говорилось в первой главе, в японском кино существуют два основных жанра: «историческая драма», которая, начав с Кабуки, разработала более сложную тематику, и «современная драма», идущая от Симпы к более сложным формам реализма. И хотя соревнование этих жанров и многочисленные переходы актеров и режиссеров кино от одного из них к другому были основной движущей силой их эволюции, влияние иностранных фильмов нужно также признать существенным фактором развития японского кино. Поскольку Запад для большинства японцев был недостижим, иностранные фильмы представляли увлекательную и редкую возможность познакомиться с западной цивилизацией, западным образом жизни, который неизменно вызывал удивление и зависть — особенно у молодых интеллектуалов, выступавших против феодальных анахронизмов японского общества. Эти фильмы привлекали их возможностью увидеть действительно свободных людей и свободное общество, где женщины привлекательны уже потому, что, в отличие от подобных курам героинь японских картин, они активны.

Иностранные фильмы импортировались в Японию с первых дней существования национального кинематографа, и их влияние на его представителей было существенным. В 1920-е годы в некоторых японских картинах ощущалось воздействие немецкого экспрессионизма, датские и немецкие фильмы способствовали развитию бытового, погруженного в повседневность реалистического кино. В 1930-х годах под впечатлением от психологического реализма французского кино японские режиссеры стали вводить в свои картины элементы тонкого психологизма. И даже советские фильмы 1920-х и 1930-х годов, которые сильно резались или вообще запрещались политической цензурой, находили увлеченных последователей среди студентов, восстанавливавших по книгам и журналам изъятые

фрагменты. Так, теория монтажа Эйзенштейна оказала сильное влияние на «тенденциозные фильмы» («кэйко эйга») левой ориентации, популярные в 1930–х годах, и вылилась в изощренный стиль монтажа. Определенное, хотя и не столь заметное, влияние оказал и итальянский неореализм, поскольку и его тематика, и документальные приемы уже были предметом эксперимента в японском кино 1930–х годов.

Бесспорно, наиболее существенное воздействие на японского зрителя и создателей национального кино оказали предвоенные американские фильмы. Несмотря на то что японские исследователи и критики отдавали предпочтение культурному богатству Германии, Англии и Франции, а не американской культуре, у молодежи гнетущая атмосфера европейской жизни нередко вызывала неприятие: ее увлекал свободный дух, который жил в американских фильмах. Примерно до конца 1940–х годов японские картины, как правило, копировали предвоенные американские «шлягеры», особенно «Брачный круг» Эрнста Любича (1924), «Седьмое небо» Фрэнка Борзеджа (1927), «Восход солнца» Ф. В. Мурнау (1927), «Гранд-отель» Эдмунда Голдинга (1932), «Доки Нью-Йорка» Джозефа фон Штернберга (1928) и «Леди на день» Франка Капры (1933). Даже Куросава признается, что он взял идею для своей картины «Великолепное воскресенье» («Субарасики нитиёби», 1947) — истории любви, разворачивающейся на развалинах Токио сразу после окончания войны, — из старой картины Д. У. Гриффита.

В предвоенных американских фильмах японскую аудиторию привлекала отнюдь не одна сытая жизнь. Больше всего они завидовали героям и героиням этих картин, обыкновенным людям, их любовным историям и американской свободе духа.

Одними из первых таких фильмов были популярные американские картины 1910–х годов, которые на студиях «Юниверсал» выпускались под эмблемой «Синяя птица». Хотя эти фильмы и проходили по классу «Б» и теперь почти забыты в Америке, рассказанные в них сентиментальные истории обыденной жизни обездоленных, но честных людей трогали японцев своим лиризмом, потому что эта жизнь была близка им. Америка, как и Япония, переживала тогда процесс стремительной индустриализации, а в фильмах была показана нелегкая судьба фермеров и духовная красота их жизни, столь контрастировавшая с беспокойной жизнью городов. Под влиянием этих и других зарубежных картин японские кинематографисты начали

снимать в 1920–х и 1930–х годах комедии и драмы из жизни крестьян и простых горожан, что было определенным прогрессом в сравнении с периодом драмы самураев или мелодрамой Симпа.

Одним из таких режиссеров был Ясудзиро Одзу, на которого фильм Томаса Х. Инса «Цивилизация» (1916) произвел такое впечатление, что он не пошел в колледж, а устроился работать на киностудию. Поскольку большинство картин, которые он смотрел, были американскими, его собственный первый фильм 1927 года и некоторые из последующих работ были основаны на идеях, заимствованных из американских фильмов. Его картины «Каприз» («Дэкигокоро», 1933) и «Повесть о плавучей траве» («Укигуса моногатари», 1934), сделанные соответственно под влиянием фильмов «Чемпион» (1931) и «Пистолет» (1928), положили начало новому жанру, который правдиво передавал жизнь низших классов.

В те времена японская публика отдавала предпочтение американским фильмам о любви, полным оптимизма и радости, столь выгодно отличавшимся от мрачных европейских картин на эту тему. Неизменно счастливый конец вселял надежду и будил зависть, особенно по контрасту с японскими фильмами с их трагическими развязками; романтическая любовь в них считалась аморальной и осуждалась, американские же картины поднимали настроение.

Значение духа американских предвоенных фильмов для японцев лучше других выразил, думается, выдающийся режиссер Мансаку Итами (1900–1946). В 1940 году, за год до начала войны, он написал эссе об иностранном влиянии в японском кино «Жизнь и образование актрис и актеров кино». Тогда считалось, что американские фильмы оказывают пагубное влияние на японцев, американизм был объявлен источником фривольности и безответственности — обвинение, несостоятельность которого смело доказал Итами.

«Первое, что мы усвоили из американских фильмов, был быстрый темп жизни... затем живость и готовность действовать. Наконец, мы научились позитивному, целеустремленному, а порой и воинственному отношению к жизни, научились высоко ценить свое человеческое достоинство и не бояться никого — короче говоря, их здоровой философии выживания в этом мире...

Последняя оказала наиболее сильное и благотворное влияние на нас... Эта философия была моральной опорой всех главных

персонажей в американских повествованиях о любви, и, возможно, она — лучшее качество американского характера».

Подобное заявление, несомненно, было смелым в 1940 году, в разгар ультранационалистической кампании. Говоря об опасностях рабского поклонения правящим группировкам Японии, чинящим в стране произвол, Итами писал далее:

«До тех пор пока хронические пороки нашего общества не будут уничтожены все до одного, здоровая нация не родится. Более того, мне кажется, что именно американские фильмы заставили нас задуматься об укоренившихся у нас обычаях и нравах. В каждом американском фильме мне слышится призыв: „Юноша, будь бесстрашным! Помни о гордости и твердости! Подчиненные, не раболепствуйте! Не льстите!“»

Влияние американских фильмов отразилось даже на дихотомии татэяку и нимаймэ, что заметно в ранних фильмах Одзу, где молодые жизнерадостные герои не принадлежат ни к одной из традиционных категорий, а любовные сцены наполнены юмором. В «исторической драме» татэяку всегда был бесстрашным, ему всегда хватало и гордости, и стойкости, и твердости, но нимаймэ «современной драмы» часто представляли унылыми и слабыми. Поэтому публика больше любила тех актеров, которые играли сильных и активных героев и к тому же вели в любовных сценах: мужчин, в которых соединялись лучшие качества татэяку и нимаймэ. В ответ на эти запросы «современная драма» выдвинула следующих звезд: Дэнмэй Судзуки в 1920–е, Судзи Сано, Син Сабури и Дэн Охината в 1930–е, Юдзиро Исихара и Тацуя Накадай в 1960–е годы.

Из них Накадай, видимо, дал в своей игре лучший образец подобного синтеза, особенно в роли героя главной работы Масаки Кобаяси «Условия человеческого существования» («Нингэн-но дзёкэн», 1959–1961, в шести частях, идет девять часов). Он играет там человека, на долю которого выпадает бесконечная цепь испытаний из-за того, что во время второй мировой войны в Маньчжурии он отказывается обращаться с китайскими пленными как с рабами, а проявляет человечность. В наказание его посылают на самые горячие участки фронта, он попадает в советский лагерь для военнопленных, откуда после войны бежит и погибает в бескрайней снежной пустыне. В самые тяжелые минуты этот сильный человек, похожий по характеру на самурая, вспоминает свою прекрасную жену, и ее образ помогает ему переносить страдания. Игра Накадая явилась революционным

отрицанием традиционного конфуцианского утверждения, будто благородный человек не может любить женщину.

Было бы неправильным утверждать, что этот синтез татэяку и нимаймэ, происшедший в 1959 году, был результатом влияния послевоенных американских фильмов. Оккупационные власти, стремясь проложить дорогу демократии в Японии, запретили «историческую драму», проникнутую философией феодализма, и распорядились о показе картин либерального, просветительского направления, поощряя даже сцены с поцелуями. Импортировались в большом количестве американские фильмы. Однако стремление американизировать страну в этой области было успешным лишь отчасти, поскольку после окончания оккупации феодальная по духу «историческая драма» вновь появилась на киноэкранах. Во время оккупации даже левые кинематографисты, которым из-за холодной войны было запрещено снимать картины, содержавшие социальную критику, продолжали снимать их. Любовные истории поощрялись властями, но кинематографисты сами стремились делать эти фильмы — до того, как милитаристы в 1930–1945 годах ограничили их производство.

Ярчайший пример — Мансаку Итами, написавший сценарий лучшего фильма 1943 года «Жизнь Мацу Неприрученного», рассказывавшего о рикше, который по просьбе вдовы знакомого офицера помогает воспитывать ее сына. Постепенно он понимает, что любит вдову, и однажды (эта сцена была вырезана цензурой!) признается ей в своем чувстве, после чего вынужден покинуть дом, где он нарушил правила приличия. Подобная тема платонической любви мужчины из низкого сословия к благородной даме — редкость для японского театра и литературы до 1910 года и, очевидно, обязана своим появлением влиянию европейского и американского кино. Таким образом, можно заключить, что, если бы не милитаристы, жанр любовных историй беспрепятственно развивался бы в предвоенном японском кино и в послевоенном распоряжении оккупационных властей не было бы нужды.

Влияние послевоенных американских фильмов хоть и не столь существенно, но также значительно. Во время войны на Тихом океане с 1941 по 1945 год, когда новые американские фильмы не ввозились, а показ старых был запрещен, школьникам внушали, что американцы — бесчеловечные дьяволы. И в 1946 году, когда на японских экранах вновь

появились американские картины, дети этого поколения были поражены, увидев, что американцы, уж во всяком случае, люди, идеалы которых, кажется, более возвышенны, чем те, которые им внушали, а сами они выглядят счастливее японцев. Стремясь использовать эти картины в целях пропаганды своей демократии, американские оккупационные власти контролировали кинопрокат в Японии и в течение семи лет оккупации допускали на ее экраны лишь те картины, которые демонстрировали позитивные стороны американской жизни. Запрещен был ввоз фильмов, содержащих социальную критику, таких, например, как «Джентльменское соглашение», в котором шла речь о предрассудках, «Вся королевская рать», главный герой которого — политический демагог, «Происшествие в заводи» — о суде Линча, «Гроздь гнева», показавший нищету издольщиков. С 1941 по 1952 год, когда кончилась оккупация, Голливуд выпускал главным образом картины, прославлявшие американские демократию и образ жизни; не удивительно, что в глазах японской молодежи Америка была идеальной страной, истинным раем с экономической, политической и духовной точек зрения. Лишь левое меньшинство было настроено антиамерикански, огромное же большинство японцев верило, что их бывшие противники — сегодня самые верные их друзья. Когда кончилась война, мне было лет четырнадцать. Через год я посмотрел американские фильмы «Сестра его дворецкого» и «Мадам Кюри» и наконец отчасти примирился с нашим поражением, поняв, что американцы не дьяволы и что Япония потерпела не только военное, но и моральное поражение. В это время японские режиссеры и актеры, во время войны участвовавшие в пропаганде милитаризма, под нажимом оккупационных властей стали делать демократические по духу фильмы.

После 1945 года процесс американизации развивался в ошеломляющем темпе. Выборы правительства стали проводиться демократическим путем, в результате японская экономика в ряде областей даже опередила американскую. Одной из причин столь стремительного развития было и то, что тридцать лет назад японские мальчишки сделали с помощью кино поразительное открытие: каждый американец может иметь холодильник и машину, — и они, не жалея сил, бросились вдогонку.

И тем не менее американизация захватила далеко не все общество. И хотя молодой Ясудзиро Одзу смотрел главным образом американские

фильмы и некоторые свои картины сделал по их образцу, по сути, его картины отнюдь не походили на американские, а он стал самобытным кинематографистом, которого по праву можно назвать традиционным. Также и современная Япония, хотя и выглядит на первый взгляд в высшей степени американизированной, имеет совершенно самобытную общественную структуру. Необычайно устойчивой оказалась и дихотомия двух главных героев. На экране татэяку и сегодня пользуется большой популярностью, с той лишь разницей, что нынче выступает в облике гангстера и мафиози. Обаятельный, безответственный нимаймэ остается популярным героем телевизионных фильмов о любви и «мыльных опер». Поэтому так велика разница между аудиторией кино и телевидения: поклонники кино — в подавляющем своем большинстве молодые люди, которые предпочитают татэяку, а телезрители — главным образом женщины. Как только женщины стали реже ходить в кино, с экрана исчез и их идол — нимаймэ.

Несмотря на постоянные, на протяжении 1930–1950-х годов, попытки объединить татэяку и нимаймэ в одном герое, похожем на персонажей американских картин, рост популярности телевидения способствовал лишь углублению этого разделения.

Перемены в фильмах «исторической драмы»

1. Новые герои

С 1910-х и до начала 1960-х годов ежегодно выпускалось более сотни фильмов в жанре «исторической драмы», исключением были только 1940-е годы, годы войны и оккупации. Эти сказки о мести и верности с извечным главным героем типа татэяку помогали сохранить дух феодализма. Но при этом, кроме новых героев послевоенных фильмов Куросавы, о которых говорилось в первой главе, до войны появилось еще несколько типов героев, не лояльных к своим господам, занявших центральное место в реформаторской «исторической драме».

Герой-нигилист. В 1923 году Рокухэй Сусукита в своем сценарии для фильма «Мастер гравюры» («Укиёэ-си» — Марасаки Дзукин) дал экрану нового героя. В отличие от благородного татэяку Мацуноскэ Оноэ центральный персонаж этого фильма — молодой мятежный самурай, циник и скандалист. Сцены сражений на мечах, поставленных Бансё Канамори, также не имели ничего общего с «балетными» движениями участников аналогичных стычек в фильмах Оноэ, унаследованными от Кабуки, — они были сняты по образцу американских «фильмов действия» — динамичных, с быстрой сменой кадров. Критики называли героев Сусукиты «бандиты-нигилисты», и, когда их начал играть в 1924 году известный актер Цумасабура Бандо, образ страдающего мятежника, не понятого современниками, прочно вошел в галерею героев кинематографа.

Первым режиссером, поднявшим этот жанр на уровень новаторского искусства, был Дайскэ Ито (1898–1981), который претворил искусство рассказа в стремительную последовательность кинообразов, исполненных красотой и пафосом игры его любимого актера Дэндзиро Окоти. Самыми яркими работами, в которых воплощен образ «героя-нигилиста», были фильмы Ито «Странствия Тюдзи» («Тюдзи таби никки», 1927) и Масахиро Макино «Улица ронинов» («Ронин», 1928) по сценарию Итаро Ямагами. Их герои, отщепенцы, были типичными представителями этой галереи образов людей, не умеющих жить как все, что и приводило их на край нищеты. Загнанные в угол, они нападали на своих преследователей, будь то полицейский или вассалы сёгуна.

Помимо влияния американских «фильмов действия», эти новые герои испытали на себе влияние происшедших в театре и массовой литературе перемен. Живые, реалистические сражения на мечах и бунтовщики-отщепенцы появились уже в 1919 году в постановке Сёдзиро Савады «Тюдзи Кунисада», осуществленной в жанре «новой национальной драмы» (*синкокугэки*). В 1920 году был адаптирован для театра многотомный популярный роман Кайдзана Накадзато «Перевал Дайбосацу» («Дайбосацу тогэ»), постановка которого была осуществлена труппой Савады. Главный герой, Рюноскэ Цукуэ, стал архетипом «героя-нигилиста» и, подобно бандиту Тюдзи Кунисаде, еще не раз появлялся на экране.

И Накадзато и Савада принимали участие в движении за «импорт» западного образа мыслей в Японию, берущем свое начало еще в эпохе Мэйдзи (1868–1912). Первый из них разочаровался в социализме, второй принадлежал к «Гэйдзюцудза» («Артистической труппе»), которая принимала активное участие в движении за реформы в искусстве; отвергнутые японским обществом, члены кружка размышляли в подполье о том, как сделать его доступным массам. Результатами их поисков стали блестящий исторический роман Накадзато и реформа народного театра, осуществленная Савадой. В ходе сотрудничества этих двух новаторов в работе над постановкой фильма «Перевал Дайбосацу» появился новый жанр — «тямбара», новая драма со сражениями на мечах, а пьеса в 1920 году имела большой коммерческий успех и получила высокую оценку критики. Главной причиной удачи постановки — спектакль шел три года — было достоверное воссоздание бедствий того времени, сцены жестоких и кровавых поединков передавали тягостную, мрачную атмосферу эпохи.

В то время толпы безработных наводняли улицы, а левые идеи будоражили умы молодежи, но по-настоящему преданными этим идеям была лишь горстка сценаристов и режиссеров, из звезд же «исторической драмы» никто не имел отношения к левому движению. Однако их волновала тема бунта угнетенных, им было близко и стремление отверженных отстоять свои права: профессия делала их самих отверженными обществом — традиционно в Японии презирали людей, занятия которых были связаны с развлечениями. С этой точки зрения новые «исторические драмы» можно рассматривать и как страстный призыв к публике, и как протест против взглядов обывателя,

а новых персонажей — изгоев и непонятых героев — как отражение настроений самих представителей левого кинематографа и актеров.

И хотя порой идейная направленность фильмов этих молодых режиссеров была откровенным вызовом цензуре, гораздо ближе им были герои анархистского типа, такие, как Рюноскэ Цукуэ, антигерой из картины «Перевал Дайбосацу». Он вызывал их сочувствие потому, что в период бурь и неурядиц эпохи, предшествовавшей Реставрации Мэйдзи 1868, этот герой не поддерживал ни тех, кто хотел восстановления власти императора, ни тех, кто отстаивал интересы сёгуната. Этот герой был простым бродягой, полагавшимся лишь на свой меч. И сами эти кинематографисты в 1920-х годах, когда шла острая борьба между левыми и правыми, стояли в стороне от нее и жили лишь своим искусством.

Герой, свободный духом. В 1932 году, в результате общественного и правительственного давления, фильмы «нигилистического» и левого направления перестали выпускаться. Находившаяся в подполье коммунистическая партия вот-вот должна была быть распущена, и левые писатели отрекались от своих взглядов, пытаясь в своих книгах объяснить свое отступничество. Однако в это время в жанре «исторической драмы» все еще появлялись произведения, отражавшие либеральные настроения. Несмотря на консервативный лозунг «богатая страна и сильная армия» («фукоку кёхэй»), который был ведущим направлением правительственной политики с конца XIX века до 1945 года, многие представители поколения, выросшего в годы послаблений Демократии эры Тайсё (1912–1925), были настроены либерально и некоторые из них открыто щеголяли своими взглядами, создавая в 1930-е годы фильмы, критикующие милитаризм и феодализм.

Примерами подобных картин могут быть вышедшие на экран в период с 1932 года фильмы: «Несравненный патриот» («Кокуси мусо») Мансаку Итами и «Не расставаясь с мечом во сне» («Дакинэ но нагадосу») Садао Яманаки; обе эти картины в жанре «исторической драмы» составляли исключение, поскольку в них не было сражений на мечах. Мятежный дух не был утрачен, но был приглушен. Нигилизм сменился призывом к свободе, воплощавшимся в изображении выступлений народных масс против гнета феодалов, осмеянии бусидо и моральных принципов элиты.

Ведущим сценаристом либеральных взглядов был Синтаро Мимура, участвовавший в постановке многих выдающихся произведений «исторической драмы» в 1930–е годы; ему предстояло создать образ нового, свободного духом героя-нонконформиста. Во времена Демократии эры Тайсё Мимура принимал участие в *сингэки* — движении за создание современной, реалистической драмы; вступив в труппу актеров-нонконформистов и драматургов Содзина Камиямы, он испытал серьезное воздействие их свободолюбивых идей. Его героями по большей части были якудза (гангстеры), мелкие мошенники, самураи, лишившиеся господ (ронины), жалкие бандиты и странствующие циркачи. Эти герои и раньше появлялись в «нигилистической» «исторической драме»: они не гнули спину перед властью имущими, а порой и вступали с ними в борьбу, играя, таким образом, определенную роль в социальной жизни. Мимура поместил этих героев в соответствующую социальную среду, сделав их мятежниками в эпоху покоя в стране (действие его картин происходило в Эдо в период с 1630 по 1850 год, но на самом деле отражало обстановку так называемой Реставрации Сёва: 1933–1940 годы).

Мимура не питал симпатий к якудза и мятежникам, но они развязывали ему руки: отбросив респектабельность, предписываемую полноправным членам общества, он использовал их в фильмах для выражения собственных нонконформистских настроений. До и после Мимуры якудза не были «свободны духом», они были связаны долгом по отношению к своему боссу или «старшему брату»; кроме того, для них существовали сложные эмоциональные связи, заключенные в концепции «гири ниндзё»^[4]. Их поведение было еще более детерминированным, чем поведение самурая, а многие ортодоксы из их числа считали, что, чем строже ограничения, тем лучше. Вопреки общепринятым представлениям герои Мимуры были свободны духом, для них не существовало никаких ограничений. Наглядный пример такого персонажа — Матахати в фильме «Путешествие длиной в тысячу и одну ночь» («Мататаби сэн-ития», 1936).

Этот дерзкий якудза — игрок, временно работающий на строительстве дома феодала, знакомится с его молодым сыном. Вместо платы за обед из риса и маринованных слив он просит юношу разрешить ему покататься на лошади и бежит. Посланная за ним погоня, состоящая из работавших с Матахати слуг и ронинов, весело

преследует безрассудного Матахати, позабывшего о своих обязательствах перед хозяином и всеми, кто работал вместе с ним.

Матахати принадлежит к длинной галерее образов бродячих воров, чьи приключения (*мататаби моно*^[5] часто основанные на романах Сина Хасэгавы и Кана Симодзавы) образовали целый поджанр фильмов о якудза, выходивших в конце 1920–х годов. Часто их герои находились в положении беглецов из-за каких-то благородных поступков, совершенных во имя простых людей. В отличие от Матахати, для которого стычки с властями были просто спортом, эти персонажи нередко поднимались против хозяев с оружием, обнаруживая, таким образом, черты, роднящие их с «героями-нигилистами». Однако им не хватало смелости, потому что они слишком хорошо знали, как устроен мир. Казалось, они говорили: мы люди простые и не нам судить о том, как строить общество. По контрасту с ними Матахати не унижается и не впадает в сентиментальность, он даже осмеливается назвать молодого хозяина «недоноском».

Сильная сторона Мимуры — юмор диалогов. В его картинах отрицательные герои остаются в дураках, они не получают вознаграждения, а в конце фильма они, как правило, оказываются в проигрыше. Но и потерпев поражение, они не унывают, оправдывая старинную японскую поговорку: «Проиграть — значит выиграть» («макэру га кати»). Они не плачут о пролитом молоке, и умение красиво и весело принять поражение дает им преимущество перед их угнетателями.

Фильмы Мимуры не носят откровенно антиправительственного характера, его позиция раскрывается в диалогах, отражающих человечность простых людей, присущее им от рождения чувство красоты.

Мимура писал сценарии для многих режиссеров, но ближе других ему был Хироси Инагаки, режиссер фильма «Путешествие длиной в тысячу и одну ночь». Оба предпочитали скрытый протест открытому мятежу, примером тому может служить картина «Празднество за морем» («Уми о ватару сайрэй», 1941) — фильм, сделанный ими в период господства милитаристской пропаганды. Первоначально единственной задачей фильма было передать настроение приподнятости и легкости деревенского праздника, недолгой радости

простого люда. Однако в разгар праздника появляются хулиганы, дрессировщики цирковых лошадей, и нападают на более слабых артистов. Им на помощь приходит ронин, который временно выступает с труппой, демонстрируя искусство владения мечом, но не впадая при этом в безудержную ярость — в отличие от «героя-нигилиста». Хулиганы бросают ему вызов, он же ускользает, чтобы их отвлечь, и уже не возвращается на место праздника. Конец фильма похож на последние кадры картины «Беспечный ездок», где герои гибнут от пуль фанатиков. То, что Мимура соединил приподнятость настроения в начале фильма с пафосом в его конце, позволяет нам заключить, что, будь он молодым в конце 1960-х годов, он, возможно, стал бы лидером культуры хиппи.

Мусаси Миямото. «Празднество за морем» было сделано вразрез с новыми тенденциями, наметившимися в 1904 году в фильме Тому Утиды «История» («Рэкиси»), считавшемся скорее историческим фильмом, чем картиной в жанре «исторической драмы». Подобные фильмы выходили и в 1941 году, такие, как «Битва в Каванакадзима» («Каванакадзима кассэн») Кинугасы и «47 верных эпохи Гэнроку» («Гэнроку тюсингура») Мидзогути. Эти исторические картины не содержали пропаганды милитаризма и могут считаться прогрессивными, потому что их режиссеры строго придерживались исторической реальности. Однако тематически они были направлены против антиправительственных и эскапистских тенденций «нигилистской» и «либеральной» «исторической драмы», утверждая идею верности своему времени и духовного единства японского народа, объединенного общей судьбой; судьбы же отдельных людей они изображали как клочки пены на величественной волне истории. Несмотря на присущую историческим фильмам тенденцию ослабить героизм «исторической драмы», новый герой тем не менее возник в лице Мусаси Миямото, приобретшего популярность с начала 1940-х годов. Большая часть посвященных ему фильмов основана на романе Эйдзи Ёсикавы, печатавшемся в газете «Асахи симбун» с 1935 по 1939 год. Главной мыслью Ёсикавы было утверждение равнозначности совершенствования искусства владения мечом и духовного развития. Все искусство Мусаси состоит в мастерстве владения мечом; герой является антитезой интеллектуализма, и этот образ оказал большое влияние на умонастроения японцев, потому что помог им выжить в тяжелые годы, когда Япония была близка к фашизму.

Мусаси никогда не восстает против нравов общества; он никогда не движим соображениями выгоды или чувством долга, характерным для татэяку прежних времен самураев. Единственным побудительным мотивом служит ему обостренное, хотя и эгоистическое, желание самосовершенствования. Более того, его стремление к совершенству в мастерстве владения мечом, которому нет предела, приводит его к самому антисоциальному из возможных поступков — убийству людей. Но поскольку при этом он каждый раз и сам подвергается высшему риску, эти убийства воспринимались как благородные поступки, хотя некоторые из его жертв и не были злодеями.

В мире Мусаси корень зла — слабость и лишь сильные благородны духом. По иронии судьбы его возлюбленная, хрупкая Оцу — образец поведения для слабых: она все делает так, как нужно. Ее пример ободрял тех японцев, кто, отнюдь не горя желанием воевать, изображал на своем лице решимость и отправлялся на войну с Китаем или войны на Тихом океане. В те дни никто не стеснялся обнаружить свою слабость. Считалось, что, пока есть люди, которые, несмотря на свою слабость, готовы полностью подчиниться высшему благу, Япония может вернуть миру порядок. Это были опасные, варварские взгляды, совершенно чуждые гуманизму. Однако такие убеждения все же сдерживали самые темные человеческие желания, когда казалась уничтоженной сама видимость цивилизации.

2. Бусидо

Во время оккупации, до 1949 года, все японские фильмы подвергались цензуре. Ограничения, касавшиеся «исторической драмы», были особенно жесткими. Сцены сражений на мечях были запрещены, поскольку они противоречили идее пацифизма, и «Тюсингура», популярный фильм, который появился бы за это время на экране сотню раз, был запрещен — он не только утверждал феодальную идею верности, но и лелеял дух мщения, который воплощен в победе сорока семи верных вассалов над врагом своего умершего господина. Даже фильм Куросавы «Мужчины, идущие по следу тигра» («Тора-но о-о фуму отоко-тати», 1945) не выпускали на экран до 1952 года — возможно, потому, что в нем рассказывалось о побежденном генерале, который совершает побег. Оккупационные власти поощряли создание фильмов, критикующих феодальные порядки, но, как и в случае с фильмами о любви, многие режиссеры еще до войны, невзирая на правительственную цензуру, уже работали в этом направлении.

Первым достойным упоминания фильмом «исторической драмы», созданным непосредственно в послевоенную эпоху, была картина «Идет ронин» («Суронин макаритору», 1947). Фильм был основан на известной истории о самозванце Тэнъитибо, который пытается попасть в круг сегуна, утверждая, что он его незаконнорожденный сын. По версии Ито Тэнъитибо — симпатичный юноша, который мечтает хоть раз увидеть своего настоящего отца. Возмущенный феодальной моралью, которая стояла на пути осуществления этого желания, герой Иганоскэ (Цумасабура Бандо) приходит к нему на помощь, зная, что тем самым он подписывает собственный приговор.

Поскольку заключительная сцена сражения на мечях была запрещена, Ито, подражая американцам, мастерски использует погоню. Преследуемый толпой охранников с фонарями, Иганоскэ перепрыгивает с крыши на крышу. За миг до неминуемого ареста он останавливается, поднимается в полный рост — трагическая фигура на фоне ночного неба, — устремляет свой взор вниз, на ничтожных охранников, заставляя их умолкнуть. В следующую минуту (при этом

демонстрируется высокий класс актерской игры) он поворачивается и прыгает, ловко приземляясь в самой середине толпы внизу.

Образ, созданный Бандо, в этой единственной сцене гораздо действеннее критики феодализма во всей картине. В эту минуту Бандо превращается в символ самурая, и его образ соответствует существу моих представлений о бусидо. Этот персонаж — истинный путник на дороге воина, потому что он не думает о собственной выгоде и умирает за правое дело. Это воплощение силы, но она основана не только на физическом совершенстве: герой способен на сочувствие и никогда не совершит ничего недостойного. Этих качеств достаточно для образцового самурая, даже при том, что классический элемент — верность господину (тюдэй) — и не показан.

Другой фильм, «История призрака в Ёцуя» («Ёцуя кайдан», 1949), созданный Кэйскэ Киноситой, поставлен по знаменитой пьесе Кабуки; он развенчивает популярный миф о самурае. Главный его герой, Иэмон, нищий самурай, убивает свою жену Оиву, чтобы жениться на дочери богатого купца, но дух жены преследует его и доводит до самоубийства. Иэмон Киноситы — характер гораздо более слабый, чем персонаж оригинальной пьесы: и это резко подчеркнуто в тех запоминающихся сценах, в которых доверчивый взгляд жены срывает его неоднократные попытки убить ее. Фильм показывает, что порой и самураю недостает твердости духа.

Фильм Масахиро Макино «Банда пьяных всадников» («Ёидорэ хатиман ки», 1951) — повтор его предвоенного популярного фильма «Улица ронинов» — также важен для понимания трансформации образа самурая, потому что в нем показано, что и опустившийся ронин способен вести себя в соответствии с кодексом чести. Ради женщины и из гордости ронины вступают в кровавую битву с вассалами сёгуна, которая напоминает мрачные кадры предвоенных «нигилистских» фильмов.

Все эти картины критикуют феодализм, но подлинная их задача не в том, чтобы показать ушедшие времена, а в том, чтобы изобразить поведение героев, попавших в неблагоприятные ситуации, и то, как они выбираются из них — действуя тонко, неловко или отчаянно. И поскольку эта проблема возникает в любом обществе, как феодальном, так и современном, эти фильмы образовали костяк послевоенной «исторической драмы», а их сюжеты стали главной темой многих лучших произведений этого жанра в 1950-х — начале 1960-х годов.

Эта идея присутствовала и в предвоенных картинах, таких, как «Клан Абэ» («Абэ итидзоку», 1938) Хисаторы Кумагая — фильм, основанный на рассказе Огая Мори, где связь с бусидо выявлена гораздо отчетливей.

Глава клана Абэ после смерти своего господина хочет покончить с собой (дзюнси), потому что в течение своей жизни он пользовался его благосклонностью. Но его новый господин не позволяет ему сделать это, и Абэ отказывается от своих намерений. Однако окружающие его самураи презирают его за «неверность», и, чувствуя себя опозоренным, он совершает самоубийство. Новый господин видит в его поступке проявление неповиновения и наказывает за это всю его семью. В свою очередь сыновья Абэ, возмущенные поведением господина, восстают против него, и в конце концов весь клан, включая и сторонников господина, перестает существовать.

Этот фильм разоблачает абсурдность феодальной традиции «самоубийства вслед за господином», а варварство общества самураев высмеивается на примере человека, которому отказывают в мученичестве. Однако японская публика, несмотря на абсурдность всей ситуации, была под большим впечатлением именно от того, что весь клан поднялся на защиту своей чести и что сыновья Абэ не посрамили ее перед лицом неотвратимой гибели.

Во время второй мировой войны, когда я был мальчиком, нас учили, что основным принципом бусидо являются верность и преданность вышестоящим. В фильме «Клан Абэ» на первое место ставилась честь, ее следовало сохранять даже ценой отказа от верности вассала.

Это чувство чести было присуще не только классу самураев, как показал нам потом фильм Мидзогути «Повесть Тикамацу» («Тикамацу моногатари», 1954). Герои этой картины, молодая жена купца и слуга, потрясенные несправедливым обвинением в прелюбодеянии, совершают побег и смело встречают свою судьбу — распятие (феодалное наказание за прелюбодеяние), которое они предпочитают отказу от своей любви. История их любви не подпадает под категорию «привлекательный мужчина встречает прекрасную женщину», их сближает сознание, что купец — их общий враг, желание бороться с ним укрепляет их дружбу, которая затем перерастает в любовь. И хотя они не совершают ритуального самоубийства, казнь восстанавливает их

честь. Приятие публичной казни — их месть, потому что она навлекает позор на дом купца и приводит к его разорению.

И тем не менее гораздо легче изображать конфликты и трудности, связанные с защитой чести, когда герои принадлежат к миру самураев. Более того, поскольку сдерживавшееся возмущение прорывается обычно в кровавых, наполненных действием сражениях на мечах, публика имеет возможность дать выход чувству мщения. По сути, это и есть подлинная причина любви японской публики к самураю «исторической драмы» — его притягательность не имеет для нее ничего общего с ушедшим правящим классом.

Доказательством этому служит тот факт, что господа, или даймё, и главные их вассалы никогда не изображались с симпатией. Герои фильмов были выходцами главным образом из среды бедных самураев, а самыми популярными были ронины, у которых вообще не было какого-либо социального статуса, коль скоро они никому не служили. За исключением господина Асано в «Тюсингура», даймё даже не изображаются в ситуациях, когда затронута их честь. А ронины, которым присуща гордость самураев, обычно столь же бедны, как простолудины, и это кричащее противоречие между идеалом и реальностью неизменно ставит их в положения, когда страдают именно гордость и честь.

Наиболее подробно эта дилемма разработана в картине Масакиси Кобаяси «Харакири» («Сэппуку», 1962). Действие фильма происходит в эпоху Токугава (1603–1868). Ронин, называющий себя Хансиро Цугумо, будучи не в силах переносить позор нищего существования, появляется в Эдо, в резиденции своего господина Хиконэ, и настаивает на разрешении совершить ритуальное вспарывание живота в его дворе. В те дни подобное требование было распространенным средством вымогательства денег, поскольку от ронина откупались, чтобы избежать сплетен. Но вассалы Хиконэ видят в этой ситуации прекрасную возможность наказать тех, кто недостойн звания самурая, и соглашаются.

Пока идут приготовления к церемонии, при которых присутствуют вассалы Хиконэ, Цугумо просит одного из воинов присутствовать на церемонии, чтобы отсечь ему голову, когда он, сделав горизонтальный разрез, начнет болезненный вертикальный. Немедленно посылают за воином, но он почему-то не может явиться. Цугумо называет двух

других вассалов, за которыми также посылают, но и они не приходят. Пока все ждут, Цугумо рассказывает историю своей семьи.

Некогда он был старшим советником господина, но из-за притеснений сёгуната его хозяин разорился. Один из самураев хозяина объявил себя виновным в разорении и совершил харакири. Цугумо взял на себя заботы о его сыне и позже отдал ему в жены свою дочь. Доведенный до отчаяния финансовыми затруднениями, этот молодой человек приходит однажды в резиденцию Хиконэ и испрашивает разрешения совершить там харакири — возможно, в надежде получить деньги. Но вассалы Хиконэ решают разрешить ему сделать это, поскольку им нравятся истинные проявления бусидо.

Когда юноша слышит их ответ, он бледнеет, потому что он уже заложил свое оружие и при нем лишь бамбуковые мечи. Они глухи к его просьбе разрешить ему пойти за мечами. В конце концов его вынуждают совершить ритуальное вспарывание живота коротким бамбуковым мечом, и он убивает себя, откусив собственный язык.

Цугумо заканчивает свой рассказ объяснением истинной причины отсутствия воинов. Возмущенный бесчеловечным обращением со своим зятем, он втайне бросил вызов каждому из трех людей, непосредственно повинных в страданиях молодого человека, и отсек пучки волос — символ статуса самурая — на их затылках. Затем Цугумо бросает три пучка волос на белый песок двора. Поскольку он, таким образом, наносит оскорбление всем вассалам Хиконэ, ему уже не уйти из усадьбы живым. Они вновь и вновь набрасываются на него, и он успевает убить несколько человек прежде, чем гибнет сам.

В этом фильме показана борьба самурая за свою честь, которая была главной темой «исторической драмы». Цугумо глубоко переживал за своего зятя, которого заставили совершить харакири бамбуковым мечом. Но еще хуже было то, что вассалы Хиконэ не позволили ему уйти, чтобы принести настоящие мечи. Даже после того, как он дал им слово самурая, что вернется и совершит этот ритуальный акт, они выразили ему свое презрение, назвав жалким лгуном, ронином, начисто лишенным воинского духа.

Для Цугумо самурай, низведенный до положения ронина, оставался тем не менее самураем. Хотя его зять и бросил на себя тень, попросив разрешения сходить за оружием, Цугумо невыносима мысль о том, что его посчитали законченным обманщиком и нищим. Он не мог простить такого унижения. Для Цугумо это было сутью бусидо.

Как правило, японская публика не сочувствовала настоящему самураю так, как изгою, не принадлежавшему к правящему классу. Настоящий самурай — тот, кто сражается за свою гордость и честь, поэтому настоящие образцы самурайского духа не обязательно должны являть представители воинского сословия. Люди, обладающие этими духовными качествами и попадающие в затруднительные обстоятельства, вызывают гораздо большее сочувствие, что и было одной из причин популярности фильмов о бандитах, якудза времен феодализма.

Якудза были выходцами из крестьян и ремесленников. Они становились бандитами в поисках независимости от ограничений, накладываемых законом; считалось, что у них существовал собственный кодекс поведения, в основе которого лежит нинкёдо — рыцарский кодекс в стиле Робин Гуда. На самом же деле якудза эпохи феодализма были просто бандитами, а не свободными людьми, рыцарями нинкёдо. В фильмах же благородные рыцари-якудза устремлялись на защиту простого люда от притеснений самураев.

Поскольку самопожертвование и стоицизм — главные достоинства якудза, их поведение часто выглядит имитацией бусидо. На деле же оно прямо противоположно бусидо, потому что подменяет верность необходимостью и долгом (гири), которые в свою очередь уравниваются человечностью (ниндзё). Другими словами, отношения между людьми не могут строиться исключительно на чувстве долга, потому что долг без сострадания налагает столь же жесткие ограничения, как и верность. Нужно сочувствовать бедственному положению слабых, в этом отношении нинкёдо несравним с бусидо, который настаивает на жертве собственным чувством во имя долга или справедливости. Более того, тогда как в бусидо культ чести существует лишь для правящих классов, в нинкёдо это понятие связывается с мятежными чувствами угнетенного простого люда. Таким образом, фильмы о якудза лучше отражают понятия гордости и чести, чем картины о самураях.

Для горожан и жителей деревень аналогичных норм поведения не существовало, и трудно представить себе обаятельный персонаж, происходящий из этих сословий. Простолюдин мог перенять моральный кодекс нинкёдо, лишь став бандитом. По существу, самураи и якудза — единственные герои фильмов жанра «исторической драмы», а простолюдины изображаются в них тупицами, которым были

неведомы честь и смелость. Этот глубоко укоренившийся предрассудок можно обнаружить даже в лучших картинах Куросавы. Обращение к истории показывает всю ошибочность этих взглядов. Благородные якудза встречались редко, а европейцы и американцы часто описывают самураев как ненадежный народ, уваливающий от исполнения долга. И хотя, наверное, среди простого народа было немало трусов, его представители, предки большинства японцев, не всегда были глупыми или робкими.

Это искажение идет, к сожалению, от японской системы образования, которая со времени Реставрации Мэйдзи 1868 года во многом формировалась выходцами из среды самураев. Они всячески поддерживали иллюзию, согласно которой все духовные ценности и добродетели эпохи феодализма были исключительной монополией воинского сословия. Соответственно и японские кинематографисты не могли изобразить простолюдина впечатляющим героем, способным закалять свою волю в борьбе за справедливость. Это, конечно, досадный недостаток, но японским режиссерам удалось создать неувядающие образы идеальных самураев и якудза, чья жизнь подчинена благородной гордости и чести.

В этом смысле «историческая драма» существенно отличается от американских вестернов, с которыми часто сравнивают эти фильмы. Сильной стороной обоих жанров являются сцены сражений, но их различия более принципиальны, чем различие используемого оружия. У героев американских вестернов, за исключением кавалеристов, почти не бывает различий в ранге. Шериф, бандит, ковбой, фермер и т. д. занимают примерно одинаковое социальное положение. Кроме того, в вестернах нет эквивалентов бусидо или нинкёдо, как специфических кодексов поведения шерифов или игроков в покер, и в каждой группе могут быть свои герои, свои бандиты, свои силачи и слабаки, смельчаки или трусы. Всех их объединяет дух пионеров и гордость, что не является исключительной чертой какого-либо одного социального слоя, воинов например.

3. Современные фильмы о якудза

Новая волна фильмов о якудза (на этот раз их действие отнесено к 1900–м годам) накатила в 1963 году и продержалась целое десятилетие, а успех этих фильмов был беспрецедентным в истории японского кино. Эти новые фильмы о якудза совершенно узурпировали прежнее главенствующее положение старой «исторической драмы», несмотря на то что оба жанра были очень сходны в построении сюжета, выражали одни и те же чувства, неизменно имели трагический финал.

Сюжет обычно развивается следующим образом. В Токио или другом большом городе, столице провинции, действует банда якудза, которая до сих пор придерживается нинкёдо, рыцарского кодекса в духе Робин Гуда. Если не считать греха воровства, якудза стараются не наносить ущерба простым людям. Предводитель шайки, как правило, человек с моральными принципами, которого уважают члены банды. Однако в том же районе действует шайка-конкурент, ее босс не испытывает угрызений совести из-за воровства, мошенничества и даже убийства и по горло завяз в грязных махинациях. (В картинах, повествующих о 1930–х годах, этот главарь обычно тайно связан с военными.) Его контора располагается в современном здании, и он имеет тесные связи с одной из гигантских корпораций Японии.

Этот наделенный отрицательными чертами главарь, преследуя свои гнусные цели, убивает членов «хорошей» шайки, жаждущих открытой схватки, но удерживаемых от этого их предводителем. Но вот убивают и его, и этот вызов уже не может остаться без ответа: происходит нападение на контору «злого» босса и гейзеры крови омывают победоносную развязку. Сразив несколько дюжин мерзавцев, герой убивает самого сверхзлодея, а затем спокойно отдается в руки полиции. Следующая серия начинается обычно в момент выхода героя на волю, где его, увы, ждет разочарование: его шайка выродилась в современную банду гангстеров, ищущих наживы в незаконных делах. Теперь уже они преследуют членов другой шайки, до сих пор придерживающейся кодекса нинкёдо, и история начинается сначала.

Современные фильмы о якудза прекрасно раскрывали чувства небольшой социальной группы, выброшенной на обочину жизни общественными переменами, и потому были необычайно популярны в

1960–х годах. В предыдущем десятилетии самым большим успехом пользовались серии картин о якудза «Дзиротё Симидзу», лихая веселая история о большом клане якудза, действовавшем с размахом в подпольном мире в конце XIX века, подчинив себе все игорные притоны вдоль главной дороги из Эдо в Киото. Коль скоро в 1960–е годы телевидение заполонило дома и люди семейные перестали ходить в кино, кинематограф начал приспосабливаться ко вкусам одиноких холостяков, жителей больших городов. В большинстве своем они, как и я, пришли в город из провинций одни, и у них не было близких. Отождествляя себя с якудза, сиротой во вселенной, они тянулись душой к отчаянной дружбе, связывающей членов шайки якудза. Таким образом, современные фильмы о якудза предлагали молодому одинокому человеку своего рода утопию. И чем нереальнее она была, тем казалась более прекрасным идеалом, мечтой об утраченном доме, возникающей перед глазами одиноких людей, пришедших в кинотеатры.

Люди, испытывающие отчуждение, в отличие от тех, кто удовлетворен работой и семейной жизнью, постоянно ищут смысла жизни. Некоторые принимают участие в политических или религиозных движениях, но огромное большинство шатается по улицам в поисках чего-то для себя. Такие люди лелеют желание принадлежать к небольшой, тесной группе, спаянной дружбой и верностью, — группе, состоящей из таких же, как они сами, стремящихся к свободной жизни личностей. Когда им показывают такую группу на экране, в современном фильме о якудза, где насилие становится ответом на гнет больших доходных предприятий, они аплодируют от души.

Эти чувства присущи всем нам, а не только любителям современных фильмов о якудза. При любых достижениях общественного прогресса большие предприятия или бюрократические учреждения никогда не смогут полностью удовлетворить человека. Большинство людей хотят принадлежать к группе индивидов, понимающих друг друга без слов, связанных доверием, исключаяющим предательство. Это желание не знает социальных различий, и, если наступит век тотального контроля компьютеров, желание это станет еще более острым.

Якудза, герой старых фильмов, обречен на верную смерть в столкновении с какой-то крупной шайкой, или же на существование

еще более одинокое, чем прежде. Но герой современных фильмов о якудза не гибнет в открытой схватке, и это сознание скрашивает его одиночество. Постепенно, при неустанном повторении этой сюжетной линии в нее был введен элемент некой неопределенности, но содержание осталось совершенно ясным: мы вступили в эру, когда борьба маленькой группы людей во имя справедливости с большой организацией уже не обязательно обречена на поражение. Студенческие демонстрации 1960-х годов укрепили эти взгляды.

Новый, непобедимый герой был уже не столь трагичен, но и менее человечен, что нашло отражение в манере игры Нобору Андо, настоящего якудза, который стал кинозвездой в конце 1960-х годов. Андо всегда сохранял серьезное, каменное выражение лица, символическую маску, которая словно должна была показать, что в жизни якудза нет места страху, смеху или чувственным желаниям. Это отнюдь не объяснялось отсутствием актерского опыта — например, знаменитый актер Кодзи Цурута играл роли якудза с тем же выражением лица.

Это выражение отрешенности кажется характерной чертой человека, отказавшегося от более сложных форм общения, остановившего свой выбор на суровой, нарочитой позе того, кто готов умереть в любое время. Такприятие смерти придает известную красоту кровавым заключительным схваткам на мечах, а схватка обретает символический смысл. Битва на мечах всегда была характерной особенностью концовки в фильмах о якудза и «исторической драме». Как уже говорилось, «балетная» стилизация Кабуки в 1920-е годы сменилась более динамичным действием, насилия стало больше, ход сражения был убыстрен для того, чтобы возвысить трагедию «героя-нигилиста», а при этом реализм был принесен в жертву красоте формы. В своих фильмах «Расёмон» и «Семь самураев» («Ситинин но самурай», 1954) Кurosава отказался от красоты формы и сделал движения актеров более естественными, они могли метаться в кадре, рассекая воздух мечами. Все это, конечно, прибавило наглядности, но вместе с тем появился и какой-то элемент комизма, который мешал поверить в жестокость человека, убивающего себе подобного. На мой взгляд, подлинными предтечами заключительных схваток в современных фильмах о якудза были такие предвоенные картины, снятые Тому Утидой (1898–1970) в жанре «исторической драмы», как «Кровавая пика Фудзи» («Тияри Фудзи», 1955), «Перевал Дайбосацу»

(«Дайбосацу тогэ», 1957) и «Цветущий Ёсивара и убийство сотен» («Хана но Ёсивара хякунин гири», 1960).

Первый фильм содержит несколько трагикомических зарисовок попутчиков на дороге в Эдо, неожиданно действие принимает трагический оборот из-за убийства молодого малодушного самурая и следующей за ним мести его старого копьеносца (Тиэдзо Катаока), человека, совершенно неискушенного в военном искусстве. Но гнев, воспламеняющий его, приносит ему победу над профессиональными бойцами на мечях, он набрасывается на них, размахивая копьем во всех направлениях, и убивает их — всех до одного.

Одержимость убийством, охватывающая новичка в военном искусстве, несомненно, продолжает реалистическую линию «Расёмона» Кurosавы. Вместе с тем злоба, на которую оказывается способен оруженосец, сосредоточенно и последовательно убивающий своих врагов, — свидетельство еще одного шага, сделанного в кино. Люди умирают в беспорядочной рубке сражения, какой-либо комический элемент отсутствует, эти смерти показаны с холодной силой реализма.

В 1955 году такая развязка фильма вызывала шок. Когда последний убийца пронзен копьем, камера показывает нам поле кровавой бойни с высоты птичьего полета. Среди разметанных трупов стоит согбенная жалкая фигура копьеносца, утратившего чувство реальности и совершенно потрясенного. Эффект этой сцены сравним с кошмаром, ворвавшимся внезапно в скучное сновидение.

Может быть, стоит, объясняя причины показа крайностей насилия, сказать о том, что Утида сделал этот фильм после возвращения в Японию из Китая, где он после второй мировой войны провел в плену девять лет. В кошмаре, созданном воображением режиссера, возможно, воплощен его собственный армейский опыт, поскольку ничего подобного не было в его предвоенных фильмах. «Живая марионетка» («Икэру нингё», 1929) и «Исполнитель кровной мести» («Адаути сэнсю», 1931) были фильмами левой ориентации, а «Беспредельное продвижение» («Кагиринаки дзэнсин», 1937) и «Земля» («Цути», 1939) — произведениями критического реализма. Его репутация и жизненный опыт заставили многих ожидать от него по возвращении из плена левых фильмов. Однако «Кровавая пика Фудзи» была лишена идеологической направленности, а юмор и теплота начальных сцен этой картины наводят на мысли о тоске по предвоенным дням. Но

настроение мгновенно меняется с помешательством копыеносца. Не боюсь утверждать, что прежде всего опыт войны в Китае побудил Утиду создать этот фильм.

В версии Утиды «Перевал Дайбосацу» шоковый эффект от безумной атаки копыеносца еще более усилен в образе Рюноскэ Цукуэ, архетипе героя-нигилиста. Этот безумный воин (Тиэдзо Катаока) испытывает потребность убивать, и каждый раз, когда в нем поднимается дьявольская ярость, мы видим его стоящим на вращающейся сцене на фоне красного или темно-серого задника. Этот абстрактный прием помогает Утиде раскрыть его душу, пылающую пьянящей жаждой убийства.

В сцене кульминационной битвы фильма Утиды «Цветущий Ёсивара и убийство сотен» можно уловить яркие проблески романтизма. Жестокость окрашена в ней красотой. Героиню фильма, арестованную за проституцию в Эдо, где это ремесло запрещено, в наказание посылают в городской публичный дом в Ёсивару, где заставляют работать бесплатно. Она встречает богатого дурака средних лет (Тиэдзо Катаока), который безумно влюбляется в нее, что дает ей возможность выманивать у него деньги. Поняв, что его обманывают, он хватается за меч. Женщина бросается на людную улицу, где во всей своей красе цветет вишня, ее лепестки трепещут в воздухе, пока героиня пробирается сквозь процессию прекрасно убранных гейш высокого класса... Она бежит дальше, но в конце концов гибнет от меча.

В этой картине Утида трансформирует главную тему левых фильмов 1950-х годов — возмущение общественными порядками. Это общественное недовольство Утида превращает в цепную реакцию чувств: протест героини против несправедливого приговора достигает кульминации в гневе ее любовника. Этот гнев уподобляется режиссером цветку вишни, цветку безумия и разрушения, что осыпается на ветру, как только расцветет.

Героини фильмов

1. Их занятия

С самого начала ведущими героинями японского кинематографа были женщины, связанные так или иначе с миром развлечений: гейши или проститутки, — несколько таких фильмов, снятых, например, Мидзогути, были безусловными удачами. Общество осуждает такого рода занятия, но, как это ни парадоксально, «порядочные» женщины: работницы фабрик или крестьянки, девушки из купеческого сословия — редко становились героинями фильмов. Возможно, это происходило оттого, что будущих супругов выбирали родители и любовь добропорядочных мужчин и женщин не цвела собственным цветом. Любовные истории в японских фильмах повествовали о связях с гейшами и проститутками, которые неизменно кончались трагически, поскольку общество не желало, чтобы представительницы этих профессий были счастливее, чем женщины добропорядочные. Даже ныне, когда к чувствам молодых людей относятся с уважением, браки нередко устраиваются родителями или хозяевами фирм.

Единственным исключением из этого правила была профессия медсестры, первая современная женская профессия, представленная в японском кино. Поскольку по самой своей сути она была связана с заботой и о мужчине, считалось естественным, когда в этом случае благодарность переходила в любовь; свидетельством широкого признания правомочности этой ситуации может служить успех картины «Посланец с Луны» («Цуки ёри-но Сися», 1934), о любви бедной медсестры и богатого человека, а также «Древо Айдзэн», установившей в 1938 году рекорд кассового успеха.

Другой профессией, дающей порядочной женщине возможность встретить мужчину и влюбиться в него, было учительство. Как раз такая история рассказана в картине «Молодые люди» («Вакай хито», 1937), где раскрывается тема треугольника: преподавательница, человек, которого она любит, и одна из их студенток, весьма эксцентричная особа. Эта картина стала сенсацией. Учитывая уважение к профессии учителя, чувства всех участников были переданы весьма деликатно, никаких откровенно любовных сцен в картине не было.

В 1942 году огромную популярность у молодежной аудитории получила картина «Свежий снег» («Синсэцу») о двух молодых

учителях начальной школы, которые отдают все силы, чтобы их ученики получили хорошее образование. Их любовь изображалась в фильме так тонко, что цензура пропустила фильм, хотя обычно все картины о любви приравнивались к порнографии, мешающей сосредоточить внимание на войне.

После поражения 1945 года тема любви между мужчиной и женщиной как равными членами общества стала в кино частью общего процесса демократизации. Один из самых на шумевших фильмов на эту тему — «Голубые горы» («Аой саммяку», 1949). В этой картине учительница и ее ученики постарались убедить придерживающихся консервативных взглядов представителей верхушки провинциального города, что любовь — прекрасна, полезна для здоровья и достойна уважения.

Часто в японском кино изображались работающие девушки, но сначала отношение к ним не было благожелательным, потому что, за исключением сестер милосердия, врачей и учительниц, остальные, по сложившемуся представлению, работали только тогда, когда у них не было иного выхода, и на них смотрели свысока. Эти взгляды отражены даже в такой картине, как «Элегия Осаки» Мидзогути, где девушка, оператор маленькой фирмы, становится любовницей хозяина для того, чтобы спасти от нищеты свою семью. Однако к 1939 году это отношение изменилось, о чем свидетельствует картина «Брат и младшая сестра» («Ани то соно имото», 1939). Секретарша (ее играет Митико Кувано, самая «современная» в те годы актриса) демонстрирует свою образованность, печатая письмо на английском языке в то время, как хозяин диктует по-японски.

Во время второй мировой войны японские женщины, как и женщины во всем мире, чтобы заменить ушедших на фронт мужчин, стали работать в таких областях, где ранее их никогда не было. И хотя после войны они вернулись к домашним заботам, работать после школы и до замужества стало общепринятым для девушек. Таким образом, больше женщин получили возможность самостоятельно находить себе возлюбленных на работе, расширилась потенциальная сфера любовных отношений.

2. Несчастливые женщины

«Игра в цветочные карты» («Ханафуда сёбу», 1969) — картина Тая Като из серии «Игорный дом „Красный пион“» («Хиботан бакуто») — была впечатляющим фильмом в жанре якудза, и с точки зрения своей живописности в стиле Кабуки, и благодаря поразительной силе, с которой в нем прозвучала основная тема японского кинематографа — тема несчастной женщины. Главная героиня картины, женщина средних лет, путешествует по стране со своей слепой дочерью. Выдавая себя за знаменитого профессионального игрока О-Рю с татуировкой игорного дома «Красный пион», она получает работу в игорном доме до тех пор, пока не появляется настоящая О-Рю (Дзюнко Фудзи) и разоблачает ее. Сначала она пылает ненавистью к О-Рю, однако вскоре узнает, что некогда та спасла ее дочь от приближающегося поезда, и ее отношение к ней меняется. Она становится для нее благодетельницей, и героиня чувствует себя в долгу перед ней.

Вскоре ей предоставляется возможность отплатить О-Рю за добро: она узнает, что главарь ее банды захватил сына главы банды якудза, к которой принадлежит О-Рю. Она решает освободить молодого человека и его возлюбленную, но главарь ее банды посылает им вслед погоню. Пытаясь задержать преследователей, она закрывает своим телом дверь, которую они стараются выломать. Один из них пронзает дверь мечом, который перерезает ей горло: гейзер крови вырывается из раны. Она кричит от боли, лицо ее бледнеет, и она падает назад, все еще пытаясь удержать дверь.

Столь же трогательная, незабываемая сцена была и в прекрасном фильме Садао Яманаки «Сосюн Котияма» (1936). Режиссер фильма «Игра в цветочные карты» Тай Като был племянником Яманаки, режиссера фильмов в жанре «исторической драмы», придерживавшегося либеральных взглядов. Несомненно, однако, что гораздо более сильное воздействие оказала на него присущая японскому кинематографу стойкая традиция изображать несчастных, жертвующих собой женщин.

Картина Яманаки была снята по известной одноименной пьесе XIX века Мокуямы. Котияма, самурай, бандит и скандалист, бродяжничает со своим другом Итинодзё в поисках приключений.

Несмотря на это, по сути, он хороший малый, не чающий души в своих младших братишке и сестренке, Хиро и О-Нами, и старается спасти их от банды Моритая. Однажды, когда Котияма, его жена О-Сидзу, Итинодзё и Хиро сидят в таверне, раздается стук в дверь. О-Сидзу открывает дверь и видит, что весь двор заполнен бандитами Моритая. Не говоря ни слова, она выскакивает за дверь и закрывает ее за собой, преграждая бандитам путь в таверну. Теперь для Котиямы и его друзей таверна становится ловушкой. Они вынимают мечи и готовятся проложить себе дорогу на свободу. В этот момент со двора раздается крик одного из бандитов: «Если вы не выйдете, мы прикончим вашу старуху!» Итинодзё бросается к двери, но Котияма удерживает его. «Ити! Позволь мне напомнить тебе, что это моя жена... Жена Котиямы!» Таким образом, он заявляет, что может положиться на нее до конца, и в момент, когда он произносит эти слова, камера фиксирует слабую улыбку на лице О-Сидзу, окруженной бандой Моритая.

Интересно отметить, что, поскольку довоенная цензура запрещала поцелуи, объятия, не говоря уже о сценах в постели, японский кинематограф выработал изощренные приемы изображения любви, не показывая чувственной ее стороны. Так, Котияма и О-Сидзу выдерживают дистанцию, физическую и социальную, не вызывая у зрителей сомнений в преданности друг другу, и эта близость и совершенство их отношений подспудно нарушали предвоенные запреты.

Подобная сцена демонстрирует, сколь безгранично терпение японских женщин. С другой стороны, для женщин эта незыблемая уверенность в них мужчин служила доказательством их самой большой любви. Эти отношения ближе к отношениям матерей и сыновей, чем возлюбленных или супругов. Мужчины заставляют женщин страдать, требуя от них бесконечных уступок и самопожертвований, а затем, подстегиваемые угрызениями совести, превращают страдания женщин в стимул собственных достижений. И наконец, этой «сетью вины» женщины ловят их любовь. Эта психологическая модель прослеживается и в современном кино и, возможно, помогает понять, почему страдания женщин столь настойчиво изображаются в японских фильмах. Эта психология была стимулом и для «модернизации». Этнолога Кунио Янагиду спросили однажды, что, по его мнению, служило источником вдохновения для литературы и науки периода Мэйдзи (1868–1912), необычайные достижения которых перенесли

Японию в современную эпоху. Янагида ответил, что этим источником вдохновения был образ их оставшихся в провинции матерей. Беспредельная вера в сыновей помогала им шить ночи напролет, жертвуя собой ради того, чтобы дети могли закончить колледж в городе. И этот образ, ставший архетипическим, жил в сознании ученого и подстегивал его. И образ преданной, жертвующей собой жены Котиямы почти наверняка был его эманацией. Тот факт, что он получил новую жизнь тридцать лет спустя в фильме «Игра в цветочные карты», свидетельствует о том, сколь властен он над сознанием современного японца.

И хотя героиня фильма «Игра в цветочные карты» не отдает жизнь за любимого мужчину, как О-Сидзу, она тоже страдает из-за своего мужа. Он был игроком — бродягой, бросившим ее со слепой дочерью, и ей выпала судьба скитаться в поисках его по стране. И коль скоро она находит свою смерть по вине своего беспутного супруга, она, как и О-Сидзу, принадлежит к тому же типу страдающих женщин.

Образ страдающей женщины порождал моральный протест против безответственных мужчин и вызывал подспудно отвращение к ним. В этих фильмах женщины почти никогда не ропщут на своих притеснителей и свою судьбу. Образ одинокой страдающей женщины уже сам по себе достаточно сильное обвинение в угнетении всем представителям сильного пола.

Большинство картин, посвященных этой теме, как правило, Дешевая, наивная, сентиментальная, так называемая «женская» мелодрама, и те, кто видит в них стремление убедить бедноту смириться со своим положением, считают эти картины реакционными. Однако подобное мнение об этом жанре в целом представляется слишком категоричным, поскольку воздействие данных фильмов может заставить нас подняться выше недостойных чувств удовлетворения или же облегчения от лицезрения чужих страданий, более тяжких, чем наши собственные. Образ безропотно страдающей женщины может вызвать в нас восхищение добродетельным существованием, нам недоступным, исполненным терпения и смелости. Образ такой женщины может стать идеалом, а не только вызвать жалость, привести к преклонению перед женственностью, специфически японской разновидности феминизма. Это поклонение укоренено в сознании простых людей, и, коль скоро образы страдающих женщин в таких картинах, как «Сосюн Котияма» и «Игра в цветочные карты», способны

вызывать такие чувства, они производят неизгладимое впечатление на японскую публику. Культ женственности можно обнаружить во многих японских фильмах, но наивысшее воплощение он получил в работах Кэндзи Мидзогути, Канэто Синдо и Сёхэя Имамуры.

Один из ранних, сравнительно хорошо сохранившийся фильм Мидзогути — «Таки-но Сираито» (1933), снятый по популярной драме Симпа, в свою очередь инсценированной по роману Кёка Идзуми; главная героиня — бродячая актриса, ее сценическое имя Таки-но Сираито. В одном из провинциальных городов она влюбляется в юношу, мечтающего учиться в Токио, и откладывает деньги на его учебу; ей приходится одолжить деньги и у ростовщика под непосильные проценты; когда у нее не оказывается в назначенный срок денег, ростовщик начинает преследовать ее, и она закалывает его. Во время процесса судьей оказывается не кто иной, как молодой человек, которому она помогла. Несмотря на то что своей карьерой он обязан ей, он придерживается закона и приговаривает ее к смерти. Потом, мучимый сожалениями, он кончает жизнь самоубийством. И хотя в сюжете неправдоподобно много совпадений, а игра актеров мелодраматична, у фильма есть достоинство, которое окупает эти недостатки: он соединяет судьбу несчастной женщины с трагическими последствиями процесса модернизации. Самопожертвование Таки-но Сираито во имя того, чтобы ее возлюбленный смог учиться, отражает одну из характерных моделей семейных отношений в японском обществе, обстоятельства в жизни самого Мидзогути: его сестра дала ему деньги на учебу в Школе изящных искусств. Начиная с эпохи Мэйдзи семьи средних японцев шли на невероятные жертвы, чтобы дать возможность одному из детей, обычно старшему сыну, закончить университет в Токио, делая, таким образом, ставку на его будущий успех в жизни. Его мать, сестры и братья готовы были пожертвовать собственным счастьем и обречь себя на жалкое существование. Самопожертвование женщин редко вознаграждалось: если сыновья делали карьеру, то они оказывались уже в совсем ином мире — трагический парадокс модернизации. Кроме того, окончание колледжа редко гарантировало успех. Найти хорошую работу, особенно в тяжелые времена, было очень трудно. Интеллигенту открывались два незавидных пути: стать бедным ученым или революционером. В обоих случаях сыновья лишь отягчали участь женщин, оставленных дома.

«Таки-но Сираито» прекрасно передавала возмущение предательством, потому что преуспевший герой фильма, оценив самопожертвование героини, приговаривал ее к смертной казни. Его самоубийство становится отмщением ему и отражает преклонение самого Мидзогути перед женщиной, особенно ярко выраженное в двух сценах.

Первая сцена разворачивается ночью на мосту в пригороде, где происходит объяснение в любви между Таки-но Сираито и молодым человеком. Юноша сидит у парапета, когда она зовет его. Он поднимает голову и видит ее перед собой, стройную и элегантную, устремившую взгляд вниз, на него. Нескрываемое сочувствие к героине, выраженное в этом кадре, говорит о благоговейном отношении режиссера к женщине. Вторая сцена — когда она говорит ростовщику, что не может вернуть ему деньги, но отказывается расплатиться с ним своим телом. Он хватается за волосы и волочит по полу. Этот акт насилия подчеркивает контраст с образом Таки-но Сираито на мосту, и ужас, который он вызывает, не столько реакция на жестокость, сколько протест против святотатственного посягательства на честь женщины.

Обе сцены свидетельствуют о глубине преклонения самого Мидзогути перед женщиной, в основе которого лежит его сочувствие к этим несчастным. Он идеализирует их, изображая изначальное благородство всех их, а их последующая деградация для него — результат порочности мужчин, общества, человеческого рода в целом.

Критика часто ссылается на фильмы Мидзогути «Элегия Осаки» и «Сестры Гиона» (оба — 1936 года выпуска), говоря о резком поворотном моменте в его творчестве — от эстетических, сентиментально-романтических картин, таких, как «Таки-но Сираито», к отчетливо реалистическому подходу. Но, несмотря на этот переход, его благоговение перед женщиной остается неизменным. Однако, если в «Таки-но Сираито» он не шел дальше показа патетической красоты женщины, то в «Элегии Осаки» и «Сестрах Гиона» он признает право женщин на протест против морали мира мужчин. Он использовал реалистические средства кино для того, чтобы сделать этот протест более наглядным и убедительным.

В картине «Элегия Осаки» девушка жертвует собой ради отца и брата, за что они и отвергают ее. И тогда она принимает решение остаться на этом пути. И если сначала кажется, что Мидзогути просто изображает ее как жертву обстоятельств, то потом становится

очевидным, что она бросает вызов порочной социальной системе и всем мужчинам.

То же самое можно сказать и о молодой гейше в картине «Сестры Гиона». Ее старшая сестра, тоже гейша, придерживается традиционной морали, согласно которой она обязана заботиться о старом покровителе, даже если он уже не может платить ей. Младшая сестра — полная противоположность старшей, она совершенствуется в мастерстве выманивать у мужчин деньги. Она продолжает водить своих поклонников за нос до тех пор, пока один из них не выбрасывает ее из мчащейся машины. Старшая сестра в больнице собирается прочесть ей нотацию, но младшая останавливает ее, бросая ей в лицо слова: «В профессии гейши все смердит!» Эта сцена звучит обвинением всем мужчинам.

Как и в случае героини фильма «Элегия Осаки», поведение молодой гейши не продиктовано жизненной необходимостью или злобной преднамеренностью. Обе девушки действуют с невинной улыбкой на устах, почти наивной. По контрасту с ними мужчины, которых они обводят вокруг пальца и которые в конце концов ополчаются против них, изображаются комическими обывателями, которые заслуживают только презрения.

Лишь в послевоенных произведениях Мидзогути романтический и реалистический подходы гармонично слились в раскрытии центральной темы — поклонения женщине — настолько, что его можно считать создателем неповторимого мира. Патетическую Таки-но Сираито и девушек-обличительниц сменила жена из картины «Угэцу моногатари» (1953, сценарий Ёсикаты Еды) и мать из фильма «Управляющий Сансё» («Сансё даю», 1954) — женщины, которые в одиночку несут на своих плечах грехи мужчин и искупают их своим самопожертвованием. Эти сильные героини, почти святые, сделали фильмы Мидзогути гимнами женственности, в них он претворил личное восприятие в универсальный, религиозный принцип, возвышающийся над примитивным, чувственно-эстетическим представлением о поклонении женщине.

Другого режиссера, Канэто Синдо, учившегося мастерству сценариста у Мидзогути, можно считать продолжателем этой темы. Наверное, правильнее было бы сказать, что трактовка Синдо женских образов расцветала под одобрительным взглядом учителя, но, когда этот цветок распустился, обнаружилось, что он иного оттенка.

Поскольку Синдо писал сценарии для многих режиссеров, он не всегда занимался этой темой, но, за исключением двух-трех случаев, главными персонажами всех картин, которые он ставил сам, были женщины, роли которых почти неизменно исполняла его жена Нобуко Отова.

В отличие от героинь Мидзогути женщины Синдо не были наивны и красивы, не вызывали они и благоговейного трепета. Но при этом они гораздо свободнее выражали собственные взгляды и гораздо яростней нападали на общество, ориентированное на интересы мужчин. В своих ранних работах «Миниатюра» («Сюкудзу», 1953) и «Только женщинам ведома печаль» («Канасими ва онна дакэ ни», 1958) Синдо в отличие от Мидзогути относится с благоговением к поразительной способности японских женщин выносить тяготы работы, которую он противопоставляет постыдной мужской лени. Однако в 1960-е годы образ ленивого, высокомерного мужчины, вершителя судеб задавленных работой несчастных женщин, отходит на задний план. В новых работах Синдо «Инстинкт» («Хонно», 1966) и «Источник секса» («Сэй-но кигэн», 1967) возникает тема импотенции. Кажется, что единственным лекарством для мужчины может быть любовь женщины, близкая материнской, однако и она оказывается бессильной в «Источнике секса», где, несмотря на все старания женщины, стареющий мужчина внезапно теряет к ней какой-либо интерес.

И Мидзогути, и Синдо в своих ранних картинах изображали женщин жертвами. Противопоставив комическую слабость мужчин неукротимой силе женщин, Синдо, казалось, хотел сказать в 1960-е годы, что женщины взяли реванш. Подобная трактовка могла быть отражением социальной ситуации послевоенных лет, когда распространилось мнение, что японские женщины стали сильнее, поскольку мужчины утратили веру в себя из-за поражения Японии. Подобное суждение можно считать справедливым в отношении японской семьи, где все реже стали встречаться мужья-тираны, но не для общества в целом, ибо статус женщины не претерпел существенных изменений. Если вспомнить мнение Сёхэя Имамуре, японская женщина всегда была сильной дома, и в этом смысле послевоенные перемены не отразились на ней.

Чтобы понять эту точку зрения, необходимо остановиться на его взглядах на массы. По Имамуре, жизненная ситуация рядовой женщины достоверно отражает положение масс, поскольку она редко поднимается на социальную ступень лидера или становится членом

правлящего класса. Имамуре дебютировал в 1958 году фильмом «Украденная страсть» («Нусумарэта ёкудзё») об образованном юноше, попавшем в труппу странствующих актеров, которые вовлекают его в свою распутную жизнь. Отнюдь не испытывая отвращения к такому существованию, юноша любит их такими, какие они есть, и надеется создать новую форму искусства, в основе которой будет лежать жизнь простых людей. Но в конце концов все его планы превращаются в дым. Он влюбляется в дочь татэяку, девушку, которая сохраняет невинность, несмотря на окружающую ее среду, и они вместе бегут из грязного, разложившегося мира труппы.

Главного героя картины (это автопортрет Имамуры) привлекает непосредственность, жизнелюбие простых людей, но он не знает, как претворить их энергию в положительные ценности. После мучительных попыток он сдается. В конце картины герой и его возлюбленная устремляются туда, где сияют городские огни, в мир организованного труда, а странствующие актеры удаляются в противоположном направлении, преследуемые крестьянами, у которых они украли кур.

Притяжение-отвращение, любовь-ненависть, положительное-отрицательное — такова амбивалентность отношения молодого Имамуры к изображенной им среде. Эта модель ясно просматривается уже в первой работе, принесшей ему успех, — «Свиньи и броненосцы» («Бута то гункан», 1961). Мелкие гангстеры начинают разводить свиней в надежде использовать отбросы находящейся по соседству американской военной базы. Когда же обнаруживается, что официальное разрешение на это у них подделано, в шайке вспыхивают неурядицы.

Герой картины — молодой гангстер, мечтающий занять место главаря. Его возлюбленная, видя беспочвенность его притязаний, не выбирает выражений, когда он приходит к ней за советом, но и сама она не отличается здравомыслием. Она напивается, и ее насилует группа американских моряков; в отместку она пытается украсть их бумажники. Ее ловят и бросают в тюрьму. Тем не менее в гангстерах она видит лишь отбросы человеческого общества. Героиня обладает способностью понимать существенное в жизни, присущей многим героиням Имамуры. Когда ее возлюбленного убивают, она решает порвать с такой жизнью. Как и герой фильма «Украденная страсть», который покидает странствующих актеров ради мира организованного

труда, героиня Имамуры идет наниматься на работу — на фабрику в Кавасаки, близ Токио.

В этих двух картинах Имамура постарался охарактеризовать черты простых людей, поделив их на плохие и хорошие, прогрессивные или реакционные, поощрив хорошие и осудив плохие. Однако позже он отказался от анализа психологии представителей низших классов, перестал рассматривать их хорошие и дурные черты, поставив перед собой задачу изображения их среды как единого целого. Он стал пристальней изучать простую женщину, которая часто становилась героиней работ Мидзогути и Синдо. С новым соавтором-сценаристом Кэйдзи Хасэбэ он стал изображать женщин как олицетворение жизнеспособности и жизнестойкости масс.

Первой совместной работой Имамуры с Хасэбэ явился фильм «Японское насекомое» («Ниппон контюки», 1963), рассказавший о женщине, которая покинула свою горную деревню на северо-западе и стала проституткой в Токио. После ряда испытаний она становится неудачливой предводительницей группы «девочек по вызову». Образ жизни, который она ведет, представляется ей совершенно естественным: когда ее преследуют неудачи, она чувствует себя несчастной и выражает свои чувства с помощью расхожих клише, которые первыми приходят ей в голову. Эти выражения чувств столь пошлы и примитивны, что публика невольно начинает смеяться, и картина превращается в комедию. Однако этот смех не является лишь насмешкой над невежеством женщины, одновременно он говорит и о восхищении неколебимым жизнелюбием, поскольку эти сетоования помогают ей переносить невзгоды и продолжать жить, несмотря на презрение людей.

В лице этих героинь Имамура показал простых людей, жизнь которых вне расхожей морали. У них нет морального кодекса, то, что несет им прямой выгоды, без сожаления отбрасывается, а то, что нужно, запоминается, и к этому они относятся с уважением. Короче говоря, в этих картинах Имамура начал свое исследование морали, проблемы ее адекватности и справедливости.

Однако, судя по той безжалостной манере, в которой Имамура изображает аморализм, бесстыдство и невежество героини «Японского насекомого», можно заключить, что он осуждает простую женщину, представляющую низкие слои общества. В отличие от ранних картин Мидзогути и Синдо, в которых женщины были неизменно жертвами

гнета мужчин и самой общественной структуры, ориентированной на представителей сильного пола, в фильме «Японское насекомое» ничто не говорит о том, что героиня несчастна по вине мужчин. И тем не менее Имамуру можно отнести к категории «поклонников женщин», поскольку его последующие работы, такие, как «Красная жажда убийства» («Акай сацуи», 1964), например, показали женщин, которые не только олицетворяют мораль выживания простых людей, но и способны направлять поведение мужчин.

Героиня фильма «Красная жажда убийства» — жена библиотекаря из города в северо-восточной Японии. Она невежественна, ленива и примитивна, но полна жизни и чувственна. Ее муж, домашний тиран, скорее напоминает избалованного ребенка, который в постели зовет ее «мамуля». Ритм фильма, близкого по стилистике к документальным картинам, меняется после того, как на героиню нападает взломщик и насилует ее. Она добирается до кухни, стеная и причитая, что должна умереть от позора. Когда она наконец приходит в себя, то замечает, что автоматически сжимает в кулаках горсти вареного риса. Согласно традиционным японским нормам морали, жена должна покончить с собой, если она подверглась насилию, но спонтанный акт поедания риса говорит о том, что женщина преступила традицию, и демонстрирует нам ее жизнестойкость. Она не лишена представлений о традиционной морали, но соразмеряет ее с реальностью.

Позже ее вновь насилует тот же молодой человек, который, как выясняется, умирает от туберкулеза. Он отнюдь не стремится подчинить ее себе, а скорее ищет ее любви от отчаяния. На этот раз ею овладевает чувство вины, но она гонит его от себя. Когда он предлагает ей покинуть мужа, она соглашается, а сама решает отравить его при первой возможности. Однако туберкулез губит его, и он умирает, харкая кровью на снегу. Героиня очень внимательно наблюдает за его смертными муками, а затем возвращается домой.

В дальнейшем сюжет картины строится на том, что любовница ее мужа делает несколько фотографий героини и ее возлюбленного во время их бегства. Когда после автомобильной катастрофы героиня попадает в больницу, муж приходит навестить ее и показывает ей одну из этих фотографий.

— Взгляни, это же ты?

Она внимательно смотрит на снимок и спрашивает: «Кто это снимал?»

— Неважно кто. Снимок совершенно четкий. Нет сомнений, что это ты.

— Нет, это не я.

— Это ты. Это твоя одежда, и в нашей местности не так много таких полных женщин.

— Но это не я.

— Хорошо, зачем ты тогда пошла на вокзал? Это довольно странно, зачем?

— Ты всегда так подозревал меня... Вот я и решила уехать куда-нибудь далеко.

— Одна?

В этой сцене героиня ведет себя подчеркнуто независимо, словно хочет сказать, что, если даже она и сбежала с другим мужчиной, она не совершила ничего плохого, а ее муж испытывает замешательство, стремясь шутками и иронией сгладить их ссору.

Смысл картины Имамуры в том, что важнее прожить жизнь спокойно, чем настаивать на принципах. Выбравшая этот путь героиня имеет явное преимущество, потому что мораль выживания среди простых людей ближе женщинам, чем мужчинам. Более того, в ее руках ключи от домашнего порядка. Ее муж может тешиться своим признанным авторитетом, но он не имеет реальной власти в семье из-за материнского комплекса, посредством которого жена подчиняет его.

Власть японских женщин над мужчинами зиждется не только на материнском комплексе. В картине Имамуры «Глубокая жажда богов» («Камигами-но фукаки ёкубо», 1968) женщины являются носительницами представлений, унаследованных от примитивных ступеней развития общества, и, таким образом, контролируют наиболее глубокие пласты сознания японцев. Более того, как героиня Мидзогути Таки-но Сираито, которая отдает жизнь за своего мужчину, эти женщины могут также вызывать и чувство вины, поскольку это примитивное общество было принесено в жертву модернизации.

Действие этого фильма происходит на маленьком острове, возможно принадлежащем к архипелагу Окинавы; эта странная история соединяет факт и миф столь непосредственно, что трудно провести грань между ними. В центре картины — две сестры. Старшая сестра — любовница старосты деревни, состоит в кровосмесительных отношениях со своим братом. Младшая сестра — умственно отсталая, рожденная от брака ее матери с ее дедом. Сами условия изоляции на

этой узкой полоске суши предопределяют сложные переплетения кровосмесительных отношений единой семьи, в которой инцест символизирует отсталость и застой общественных отношений на острове.

Члены семьи героинь фильма оставили нетронутыми несколько делянок риса, собираясь вырастить на них урожай для жертвоприношений богам острова, чем вызвали гнев остальной части островной общины, которая хотела купить у них эту землю для строительства аэропорта. В довершение младшая сестра словно умышленно задерживает модернизацию острова, соблазнив присланного из Токио инженера, отвлекает его от работы. Все это приводит к тому, что под предлогом кровосмесительных отношений в этой семье — в настоящем и прошлом — ее подвергают наказанию.

Последние кадры картины особенно трагичны. Старшую сестру (брата уже убили) привязывают к мачте лодки с красным парусом, которую пускают на волю океанских волн. Проходит пять лет, и самолет с целой группой туристов на борту подлетает к острову, чтобы приземлиться в его аэропорту. С борта самолета в море видна красной точкой на горизонте лодка с ужасным грузом на борту. В следующем кадре мы видим призрак младшей сестры, бредущей вдоль полотна первой на острове железной дороги.

Две сестры олицетворяют существовавшее некогда на острове единство, которое было разрушено островитянами ради модернизации. Новое общество, построенное на развалинах старого, не может отличаться сильно от того, которое Имамура разоблачает в «Красной жажде убийства», где женщина, олицетворяющая старое общество, играет доминирующую роль.

По контрасту с идеальными, всепрощающими женщинами Мидзогути героини Синдо несколько позже взяли реванш над мужчинами, а для героинь поздних картин Имамуры реванш уже не нужен. Японские мужчины использовали женщин в качестве ступеней к новой культуре, но, поскольку основание этой культуры зиждется на старом, ее дальнейшее развитие затруднено. По сути дела, связав своих мужчин по рукам и ногам, женщины отплатили им за все.

Две сестры из картины «Глубокая жажда богов» — «мико», служившие в детстве в храме Синто; такие женщины, как правило, становились медиумами. И хотя в развитии сюжета этому факту не уделяется большого внимания, он очень существен для понимания

преклонения Имамуры перед женственностью. Для него женщина — жрица старого, единого социального организма, разрушение которого породило лишь более мелкие его ячейки — небольшие семьи. Имамура, очевидно, хочет сказать, что в этих маленьких социальных ячейках женщина, как и раньше, остается «мико» — жрицей.

Картины Имамуры обнаруживают ярко выраженное стремление создать иллюзию существования женщины-жрицы, которая одновременно и вселяет в него ужас, и символизирует на экране коллективный образ всех тех ценностей, которые были раздавлены в процессе модернизации японского общества.

3. Красивые женщины

Несколько лет назад для японской телевизионной программы «Вся земля — одна семья» был проведен любопытный эксперимент. Студентам в университетском городке на Новой Гвинее, в одной из деревень африканской саванны, в гренландском поселении эскимосов, прохожим в Париже, в одном из бразильских городов, в других местах людям показывали фотографии пяти японских киноактрис, чтобы те выбрали из них самую красивую. Эти пять киноактрис были: Фудзико Ямамото, известная японская красавица; Каору Юми, привлекательная танцовщица; актер Акихико Маруяма в женском костюме; Нидзико Киёкава, комедийная актриса средних лет, исполнительница ролей добрых «боссов» гангстерских шаек, и Рурико Асаока — чувственный современный типаж. Японские зрители с удивлением обнаружили, что обычно больше всех нравилась Рурико Асаока, а не Фудзико Ямамото, которую признали первой только в африканских и эскимосских деревнях наряду с Нидзико Киёкавой.

Причины такого выбора показательны и любопытны. Критерием красоты женщины в африканских деревнях является состояние их здоровья, годность к тяжелой работе, покладистость и способность рожать много детей. Таким образом, Рурико Асаоку не сочли красивой, так как выглядела она слишком хрупкой. Понятна популярность типичной матери семейства Нидзико Киёкавы, но совершенно загадочна — Фудзико Ямамото. Привлекательность Рурико Асаоки для жителей огромных космополитических городов неудивительна, поскольку ее популярность в Японии основывается на современности ее облика. Один молодой парижанин язвительно спросил: «Что? Это действительно японская актриса? А может, она все же парижанка?» Очевидно, ее томность кажется прекрасной всем горожанам.

Другой случай расхождений в оценках женской красоты у японцев и неяпонцев имел место несколько лет назад, при съемках совместного франко-японского фильма. Японской стороной на главную женскую роль была рекомендована Фудзико Ямамото, что вызвало резкое возражение французов, выбравших Хитомэ Нодзоэ — актрису, которую большинство японцев вообще не считают красивой. Вероятно, японцы полагали, что Фудзико Ямамото, происходящая из обеспеченной семьи,

понравится европейцам. Однако, поскольку она росла в окружении дрожавших над ней горничных, ее спокойный, мягкий нрав слишком отличается от бойких героинь, к которым привыкли европейцы и американцы. Фудзико Ямамото редко может постоять за себя, перекладывая эту функцию на своего партнера. Эта черта, похоже, ценится только среди японцев и других восточных народов.

Другой пример — Сэцуко Хара, одна из популярнейших японских актрис, женщина, всегда считавшаяся истинной японской красавицей. Я знаю одного молодого немца, который был так восхищен фильмами Одзу, что овладел японским языком, чтобы изучать их в Японии. Он полагал, что они были бы совершенными, если бы не актриса Сэцуко Хара, выступающая в главных ролях. Даже Дональд Ричи, известный американский исследователь японского кино, однажды сказал мне, что находит ее неизменную и часто неуместную торжественность странной.

Размышляя над этими замечаниями, приходится признать, что исполнение Сэцуко Хары слишком торжественное и скованное. Однако, хотя для Запада ее игра и может показаться несколько неудобоваримой, для японцев она воплотила в себе то духовное упорство, которое позволило Японии достичь экономического уровня Запада. Она напоминает нам о тех испытаниях, что выпали на долю японцев, которым пришлось перенести сильное психологическое напряжение в процессе модернизации. И хотя эти представления о женской красоте могут показаться сегодня на Западе несколько странными и неестественными, для японцев искренность была показателем истинной красоты в женщине. Возможно, подобное эстетическое чувство является исключительно японским; недаром Сэцуко Хара казалась красивее всего в роли школьной учительницы — роли наиболее символической для периода модернизации.

Другая актриса, производящая впечатление сдержанной искренности, — Фудзико Ямамото. У обеих женщин лица почти не выражают эмоций, свидетельствуя, таким образом, об их целеустремленности. Эти качества считаются типичными для женщин из старых буржуазных японских кругов, из семей высших и средних классов; и красота обеих женщин зависит от манеры исполнения, воплощающей эти черты характера, а не от формы носа или глаз актрис.

В современной Японии, где успех на вступительных экзаменах в университет является ключом к будущему благополучию, достаток

семьи может пошатнуться, если на протяжении одного-двух поколений ее члены проигрывают в этом жестоком соревновании. Хотя члены семьи внешне могут казаться совершенно безразличными, они постоянно очень остро сознают нависшую над ними опасность поражения. Следовательно, от женщин ждут не только стойкости, столь необходимой для преодоления превратностей судьбы, но также благородства и достоинства, соответствующих их социальному положению. Этот стереотип — часть бессознательных представлений японцев о женской красоте; и, когда все эти качества воплощаются в одной женщине, ее называют «буржуазной красавицей». Вместе с универсальными образами женской красоты, на которых мы также кратко остановимся, они владеют сердцами всех японских мужчин.

Фудзико Ямамото и Сэцуко Хара, Кэйко Киси, Сихо Фудзимура, Ёсико Куга, Кёко Кагава и многие другие популярные актрисы прониклись этим духом буржуазных переживаний и соответственно ему излучали строгую красоту — свидетельство непоколебимой стойкости в несчастье. Когда, к примеру, Ёсико Куга играет хозяйку светского дома, зрители полагают, что она ужасно страдает: она выглядит женщиной из обеспеченной семьи, ее поразительная японская красота самоочевидна в тонкой улыбке, превращающей душевную боль в непреклонное упорство. Пожалуй, первой, кто воплотил такой тип красоты, была Миэко Такаминэ в фильмах Кодзабуро Ёсимуры «Теплое течение» («Данрю», 1939) и Одзу «Брат и сестра Тода» («Тодакэ-но кёдай», 1941). Она и подобные ей очень нравились молодым японским интеллектуалам из не слишком богатых семей. Быть может, они мечтали когда-нибудь спасти такую храбрую, воспитанную девушку от неизбежного падения после краха ее аристократической семьи.

В фильме «Теплое течение» молодой человек разрывается между возможностями жениться на девушке из буржуазной семьи (Миэко Такаминэ), дела которой идут все хуже, и медсестре (Мицуко Мито) из своего круга. В конечном счете он выбирает медсестру. Это была популярная романтическая коллизия того времени; а фильм Куросавы «Не сожалею о своей юности» явился послевоенным примером киноромана без этой дилеммы: там дочь (Сэцуко Хара) известного университетского профессора решает выйти замуж за лидера антивоенного движения, выходца из фермерской семьи.

Поскольку социальная мобильность в современной Японии позволяет семьям из низших и близких к средним слоям мечтать о

возможности подняться по социальной лестнице, от женщин из этих слоев ждут бешеного упорства и гордости. Среди актрис, воплотивших эти качества на экране, можно назвать Кинуё Танаку, Исудзу Ямаду, Матико Кё и Аяко Вакао. Все они, без исключения, дебютировали в ролях нежных, непорочных девушек. Однако ко времени, когда их актерские способности раскрылись, их героини сияли решимостью с экрана. У Кинуё Танаки такая трансформация видна в фильме Мидзогути «Женщины Осаки» («Нанива онна», 1940). У Исудзу Ямада — в «Элегии Осаки», у Матико Кё — в фильме Ёсимуры «Одежды лжи» («Ицуварэру сэйсо», 1951), у Аяко Вакао — в фильме Ясудзо Масумуры «Жена признается» («Цума ва кокухаку суру», 1961). Сами актрисы необязательно происходят из семей низших слоев. Кинуё Танака, к примеру, родилась в богатой провинциальной семье, переживающей тяжелые времена, и ее успех основывается на ее упорном стремлении восстановить имя семьи и восполнить ее потери. Все, что требуется от этих актрис, — это отразить неукротимую жизнеспособность поднимающихся социальных классов.

Женские характеры, воплощенные на экране этими актрисами, специфически японские. Героини жалуются на свою тяжелую женскую судьбу, но эгоизм мужчин не приводит их в отчаяние. Напротив, они, скорее, руководят ими, побуждают зарабатывать больше денег, а то и подстрекают на восстания. В довоенных фильмах такими целеустремленными часто были женщины, борющиеся против того, чтобы стать женой-рабыней в феодальном владении. В послевоенных фильмах они превратились в отрицательных героинь — гейш или хозяек баров, отказывающихся подчиниться властным мужчинам и в конечном счете овладевающих искусством исправлять их.

В фильме Кона Итикавы «Бонти» (1960) и в телевизионном варианте фильма «Боковой канал» («Ёкоборигава», 1966) есть поразительные примеры жизненной энергии жен торговцев, которые в делах имеют больший вес, чем их мужья. И этому не следует удивляться, поскольку даже в феодальные времена неограниченную власть над своими женами имели только мужья-самураи; торговцу же и его жене часто приходилось работать бок о бок. Разница взглядов, обусловленная происхождением из семьи торговцев и семьи самураев, хорошо видна на примере Куросавы и Кэйскэ Киноситы. Первый — сын военного инструктора гимнастики, и все его фильмы

ориентированы на мужчин, тогда как второй — сын бакалейщика и специализировался на фильмах, рассчитанных на женское восприятие.

Поскольку сегодня фильмы адресованы молодежи, традиция изображать гордых, целеустремленных жен торговцев может процветать только в телевизионных драмах, рассчитанных на просмотр в кругу семьи. В них такие актрисы, как Дзюнко Икэути, Масако Кёдзука и Харуко Сугимура, показали, насколько сильные позиции и высокий престиж имеют в рядовых семьях женщины средних лет, а того своеобразного очарования, которое им удалось передать, не было в прежних картинах.

В послевоенный период различия между буржуазным и простонародным типами женской красоты и идеалами совершенства стали не так отчетливы. Тем не менее фильмы, речь о которых пойдет ниже, ясно выразили дух современной японской женщины, будь то представительница средних-низших слоев со своей яростной целеустремленностью, или же суровая и упорная красавица, или та и другая. В фильмах Кинугавы «Актриса» («Дзёю», 1947), Одзу «Поздняя весна» («Бансюн», 1949) и других с Сэцуко Харой в главной роли, в фильмах Ёсимуры «Ночная река» («Ёру но кава», 1956) и Итикавы «Младший брат» («Отото», 1960) героини прекрасны, так как воплощают в себе все те достоинства, которых нет в их мужьях. Это формирует иной вид поклонения женственности, последнее выражение которого мы находим у Ёсисигэ Ёсиды в фильме «Горячие источники в Акицу» («Акицу онсэн», 1962).

Герой этого фильма — молодой интеллектуал, верящий, что поражение Японии во второй мировой войне явилось на самом деле освобождением; в суматохе и неустроенности первых послевоенных лет он теряет свои идеалы и становится рядовым обывателем. В противоположность ему героиня — простая молодая девушка, искренне страдавшая от поражения своей страны, а теперь мучающаяся оттого, что герой утратил все свои идеалы. Она продолжает оставаться с ним, но в конце концов теряет всякую надежду и кончает жизнь самоубийством.

Развязка в этом фильме имеет символическое значение, отражая суть основных перемен в послевоенной Японии. Вплоть до начала шестидесятых годов таким безвольным мужчинам часто противопоставлялись целеустремленные героини, чья жизнестойкость была малопривлекательна. Однако с тех пор, как японцы поняли, что

ими построено общество изобилия, не имеющее аналогов в их истории, изображение этого контраста сошло на нет. Собственно, самоубийство героини этого фильма можно считать последним примером такого рода. С тех пор средства массовой информации все настойчивее призывали японских мужчин воскресить уверенность в себе. Однако этот призыв возродить мужественность, возможно, просто скрывал тот факт, что японские мужчины, подобно герою фильма «Горячие источники в Акицу», лишились своих скромных надежд первых послевоенных лет.

4. Женщины и карма

Когда японское кино стало изображать закон кармы, или предопределенность судьбы женщины, это делалось со смешанными чувствами симпатии к ее несчастному положению и уважения к ее душевной твердости. Такой взгляд на женщин особенно просматривается в следующих фильмах режиссера Микио Нарусэ: «Молния» («Инадзума», 1952), «Старший брат, младшая сестра» («Анимото», 1953) и «Плывущие облака» («Укигумо», 1955).

Героиня фильма «Молния» работает гидом на автобусных экскурсиях по Токио. Ей противна ее мать, все дети которой родились от разных мужчин, и, чувствуя, что ее беспутные братья и сестры не лучше, она пытается оставить семью и жить самостоятельно. Все же окончательно она не может порвать отношения с матерью, и у зрителя даже остается впечатление, что в один прекрасный день она примирится со своим существованием.

Фильм «Старший брат, младшая сестра» начинается с того, что ушедшая из семьи женщина возвращается в родительский дом, стоящий на берегу речки Тама в предместьях Токио. Ее брат, рабочий, чувствует к ней жалость, но внешне очень груб и даже бьет ее. Она долго дуется на него за эту трепку, но в конце концов понимает, как сильно тот ее любит, и успокаивается. Это тем не менее не означает, что она изменит свое поведение, напротив, у зрителя остается впечатление, что она вернется к своему прежнему образу жизни. И только ее умная младшая сестра знает, как та несчастна, и жалеет ее.

В этих фильмах представлены типичные для режиссера Нарусэ героини — беспорядочная мать и падшая сестра, не меняющиеся и ничего не добивающиеся в жизни. Нарусэ не верит в то, что человек может совершенствоваться. Для него жизнь — это только цепь ошибок, которых невозможно избежать, как бы сильно ты ни старался. Нарусэ не отчаивается, поскольку не видит ничего плохого в тех глупостях, которые совершаются от любви к жизни. Отрицая развитие и любя жизнь, можно реализовать себя, а над этим не посмеешься.

По сути, эта точка зрения — скорее упорство, чем фатализм, и лучше всего она отражена в фильме «Плывущие облака» главной героиней (Хидэко Такаминэ). Во время второй мировой войны, будучи

во Вьетнаме, она сходится с женатым инженером-японцем, посланным туда правительством. Эти безнадежные отношения продолжаются и после их возвращения в Японию. Инженеру не удается открыть свое собственное дело, и он ходит с постоянно мрачным выражением лица, заводя себе новых женщин, несмотря на то что не может их содержать. Хотя и непонятно, что в нем находит героиня, она остается рядом с ним до конца. Когда в итоге ему предлагают работу на отдаленном небольшом острове, она, несмотря на болезнь, следует за ним и вскоре по прибытии умирает из-за отсутствия медицинской помощи, в полном одиночестве, в чужом доме.

У зрителя не остается чувства, что героине следовало искать другой жизни. Напротив, аудиторию всегда очень трогает любовь этой глупой женщины к пустому, заурядному человеку и то, что их отношения строятся исключительно на ее нерасчетливом, иррациональном упорстве. В фильмах Нарусэ отношения между мужчиной и женщиной обычно изображаются как ненадежные. Однако они поддерживаются чувством покрепче, чем то, которому подходит красивый ярлык «любовь», и гораздо более ценным, чем развитие или ум. Таким образом, недалекую женщину из «Плывущих облаков» уважают именно из-за ее слепой настойчивости. Японских женщин ценят за это не совсем чарующее свойство, которое, как это ни странно, может дать душевный покой.

5. Женщины и свобода

Центральным персонажем в основном сюжете прекрасного фильма Есисигэ Ёсиды «Эрос и убийство» («Эросу пурасу гякусацу», 1970) является японский революционер предвоенных лет Сакаэ Осуги. Будучи анархистом, Осуги выступал против частной собственности и, поскольку моногамный брак подпадал у него под ту же категорию, выступал в защиту свободной любви. Одно время он поддерживал отношения одновременно с тремя женщинами: Ясуко Хори, Ицуко Масаокой и Ноэ Ито, которая была убита вместе с ним военной полицией во время беспорядков, последовавших за Великим землетрясением в Канто в 1923 году.

В этот рассказ об историческом лице Есида вводит драматический сюжет о бесплодной погоне современной молодежи за свободой сексуальных отношений. Основным действующим лицом этого подсюжета выступает студентка, занимающаяся эпохой Тайсё (1912–1925), и особенно интересующаяся теорией свободной любви Осуги. В одном эпизоде она интервьюирует молодую женщину, которая, как предполагается, родилась от связи Осуги с Ноэ Ито, но очевидно, что родилась она не пятьдесят лет назад. Сюрреалистическая трактовка этой сцены подразумевает, что исторические события могут быть трансформированы воображением студентки и обрести, таким образом, связь с современной эпохой.

Ёсида изображает Осуги меланхолической личностью, чья политическая активность ограничена жесткими рамками того времени. Однако для Осуги революция — не серия политических реформ; она для него — полное раскрепощение всех человеческих чувств. В эпизоде с Тосихико Сакай, социалистом-революционером, Осуги говорит: «Я хочу достичь пика жизни. Только в этом случае мы можем пережить подлинный экстаз свободы. Для подобного экстаза простой забастовки недостаточно. Тут необходимо личное мужество и взрыв в форме общей забастовки, вызванной страстным порывом всех. Тогда, безусловно, рабочие освободятся от векового рабства. Тогда они станут созидателями собственной истории и собственных ценностей».

Сакай, с добродушной насмешкой, отвечает (употребляя слово «сэй», звучащее и как «жизнь», и как «секс»): «Вы шутите, мой дорогой

Осуги. То, о чем вы говорите, не выходит за рамки чувств и литературы. Создается впечатление, что вы проповедуете философию жизни, но кто-то заметил, что „сэй“ означает у вас „секс“».

В следующей сцене с Ицуко Масаокой Осуги объясняет свои взгляды на свободную любовь.

«— Мне следовало рассказать тебе об этом тогда, когда я впервые понял, что люблю тебя. У меня есть жена, ее зовут Ясуко. Она старомодная, необразованная женщина, но у нее как раз тот характер, который нужен жене революционера. Ей нелегко со мной. Но я люблю ее. Я также люблю тебя.

— Так же ты любишь и Ноэ. Для меня это нормально. Я действительно рада за тебя.

— Хорошо, мне кажется, что мы четверо прекрасно поладим. То есть будем ладить до тех пор, пока будем соблюдать три условия.

— Какие?

— Первое — все мы должны быть финансово независимы. Второе — мы будем жить в разных местах. Третье — мы будем уважать свободу друг друга, что, безусловно, включает и сексуальную свободу».

Ицуко ничего не отвечает.

«— У меня много друзей, — продолжает он, — но никто из них никогда не жаловался, что я предпочитаю ему другого, поскольку я ко всем отношусь одинаково. И наша любовь будет существовать на той же основе равенства и свободы».

Для современной студентки, да и для режиссера Ёсиды, такой полный риска образ жизни Сакаэ Осуги в обществе эпохи Тайсё явился результатом тех идей, за которые его критиковали даже соратники-революционеры, такие, как Тосихико Сакаи. Хотя его политические идеи уже утратили значение, его мысли о свободе любви вполне современны, как это видно из взаимосвязи экономической независимости и полного освобождения женщин. Хотя Осуги и думал, что признание права на независимое друг от друга существование приведет к свободе, женщины этого не приняли, и сложилась ситуация, насыщенная тяжелой ревностью. Соперничество между женщинами вылилось в инцидент, происшедший в гостинице «Хикагэ Тая», когда Ноэ Ито ударила Осуги ножом. Это событие и составляет развязку фильма, выдержанную режиссером Ёсидой в сюрреалистической манере и продемонстрировавшую его оригинальность в постановке этой важной проблемы.

Тот исторический факт, что Ицуко Масаока (имя не соответствует реальному) ударила Сакаэ Осуги ножом, серьезно ранив его, в фильме интерпретирован только как реакция на отношение ее любовника к революции. В известном смысле то, что Ноэ Ито набрасывается на него с ножом, вполне понятно, поскольку на нее его идеи воздействовали больше всех. Более того, Ицуко намекает, что сам Осуги прекрасно осознавал смысл происшедшего, и можно предположить, что с помощью двух женщин он пытался осуществить самоубийство по следующим причинам.

Революция — это свержение установившегося правления. Однако те, кто захватывает власть, по мнению режиссера, становятся такими же, как их предшественники, и, по сути, не происходит никаких изменений. Если так, то революционер, пытающийся совершить революцию и совершающий ее, в конце должен предать свои принципы. То же относится и к свободной любви. Отрицанием монополии в сексе обеспечивается свобода секса. Однако тогда возникает ситуация свободного соревнования. Хотя Осуги и сказал, что будет любить всех трех женщин одинаково, выполнить обещанного он не смог. А если бы даже и смог, то с точки зрения его собственных политических взглядов это было бы равносильно монополизации многих женщин богатым человеком, тогда как бедный с трудом мог бы найти себе хотя бы одну. Подобное требование сексуальной свободы привело к отчаянной борьбе, в которой Ицуко ранит жену Осуги Ясуко, а затем Ноэ ранит их обоих. Эта борьба делает для них еще более очевидным желание полного личного обладания, монополизирования объекта любви, то желание, от которого, как предполагалось, они отrekliсь.

Особенно верно это в отношении Ноэ Ито, искавшей освобождения больше других. Как сказал сам Осуги, она победила и заняла место его жены, но это-то она и отвергала прежде всего, поскольку обладание другим человеческим существом противоречит свободе. Пока Ноэ шла к исполнению своего желания, она была одержима видением совместной с Осуги смерти как средства отрицания этого желания, поскольку в середине сюрреалистической развязки она напоминает всем о том историческом факте, что именно она была той «исторической» женщиной, вместе с которой убили Осуги. Более того, в сцене, когда Ноэ целует упавшего Осуги в лоб, она говорит, что ее

обладание им является также и его обладанием ею, а значит, чтобы освободиться от этого, ей приходится убить его.

Противоречие заключается в том, что для Ноэ ее свобода может быть обретена только за счет свободы Осуги. Если каждый индивидуум будет настаивать на своей абсолютной свободе, это приведет только к яростному соревнованию, в котором будут побеждать сильные и проигрывать слабые. Опять-таки мы никогда не будем знать, когда слабые отомстят за себя сильным. Из этого положения дел вытекает концепция «все люди равны», и свобода сильных ограничивается во избежание очередного тура эгоистической борьбы. Слова «свобода» и «равенство» часто изрекаются на одном дыхании, как если бы они были неразделимыми, однако на деле эти понятия противоположны.

Теория свободной любви Осуги была введена в практику под предлогом равной любви к нескольким женщинам. Однако вскоре это превратилось в свободную конкуренцию в любви, которая повлекла за собой серию эгоистических размолвок и мстительных поступков, что неизбежно ограничило свободу всех участников. Короче говоря, стремление к большей свободе привело к совершенно противоположному результату.

Желание победить или по крайней мере не быть обойденным соперником, возможно, даже сменяет ценность объекта, которого добиваются в этом соревновании. Может быть, Ноэ Ито и думала над тем, почему ей пришлось приложить столько усилий для завоевания любви Осуги или почему он был так важен для нее. В этом случае она могла и вправду ударить его ножом скорее из-за желания освободиться от него, чем монополизировать его любовь. Тем не менее ее действия могли быть проявлением тщеславия женщины, желавшей обойти свою соперницу, Ицуко, которой владело лишь чувство собственности.

Ёсида исследовал концепцию свободы и обнаружил, что в один прекрасный момент она превращается в свою противоположность, что не остановило главных персонажей фильма «Эрос и убийство». Когда они сознают, что абсолютная свобода есть в то же время и самоотрицание, отвержение себя, единственное спасительное средство они видят в самоубийстве, одиночном или вместе с кем-нибудь, либо в саморазрушающем поведении, что то же самое.

Анализ фильма «Эрос и убийство» можно было бы здесь и закончить, если бы он не был образчиком того отношения к свободе секса, которое встречается в некоторых кругах современной молодежи

и порождает лишь опустошенность. Для человеческого существа представитель противоположного пола есть не просто чувственный объект, но также и идеал домашнего порядка, источник чести или славы, ощущения безопасности в жизни, психологической и духовной поддержки и так далее; и все эти мечты и идеалы, вероятно, кристаллизуются в чувстве любви. А если так, то свобода секса связана с потерей идеала. Этот момент становится более важен, нежели свободное соревнование в любви, о чем говорит в первой части фильма Дзюн Цудзи, божественный поэт, прежний муж Ноэ Ито.

«— Когда-нибудь, наверное, будет завершена модернизация, завоевано свободное положение женщин. Не знаю, сколько для этого потребуется времени — пятьдесят или семьдесят лет. Даже сейчас, в 1916-м, поезда доходят до Кюсю. Все же мне интересно, откуда исходит этот сильный луч света, тот луч, который изнутри превращает „я“ в пустышку. Наступит день, когда все женщины будут свободны, и я чувствую, что пустота этого „я“ раздастся соответственно наступившим временам. Даже несмотря на то, что через пятьдесят лет мы будем гораздо более развиты, все придет именно к этому».

В картине «Эрос и убийство» в отношении концепции свободы возникает трагическое, двойственное сомнение. Во-первых, противоречие заключается в том, что самоотрицание может быть противоположной крайностью свободы. Во-вторых, когда мы теряем мечты или идеалы, которые нам следует упорно искать, свобода становится бессмысленной, пустой игрушкой.

Ёсида рассматривал эти проблемы и в своих предыдущих фильмах, из которых можно назвать два наиболее выдающихся: «Горячие источники в Акицу», где героиня совершает самоубийство, когда понимает, что мужчина, которого она любит, никогда не обретет свои потерянные идеалы, и «История, написанная на воде» («Мидзу дэ какарэта моногатари», 1965), где героиня, хотя и живет в достатке, часто ощущает бессмысленность своего существования. Она женит своего сына на дочери человека, с которым состоит в связи. Когда сын узнает об этом, он бросает жену, возвращается в дом к матери и насилует ее. На следующее утро мать убивает себя. Хотя причиной самоубийства, вероятно, и послужил инцест, очевидно, что героиня, преступив все границы дозволенного, утратила и здравый смысл, и в конце концов ее охватило чувство невыносимой пустоты жизни.

Проблема утраты идеалов любви была четко сформулирована в двух довольно слабых фильмах Ёсиды, снятых в 1967 году: «Страсть» («Дзёэн») и «Пламя и женщина» («Хоноо то онна»). В обоих внешне благополучная домохозяйка из высшего-среднего класса вступает в связь с рабочим лишь из чувственных побуждений. Ни одна из героинь в глубине души не верит, что в муже она нашла предмет мечты, и обе мучаются мыслью, что мечты и идеалы — иллюзия. Чтобы проверить это, они сближаются с рабочими, которых встретили совсем случайно и которые, по их мнению, заведомо не соответствуют их идеалам.

В фильме «Эрос и убийство» нашли отражение идеи Ёсиды, воплощенные и в его многочисленных ранних работах, и все они заключают в себе вопрос: что остается после того, как отвергнуты все представления о свободе и идеальных отношениях? Ответ: эрос, влекущий человеческие существа к мечтаниям о большей и большей свободе, всепоглощающее стремление к которой должно привести к саморазрушению. В других фильмах Ёсида изображает женщин в состоянии кризиса, женщин, напуганных потерей своих идеалов. В своих картинах он показывает нам одну из сторон современной жизни: люди перестали верить друг другу, когда стал крепнуть индивидуализм и по мере того, как человеческие отношения в семье и обществе становились все менее прочными. В итоге, когда в фильме «Эрос и убийство» в образе Ноэ Ито Ёсида показал женщину, которой движет страстное стремление ко все большей свободе, циничный современный век предстает перед нами во всей своей наготе, и Ёсида ставит перед нами устрашающий вопрос: какую форму примет будущая цивилизация, когда она утратит все идеалы человеческих отношений?

Японские военные фильмы

1. Фильмы «в рамках национальной политики»

С начала японо-китайской войны в 1937 году и до 1945 года производство фильмов в Японии полностью находилось под контролем Министерства внутренних дел и Отдела массовой информации имперской армии. Строгая цензура предыдущих лет еще более ужесточилась с принятием в 1939 году «Закона о кино». Теперь и Министерство внутренних дел, и армия, в значительной степени субсидировавшие индустрию кино, могли принудить выйти из игры любую строптивую кинокомпанию, увольнять актеров, делать внушения режиссерам. Официальные лица просматривали не только каждый сделанный фильм, но ввели также цензуру сценария. Фильмопроизводители были поставлены, таким образом, в жесткие рамки. Нарушившим правила режиссером был Фумио Камэи, фильм которого «Сражающиеся солдаты» («Татакау хэйтай», 1940) раскрывал трагические стороны войны. Камэи был лишен возможности заниматься режиссурой до конца войны. В другом случае, в сценарии картины Ясудзиро Одзу «Вкус простой пищи» («Отядзукэ-но адзи», 1939), накануне ухода в армию призывник садится со своей опечаленной женой за трапезу, состоящую из довольно скромного блюда из риса. Цензура нашла эту сцену «нарочито легкомысленной», указав, что праздничное блюдо из риса с красными бобами было бы более подходящим. Одзу воспротивился такой трактовке и отложил сценарий до конца войны.

В 1940 году цензура еще более ужесточилась после выпуска Министерством внутренних дел нижеследующих инструкций, касающихся фильмопроизводства:

1. Власти надеются, что гражданам будут показываться фильмы здорового, развлекательного характера, с позитивной тематикой.

2. Хотя это и не запрещается, появление на экранах комедиантов и сатириков должно быть ограничено.

3. Настоящим запрещаются фильмы о мелкой буржуазии, о богатых и такие, где превозносится личное счастье; запрещается также показывать на экране курящих женщин, жизнь ночных кабаре,

фривольное поведение; диалоги должны содержать минимум иностранных слов.

4. Следует поощрять создание фильмов, изображающих производственные сферы жизни нации, особенно сельскохозяйственную.

5. Необходимо строго соблюдать правило цензуры сценария, и в случае обнаружения каких-либо отклонений для их исправления текст должен быть переписан.

Эти новые указания практически упразднили городскую любовную историю — мелодраму, один из наиболее доходных жанров кино, в результате чего стали почти исключительно выпускаться фильмы «в рамках национальной политики» (кокусаку эйга). Первой из трех основных особенностей таких фильмов было стремление избежать показа врага. Противники используют кино как орудие разжигания вражды и ненависти, изображая врагов жестокими и бесчеловечными. Так, например, в американских пропагандистских фильмах японские солдаты стереотипно показываются узкоглазыми монголоидами с отвратительными варварскими ухмылками. Однако в фильмах «в рамках национальной политики» враги обычно изображаются на большом расстоянии, как, к примеру, в фильме Ютаки Абэ «Пылающее небо» («Моюру одзора», 1940), где китайские солдаты стреляют по японским летчикам, когда те совершают вынужденную посадку. В фильме Томотаки Тасаки «Пятеро разведчиков» («Гонин-но сэккохэй», 1938) противник обнаруживает себя только шквалом пулеметного огня, либо зритель видит уже тела убитых. В серии фильмов Кадзиро Ямамото о воздушных баталиях, начинающейся его знаменитой «Войной на море от Гавайев до Малайи» («Хаваии-Марэй оки кайсэн», 1942), видны лишь самолеты и корабли противника, а в «Повествовании о командире танка Нисидзуми» («Нисидзуми сэнсэтё-дэн», 1940) в кадре ясно видна только спина умирающего китайского солдата, стреляющего в героя в тот момент, когда он измеряет глубину небольшой речушки. Столь специфическое изображение противника вряд ли могло вызвать эмоциональный отклик, соответственно эти военные фильмы не разжигали чувств аудитории. Лишь в нескольких исключениях, таких, как «Малайский тигр» («Марэй но тора», 1943) Масато Коги и «Опиумная война» («Ахэн сэнсо», 1943) Масахиро Макино, были изображены вражеские солдаты, пытающие японских солдат или гражданских лиц, но, поскольку фильм Коги был

динамичным боевиком, а фильм Макино — исторической картиной, они несколько выходят за рамки жанра фильмов «национальной политики».

Вторая характерная черта этого жанра и одна из причин его высокой оценки в послевоенное время — это акцент на изображении человеческих черт в характерах японских солдат, как, например, в вышеупомянутом фильме Тасаки, особенно подчеркивавшим товарищеские связи между ними. Или, например, в очерке Акиры Ивасаки о фильме «Повествование о командире танка Нисидзуми» (1961) автор хвалит создателей фильма за изображение человечности, проявляемой китайскими солдатами и гражданскими лицами.

«Фильм превращается в восхваление воинственного духа, как, собственно, и было задумано авторами. Тем не менее Ёсимура и сценарист Кого Нода старались, насколько возможно, придерживаться фактов. Они пытались отобразить человеческие черты Нисидзуми и не преувеличивать его героизм. В сценах, где мы видим китайских крестьян, пытающихся избежать военных тягот, в их поведении проглядывают слабо выраженные, но вполне определенные чувства. Незабываемы также кадры, где со спины показываются китайские солдаты, отчаянно старающиеся спастись от преследующих их японских танков. Хотя и короткие, эти кадры представляют доселе неизвестное в японских военных фильмах явление, поскольку показывают атаку японцев с позиции китайцев, ставя японцев, таким образом, в положение врага. Ёсимура, работая над фильмом, отвечающим целям правительства, сумел утвердить свою независимость художника».

Очевидно, что такие ведущие режиссеры, как Ёсимура, не желали делать примитивные агитки, не стремились вызвать в зрителях чувство ненависти, что подтверждается фактом практического отсутствия изображения противника. Все же их фильмы сослужили свою службу, затронув тему героической смерти на поле битвы. Третьей характерной чертой фильмов «в рамках национальной политики» является то, что они создали уникальную японскую систему кинопропаганды, показав войну как разновидность тренировки духа.

Сцены тренировок занимали важное место во многих японских военных фильмах, и «Война на море от Гавайев до Малайи» не была исключением. Полудокументальные кадры тренировок пилотов произвели на меня такое впечатление, что несколько лет спустя я

поступил в Кадетскую военно-воздушную школу. Однако реальность совершенно отличалась от того, что зритель видел на экране, и каждый день был полон жестокими наказаниями. Мы подвергались бесконечным пыткам гимнастическими упражнениями и унижительными ударами по лицу; сержанты постоянно били нас линейками и веревками, нередко просто для собственного удовольствия. Эти пытки вызывали странную реакцию у учеников. Сперва они гордо ворчали про себя: «Вам, сволочам, меня не сломать!» Но позже они превращались в настоящих мазохистов, думающих только об одном: «Смотрите! Я вам покажу, что такое настоящая храбрость!» В фильмах же не показывалась жестокость таких тренировок, как и те зверские методы, которыми добивались подчинения.

«Война на море от Гавайев до Малайи» вновь вышла на экраны в середине шестидесятых годов и имела большой успех — возможно, потому, что зрителям хотелось снова увидеть Японию сильной нацией. Кроме того, хотя большинство современных японцев — пацифисты, существует миф, что японские солдаты сражались с патриотическим фанатизмом, поскольку действительная деградация людей во время войны изображается в весьма немногих фильмах. Все же, хотя молодежи, возможно, и понравилось то чувство решимости, которое выражено в фильме, они почувствовали также всю монотонность тренировок, будучи сами приучены к сильно возбуждающим динамичным современным военным фильмам.

Эта монотонность была неотъемлемой составной частью фильма «Земля и солдаты» («Цути то хэйтай», 1939), где само поле боя предстало тренировочной площадкой человеческого духа. Режиссер Томотака Тасака выезжал для наблюдений на китайский фронт и обнаружил, что «война — это в основном ходьба». Соответственно большую часть фильма занимает изображение пехоты, марширующей по грязным дорогам. Сцены боев сняты как будто для кинохроники, с дальними планами взрывов. Монотонная ходьба как дисциплина духа — вот что ценится больше всего. В этом фильме Тасака почти не касается вопроса о характере этой войны. Он раскрывает то простое положение, что путем упорного повторения единичного действия дух становится подчиненным, и в этом состоянии «эго» отбрасывается и открывается возможность пробуждения чувства любви к таким же, как ты, солдатам. Эстетика такого рода наблюдается не только в фильме

«Земля и солдаты», но и в работе Тасаки «Флот» («Кайгун», 1943), «Армия» («Рикугун», 1944) Кэйскэ Киноситы, так же как и в большинстве японских военных фильмов.

2. Послевоенное «превращение»

Большинство японских фильмопроизводителей, работавших на войну, в 1945 году в соответствии с требованиями оккупационных властей перестроились и начали делать фильмы, пропагандирующие идею демократии. Хотя эти фильмы были типичными лишь для переходного периода от законов военного времени к послевоенной демократии, такого рода трансформация наводит на определенные размышления. Происходившие перемены были серьезным испытанием для ученых и литераторов, но не для режиссеров и сценаристов, на которых не обрушились гонения оккупационной цензуры, поскольку ответственность за сотрудничество с правительством в военное время была возложена на руководителей кинокомпаний, многие из которых были отстранены от работы.

Одна из причин, почему режиссеры не несли никакой ответственности, состояла в том, что кино является товаром для продажи, что верно даже для «левых» фильмов, созданных с 1929 по 1931 год. По мере улучшения организации киноиндустрии в тридцатые годы кинокомпании часто обязывали режиссеров делать фильмы, рассчитанные на коммерческий успех, не считаясь с тем, насколько им нравилось их содержание. Таким образом, у режиссеров было оправдание, что снятые ими «в рамках национальной политики» фильмы были сделаны в соответствии с приказами кинокомпаний.

Вторая причина, по которой режиссеры избежали порицания, заключалась в том, что, поскольку кинопроизводство является коллективным видом творчества, трудно выявить людей, лично за что-то ответственных. Когда вся группа придерживается определенного направления, отдельному ее члену очень трудно занять противоположную позицию. Более того, когда индивидум изменяет свои идеологические установки вместе со своей группой, его способность к самокритике соответственно ослабляется.

Учитывая эти два фактора, мы будем меньше поражаться повороту некоторых ведущих японских режиссеров на сто восемьдесят градусов за несколько лет. Возьмем хотя бы Куросаву, создавшего в 1945 году фильм «Сугата Сансиро. Продолжение» («Дзоку Сугата Сансиро»), где он показал победу японского мастера дзюдо над волосатым,

обезьяноподобным белым боксером. Год спустя, в 1946, он выпустил фильм «Не сожалею о своей юности», посвященный герою-руководителю антивоенного движения в предвоенной Японии. Тадаси Имаи выпустил в 1942 году фильм «Отряд смертников на дозорной вышке» («Боро-но кэсситай») — волнующее повествование о японских подразделениях безопасности, уничтожающих корейских партизан, а в 1946 году он делает фильм «Враги народа» («Минсю-но тэки»), обличающий руководителей Японии военных лет. В 1942 году Сацуо Ямамото в фильме «Триумф крыльев» («Цубаса-но гайка») восхвалял храбрость летчиков-истребителей, а в 1947 году при его участии был снят фильм «Война и мир» («Сэнсо то хэйва», режиссер Фумио Камэй) ярко выраженного антимилитаристского характера. В 1944 году Кэйскэ Киносита снял «Армию» — фильм фашистский по содержанию, несмотря на сентиментальное изображение солдатской матери. В 1946 году он выпускает «Утро в доме Осонэ» («Осонэкэ-но аса»), повесть об испытаниях и горестях либерально настроенной семьи в военные годы.

Важно отметить, что послевоенные демократические фильмы родились под воздействием новых идеологических веяний, а не явились продуктом деятельности какой-то новой группы режиссеров. И все же, несмотря на кажущуюся легкость изменения позиций деятелями кино, процесс этот был болезненным, о чем свидетельствуют решения конфликтов в поздних работах этих режиссеров. Типичными «жертвами» стали Киносита и Имаи.

Сперва казалось, что послевоенное превращение Киноситы не повлекло за собой никаких серьезных психологических проблем. Он всегда изображал в сущности хороших, желающих добра людей, становившихся жертвами неблагоприятных обстоятельств, и эта тенденция сохранялась даже в его военных фильмах. Картина «Армия» заканчивается долгой сценой, в которой убитая горем мать находит взглядом в колонне марширующих солдат своего сына и следит за ним, покуда тот не скрывается вдаль. Киносита не устоял перед соблазном, хотя, наверное, и знал, что цензоры вряд ли положительно отнесутся к этой сцене. В фильме «Утро в доме Осонэ» и во всех последующих он также сочувствует страданиям хороших людей.

Однако в «Невинной любви Кармен» («Карумэн дзюндзё-су», 1952) Киносита дает выход своей горечи, отбрасывает жалость к жертве и обрушивается на сами обстоятельства, отрекаясь, таким образом, от своей покорности военного времени. Фильм «Невинная любовь

Кармен» был создан, когда война в Корее шла к концу, перевооружение стало для Японии насущным, политическим вопросом, когда консерваторы предлагали вернуться к «добрым старым временам». Особенно запоминается в фильме сатирическая сцена, когда вдова морского офицера, мужеподобная матрона с заметными усиками, в экстазе поет японский национальный гимн «Кимигаё», благоговейно взирая на маленький флаг императорского флота в семейном синтоистском алтаре. Сатира Киноситы была прямой и беспощадной. Истина непосредственно высказана героиней фильма, необразованной танцовщицей из стриптиз-бара, и обращает ее режиссер против обывателей, осуждающих девушку. Не только сочувствуя жертве, но и отождествляя себя с ней, Киносита достигал подлинно художественного выражения своего негодования. Но вскоре его отношение к этой теме изменилось. В фильмах «Солнце и роза» («Тайё то бара», 1956) о молодых преступниках и «Вечная радуга» («Коно тэн-но нидзи», 1958) о жизни рабочих на огромных металлургических заводах «Явата» изображение праведного негодования жертв эксплуатации сменяется сочувствием к ним; с этого момента моральная сторона в фильмах Киноситы уходит на второй план.

Несмотря на колебания между жалостью и негодованием, неизменным остается заинтересованное отношение Киноситы к своим героям: он или любит, или ненавидит их. Он не устает изображать все новые и новые прекрасные стороны своих любимцев — грустных людей с добрыми намерениями. Однако в период творческой зрелости он тщательно вырисовывал портреты не только тех, кого любил, и обстоятельства, заставляющие их страдать, но и тех, кого презирал. Более того, в столкновениях своих любимцев с их врагами он, по мере того как они терпели поражение в борьбе, раскрывал их слабые стороны. В этих случаях Киносита выходил за рамки формулировки «хорошие ребята страдают от негодяев», добираясь до горькой сути условий человеческого существования. Мы наблюдаем это в прекрасно сделанном фильме «Японская трагедия» («Нихон-но хигэки», 1953) на примере матери, совершающей самоубийство, когда ее оставляют бессердечные «послевоенные» дети, и в фильме «Сад женщин» («Онна-но соно», 1954) в образах двух студенток, одна из которых ударяется во все тяжкие, а другая совершает самоубийство, раздавленная бесчеловечной системой образования, которую олицетворяют реакционные преподаватели и администраторы.

Тадаси Имаи со времени окончания войны постоянно выпускал демократические фильмы гуманистического направления; имели успех «Голубая гряда гор» — картина об образованном юноше, борющемся за демократические права, и «Мы еще встретимся» («Мата ау хи мадэ», 1950) — лирический фильм на антивоенную тему. В студенческие годы Имаи был коммунистом — до того времени, когда левое движение было подавлено, — и снова присоединился к нему уже после войны. Будучи коммунистом и придерживаясь демократических убеждений, Имаи не хотел становиться во главе какой-либо группы, поэтому у него не было постоянной съемочной «команды». Однако его демократизм имел и негативную сторону: ему часто приходилось делать не те фильмы, которые хотелось бы, — ради того, чтобы его группа не оставалась без работы. Более того, оправдываясь тем, что он просто отдает себя в распоряжение фирмы, Имаи делал фильмы, противоречащие его убеждениям, что случалось также и во время войны.

Но, как бы то ни было, в целом Имаи был все же верен своим принципам. Он бросил работу после крупного конфликта на студии «Тохо», предпочтя своему положению высокооплачиваемого режиссера равную с уволенными забастовщиками судьбу. В результате последовавшей вскоре «чистки красных» он был не в состоянии найти работу на других крупных студиях, но сохранил свободу творчества, став пионером в тогда только начинавшемся движении независимого кинопроизводства. Поддерживая свое существование сбором утильсырья, он начал сотрудничать с театральной группой «Дзэнсиндза» в создании демократических фильмов, первым из которых был «А все-таки живем!» («Доккой икитэиру», 1951) — рассказ о японских поденных рабочих.

Несмотря на независимую позицию Имаи в послевоенную эпоху, его обостренное чувство и своей вины за войну выразилось в том, что он большее внимание уделял гуманистическим и демократическим моментам содержания, предпочитая их эстетическим и развлекательным сторонам кино. Он исследовал причины несчастий в жизни добрых людей, его фильмы выражали симпатии неудачникам. И аудитория неизменно бывала тронута его искренностью. Особенно отчетливо эта тенденция прослеживается в следующих его фильмах, считающихся лучшими: «Школа эха» («Ямабико гакко», 1952) — история молодого учителя и его старших учеников, не отступающих от своих идеалов и, несмотря на бедность, продолжающих занятия в своей

горной деревушке; «Здесь есть источник» («Коко ни идзуми ари», 1955) — идеализированное изображение послевоенного «культурного круга», члены которого пропагандировали западную классическую музыку среди простых людей; «Мрак среди дня» («Махиру но анкоку», 1956), содержащий критику судов и полиции; «Кику и Исаму» (1959) — история двух детей смешанной расы, воспитанных любящей бабушкой.

Сила этих фильмов Имаи во многом определяется реалистичностью сценариев, написанных Ёко Мидзуки, Ясутаро Яги и Сином Хасимото, тщательно исследовавших предмет. Персонажи Имаи располагают к себе сердца, потому что его фильмы — это зарисовки повседневной жизни людей, к которым зритель сразу чувствует симпатию.

Однако в то же время Имаи очень трудно быть объективным по отношению к своим героям. Так, банда хулиганов в «Мраке среди дня» показана просто как трогательная группа хороших мальчиков, а молодые преступники в «Истории чистой любви» («Дзюнъай моногатари», 1957) предстают сентиментальными молодыми людьми с чистыми сердцами. Такое отсутствие объективности, характерное и для Киноситы, порой искажает реальность в его лучших фильмах.

Несмотря на эти недостатки, и Киносита в фильмах, критикующих общество, таких, как «Невинная любовь Кармен», и Имаи в фильмах демократической направленности отрекались от своего «участия» в войне. Они оправдывали себя, как бы говоря, что тогда они работали против своей воли, а *теперь* они делают те фильмы, которые считают нужными. Изменение идеологического содержания их картин не отразилось на художественных достоинствах этих работ — им удавалось делать неплохие фильмы даже тогда, когда заложенная в них идея была им чужда; в основе их творчества лежала вера в солидарность общества как единого социального организма.

После войны эта вера побудила Имаи и Киноситу изображать обаятельных людей, привязанных друг к другу. В их фильмах тех лет тяготы войны уступили место социальному злу, особо ярко выступающему еще и потому, что страдают по преимуществу хорошие люди, сочувствующие и поддерживающие друг друга, что помогает им выносить удары судьбы. Тема разделенного страдания также присутствует в таких послевоенных фильмах, как «Утро в доме Осонэ» и «Мы еще встретимся». В этом отношении между послевоенным жанром антивоенных фильмов и фильмами «в рамках национальной

политики», сделанными во время войны, нет большой разницы. Пожалуй, единственным отличием была замена сцен победы сценами поражения; это становится совершенно очевидным при сравнении фильмов Имаи «Отряд смертников на дозорной вышке» и «Башня лилий» («Химэюри-но то», 1953). И в том, и в другом Имаи воспевают группу очень симпатичных японцев с трагическими судьбами (солдаты войск безопасности и их семьи в Корее; школьницы на Окинаве), которых атакуют (корейские партизаны; американцы) и полностью уничтожают. Единственная разница состоит в том, что в первом варианте на выручку приходят японские солдаты, обращая поражение в победу, а во втором — школьницы погибают. Это, однако, всего лишь изменение обстоятельств, но не темы.

«Башня лилий» принесла большую прибыль, так же как это было и с «Войной на море от Гавайев до Малайи», вероятно, потому, что в обоих превозносилась сентиментальная любовь к своим близким. Аналогичным фильмом была картина Киносита «Двенадцать пар глаз» («Нидзюси-но хитоми», 1954). Фильм считается величайшим японским антивоенным произведением, он принес денег больше, чем «Башня лилий», и, пожалуй, выжал из японских зрителей больше слез, чем любой другой послевоенный фильм. В картине «Армия» Киносита показал горе матери, провожающей сына на войну, используя кажущуюся бесконечной сцену, в которой сочувственный глаз камеры зафиксирован на старой кукле сына. В фильме «Двенадцать пар глаз» режиссер заменил мать на учительницу, провожающую на войну своих бывших учеников, и, поскольку на этот раз количество уходящих увеличилось, пропорционально ему увеличилось и горе. Роль бытовых деталей в фильме возрастает не только потому, что это хронологический отчет о буднях простых японцев от времен подъема милитаризма и до послевоенного периода, но также и потому, что автор исчерпывающе раскрывает здесь тему страданий любящих и любимых людей в неблагоприятных обстоятельствах.

4 апреля 1928 года молодая учительница по имени Хисако Оиси приходит в начальную школу в бедной деревне рыбаков и крестьян на острове Сёдосима во Внутреннем Японском море. Она послана в эту отдаленную школу, стоящую на оконечности мыса, на год, в течение которого ей предстоит работать там с единственным коллегой. Прибыв в деревню на велосипеде и в западной одежде, она шокирует местных жителей: в 1928 году учителя и школьники только-только еще стали

переходить от кимоно к западной одежде. Японский зритель того поколения, без сомнения, почувствовал приступ ностальгии по «невинным», минувшим без возврата дням, что усугублялось изображением очаровательных учеников — пяти мальчиков и семи девочек (откуда и название) в своих провинциальных кимоно. Их школьная песня, постоянно звучащая в фильме, еще более усиливает ностальгическое настроение.

Молодость и веселый нрав учительницы быстро очаровывают детей, и они дают ей прозвище «Госпожа Коиси» (ее фамилия — Оиси, где «о» значит «большая»; «Ко» по-японски — «маленькая»). Однажды дети решают подшутить над ней, они выкапывают и маскируют яму, в которую она падает. Шалость, однако, приводит к плачевным результатам: учительница повреждает ногу и, передвигаясь только на костылях, уже не может ходить в школу. Через месяц дети решают тайком навестить ее в доме, где она остановилась, в восьми километрах от школы. Они радостно пускаются в путь, но вскоре у кого-то рвутся сандалии, кто-то начинает плакать. Все же они добираются до нее, и это еще более укрепляет их дружбу. Даже родители, взволнованные сперва исчезновением детей, с тех пор относятся к учительнице мягче, хотя вначале ее западные привычки произвели на них неприятное впечатление. Весь класс фотографируется с учительницей на память, звучит песня школы; эти фотография и песня проходят через весь фильм как знаменательный символ.

Госпожу Оиси переводят в главную школу на острове и разлучают с ее двенадцатью учениками. Четыре года спустя, когда дети переходят в пятый класс, они начинают посещать уже эту школу, и Оиси снова становится их руководительницей. Это происходит как раз в то время, когда она выходит замуж за моряка. Сцены простой деревенской свадьбы и ее счастливого воссоединения с учениками вызывают чувство чистой радости, которое приходит с весной, захлестнувшей маленький островок.

Эти две ослепительно красивые сцены — картины мирного счастья — даны в середине фильма. Затем разворачивается трагедия, начинающаяся с того, что коллегу госпожи Оиси арестовывает полиция по подозрению в том, что он коммунист. Она преисполнена праведным негодованием из-за трусости учителей, никто из которых, включая директора, не заступает за арестованного. Затем одна из двенадцати учеников, девочка из бедной семьи, вынуждена оставить школу и пойти

работать. Во время поездки в одно из красивых мест на острове Сикоку, устроенной для выпускников, учительница случайно встречает эту несчастную девочку, которая работает там в макаронной лавочке. Еще некоторое время спустя, весенним днем, когда вишни стоят в цвету, к ней приходят два мальчика — выпускника. У одного из них на голове школьная фуражка, у другого — шапочка подмастерья в торговом доме; ее поражает их необычно чинное поведение, когда они собираются уходить.

Описанные сцены раскрывают условия общественного бытия в Японии в начале тридцатых годов: преследования людей, подозреваемых в левых настроениях; бедность; настороженность, которую принес подъем милитаризма. Вскоре после того, как двенадцать учеников заканчивают школу, из нее уходит и госпожа Оиси; одна из причин — постепенное проникновение в школу милитаристских настроений. Многие из школьников в ее классе говорят о вступлении в армию, а когда она возражает им, ее начинают за спиной называть «красной». Другой причиной было то, что она хотела посвятить себя семейным обязанностям жены и матери. В тот год, когда она покидает школу, происходит важное событие в системе японского образования; правительство полностью подавило движение за реформы в этой сфере, объявив его «левым» и «либеральным».

Затем рассказ переносится в 1941 год. Некоторых из двенадцати учеников мы видим среди уходящих на войну, а на причале их провожают члены Женской патриотической ассоциации. Там же и госпожа Оиси в своем домашнем переднике. Мальчики поднимаются на транспортный корабль. Внезапно, когда оркестр начинает играть грустную мелодию, они разражаются рыданиями; плачет и госпожа Оиси.

Когда повествование в фильме доходит до этих событий, большинство зрителей того поколения — и я в том числе — испытывают душевное потрясение. Но при всем том приходится признать, что режиссер Киносита пошел по самому легкому пути, продержав свою героиню взаперти с 1934 года и до конца войны. Причины ее ухода из школы — пацифистская реакция на милитаризм и чувство материнства — понятны; и все же интересно, что бы с ней случилось, если бы она продолжала преподавать. Я могу попытаться представить это, поскольку сам пошел в школу в 1937 году.

Нельзя сказать, что воспоминания о моих учителях приятны. Одна учительница задала мне головомойку за то, что я прогуливал репетиции хорового пения националистической песни, исполняющейся 11 февраля, в День основания империи. Я помню также учительницу, которая была ответственной за нашу подготовку ко вступительным экзаменам в среднюю школу. Она заставляла нас заучивать и декламировать серьезным голосом что-то об «августейших достоинствах Его Величества Императора». Короче говоря, я не могу припомнить ни одного преподавателя начальной школы, который походил бы на госпожу Оиси. Даже если такие люди тогда и вправду существовали, они, вероятнее всего, были принуждены оставить работу; если же они продолжали преподавать во время войны, они, скорее всего, становились такими же, как те малосимпатичные учителя, которых я помню.

Госпожа Оиси — идеальный образ, который остается неизменным на протяжении всего фильма. При этом она уходит со сцены в самый важный момент, когда ей следовало бы призвать к ответу учителей, внушавших ученикам идеологию милитаризма. Происходит же совершенно обратное: сведя роль героини к нулю, режиссер смог изобразить войну с пассивной позиции жертвы, чем превратил фильм «Двенадцать пар глаз» в слезливую мелодраму.

Для госпожи Оиси с окончанием войны страдания не прекращаются. Муж погиб на войне, и на ее плечи ложится забота о двух детях. Однако добрые отношения между ней и теми из двенадцати, кто остался в живых, сохранились; одна из ее учениц, работающая теперь учительницей в главной школе, устраивает госпожу Оиси на должность учительницы в ту же самую маленькую школу на мысе. Когда она встает, приветствуя своих новых учеников, то обнаруживает, что многие из них — племянники и племянницы тех двенадцати. Госпожа Оиси начинает вспоминать о них, ее сердце не выдерживает, она разражается слезами, за что дети дают ей прозвище Госпожа Плакса.

Последние кадры изображают встречу госпожи Оиси с семьей из двенадцати оставшихся в живых учеников. Извлекается на свет памятная фотография, сделанная в давние годы. Когда ее показывают юноше, потерявшему на войне зрение, он пытается угадать имена каждого одетого в кимоно ребенка, водя пальцами по фотографии. Внезапно громко и отчетливо звучит старая песня школы. Как правило,

в этот момент среди японских зрителей не остается ни одного человека с сухими глазами.

Фильм «Двенадцать пар глаз» был поставлен по повести Сакаэ Цубои, написанной в 1952 году, когда, несмотря на запрет Японии иметь свои вооруженные силы, для поддержания американских оккупационных войск, часть которых была направлена в Корею, в Японии возрождали «силы самообороны». В это время японский пацифизм, или антивоенное движение, принял острые, конкретные формы борьбы против ремилитаризации, весьма отличающиеся от изображенного в фильме пассивного протеста. Эти события нашли свое отражение и у автора повести в эпилоге.

«Я написал уже почти половину повести, как вдруг однажды, когда я сидел за своим столом, мне вспомнилось нечто, очень расстроившее меня. То было сообщение в газете о речи премьер-министра, произнесенной перед главным подразделением „сил самообороны“ на Этюдзима. Подпись под фотографией, сделанной во время церемонии, гласила: „Вы — основа национальной армии!“»

Сакаэ Цубои был обеспокоен вероятностью воспитания будущего поколения в духе прежнего, боялся того, что оно само пожелает принести себя в жертву. В 1952 году Киносита яростно критиковал реакционные тенденции в фильме «Невинная любовь Кармен», однако в 1954 году, в фильме «Двенадцать пар глаз», он как бы успокоил себя лиричной и незамысловатой «лебединой песней» о страданиях добрых, искренних людей из-за плохого, реакционного правительства.

Это, конечно, не означает, что госпожа Оиси поступила неблагородно и несознательно, уйдя из системы образования, которая становилась все более реакционной, или что ее двенадцать учеников следует винить за войну. Однако вряд ли пятеро из них, ставшие солдатами, сохранили свою детскую чистоту. Госпожа Оиси вспоминает одного из них, погибшего в бою, невинным улыбающимся школьником — особенно трогательный образ для японской аудитории, — как если бы тот был убит ребенком. Однако не нужно большого воображения, чтобы представить этих милых школьников, гибнущих в сражении. Но можно и прикинуть, скольких вражеских солдат они убили, какие совершали зверства, как насиловали или занимались мародерством. Войну начала Япония — и не может идти разговора о нас, японцах, страдающих в тенетах какой-то невидимой силы. Однако под впечатлением фильма «Двенадцать пар глаз» нас переполняют эмоции,

навешанные горечью о том, что наша мирная жизнь была прервана войной и что мы потеряли так много чистых и искренних молодых людей. Вопрос об уроне, причиненном нами врагу, полностью игнорируется. Остается чувство, что мы, японцы, были так же невинны, как те дети, и что мы жестоко страдали. Однако, как известно, существенным обстоятельством второй мировой войны является то, что мы проявляли жестокость, ставшую притчей во языцех, и что каждый из тех очаровательных детей с островка во Внутреннем море в бою, вероятно, также проявил ее.

Видимо, Киносита следовал общеизвестному в мире коммерческого кино принципу, что фильмы принадлежат людям. Люди не хотят видеть свои дурные стороны, и режиссеры стремились изобразить их привлекательными даже в антивоенных фильмах. Герои наиболее близки зрителю, когда воссоединяются после долгой разлуки (как, скажем, воссоединяются Оиси и ее двенадцать учеников) или когда вместе переживают какие-либо трудности. Киносита, Имаи и другие, вероятно, думали, что без этой посылки нельзя делать фильмы демократической направленности, популярные у зрителей, — и эта мысль легла в основу антимилитаристских фильмов послевоенного периода. Интересно, что во время войны те же самые режиссеры изображали единство японских солдат и гражданских лиц и так превозносили его, что оно стало культивироваться повсеместно.

Не следует, однако, забывать два других сильных фильма Киноситы и Имаи, где отразились их сомнения в единстве людей: «Японская трагедия» и «Разбитый барабан» («Ёру-но цудзуми», 1958). В «Японской трагедии» Киносита изображает японское общество таким, какое оно есть, сделав свой единственный действительно реалистический фильм с социальной направленностью. На протяжении пяти лет — с 1948 по 1953 год (период определяется по кадрам кинохроники) он прослеживает историю бедной женщины, работающей в барах, совершенно не интересующейся политикой и не понимающей значения событий послевоенной эпохи. (В этом смысле его фильм был предвестником картин Сёхэя Имамуры «Японское насекомое» и «Послевоенная история Японии: Жизнь мадам Онборо» — «Ниппон сэнго-си: мадаму Онборо-но сэйкацу», 1970.) Оставшись с двумя детьми на руках в стране, переживающей последствия недавнего поражения, эта женщина из последних сил старается прокормиться. Она становится прислужницей в баре с сомнительной репутацией, дети

стыдятся ее и покидают дом. В конце концов героиня кончает жизнь самоубийством, бросившись под проходящий поезд. Здесь Киносита ставит под сомнение единство внутри основной социальной ячейки — семьи — в тяжелые времена, которые переживала послевоенная Япония.

Имаи в «Разбитом барабане» переходит от идеализированного изображения человеческой солидарности в духе современной драмы к средневековой драме, где речь идет о глубоком разрыве между любящими друг друга мужем и женой. Созданная по мотивам написанной Тикамацу Мондзаэмоном для Кабуки трагедии «Барабан волн Хориавы», картина повествует о жене самурая, уступившей домогательствам барабанщика, у которого она берет уроки, в то время как ее муж находится на службе в Эдо. Когда он возвращается домой и узнает о происшедшем, то хочет простить ее, но, поскольку о случившемся уже пошли слухи, чтобы смыть бесчестье, он убивает жену. После этого, однако, он ведет одинокую жизнь, покинутый всеми.

В «Разбитом барабане» скрыто критикуется феодальная мораль и обычаи, кодекс самурайской чести и система, согласно которой все правители со своими подчиненными должны были через год уезжать жить в Эдо, что приводило к трагическим разрывам между мужьями и женами, распаду основы общества — семьи. Фильм Имаи оставляет у нас грустное чувство, что в трудных обстоятельствах люди не всегда могут оставаться на высоте.

Смысл жизни в фильмах Акиры Куросавы

С поражением во второй мировой войне многие японцы, не отделявшие свою судьбу от судьбы страны, были потрясены открывшейся истиной: правительство лгало им, оно не было ни справедливым, ни надежным. В это смутное время Акира Куросава в своих великолепных фильмах неизменно утверждал мысль, что смысл жизни не ограничивается «национальными интересами», а есть нечто, что каждый индивидуум должен открывать сам для себя через страдание. В фильме «Жить» предельно ясно выразилась не только эта мысль, но и все своеобразие Куросавы-художника, поскольку здесь он использовал весь арсенал средств кино и затронул все важные для него темы.

Помимо мотива страдания, которым мы займемся позже, в фильме рассматриваются четыре темы: как должны жить люди, чтобы умереть с чувством выполненного долга; бюрократия, ее несостоятельность и безответственность, подбострастие бюрократов в отношении к высшим и безразличие к простым гражданам; тема отличия поколения родителей от поколения детей; послевоенный гедонизм. Фильм строится вокруг главной темы — смысла жизни, а три второстепенные темы поддерживают ее внутреннюю напряженность, усиливают ее, подчеркивая отличие реальной жизни от идеальных представлений о ней. Куросава, однако, уделяет немалое внимание и второстепенным темам, обрисовывая их остро и выразительно.

Возьмем, к примеру, тему бюрократии. Показываются несколько домохозяек, пришедших в приемную муниципалитета с просьбой о том, чтобы водосток в их районе засыпали землей и сделали детскую площадку для игр. Из Департамента по делам граждан их посылают в Департамент городских работ, оттуда — в Департамент парков, оттуда — в Департамент борьбы с эпидемиями и так далее, поскольку ни один из клерков не желает брать на себя ответственность. Пожалуй, ни одна другая сатира на официальных лиц не сравнится с изображением этих бесконечных хождений, и никакие нападки на бюрократию не покажут ее лучше, чем эти сцены пробуждения сознания главного героя фильма.

Вся низость жалких мелких чиновников проявляется в их самоутверждении, в подхалимаже перед заведующими департаментов. Однако основное намерение Куросавы состоит не в развенчании официальных лиц, не в насмешке над ними. Его тема — смысл жизни, и он убедительно показывает, насколько ужасающе пустой становится жизнь, когда работа выполняется лишь по привычке.

Так же глубоко раскрыта в фильме и тема разрыва между родителями и детьми. Стареющий отец, узнав, что у него рак и что ему осталось недолго жить, хочет рассказать об этом сыну, которого любит больше всего на свете, и с ним разделить свою печаль. Однако тот думает только о постройке современного дома на пенсию отца, и, когда главный герой случайно слышит, как сын говорит невестке, что, если отец не даст им денег, они будут жить отдельно, он понимает, что на сочувствие сына ему нечего рассчитывать. Не сказав ни слова о своей болезни, отец идет в свою комнату и вспоминает детство и юность сына — дни, когда между ними существовало молчаливое, но глубокое доверие. Это короткое чередование картин прошлого, грусть по утрачиваемому людьми взаимопониманию подчеркивает внезапное крушение отцовского авторитета в послевоенные годы, когда детьми стала цениться больше всего своя, отделившаяся семья. Все же здесь Куросава не просто бросает эмоциональный призыв возродить любовь между родителями и детьми, порицая эгоизм молодого поколения. Он скорее желает, чтобы его главный герой перестал строить иллюзии и, не обращаясь ни к кому за помощью, находил бы силы в самом себе.

Не менее эффектно дана в фильме и тема всепоглощающего гедонизма. Она мастерски иллюстрируется подробным рассказом о том, как главный герой (роль играет Такаси Симура) и его спутник — писатель, с которым он совершенно случайно познакомился, — обходят ночные заведения в надежде развеять тоску. В этих кадрах, изображающих их наигранную «распущенность», Куросава уловил то самое лихорадочное, отчаянное стремление к удовольствиям, которое было столь характерно для ищущей выхода энергии японцев, еще не пришедших в себя после поражения. Представители того поколения считали, что им следует развлекаться где и как только можно, рассматривая это как компенсацию за пережитое в годы войны; они были предшественниками тех так называемых «экономических животных», которые двадцать лет спустя бросили вызов мировому рынку.

Гедонистические сцены в фильме «Жить» длятся всего около десяти минут, но они так же впечатляющи, как подобные им кадры в фильме Федерико Феллини «Сладкая жизнь». Хотя Кurosава и получил немалые средства из возрожденного фонда кинопромышленности, все же актеров для массовок у него было меньше, чем в театрализованных постановках. С необычайным умением он воссоздал обстановку и настроение переполненных танцзалов и кабаре, вызывающие в памяти лихорадочную атмосферу погони за удовольствиями. Особенно стоит упомянуть сцену в кабаре, где Тосиюки Итимура играет на пианино, а Такаси Симура поет. Ритм изобразительного ряда, который как бы вторит музыке, подобран так хорошо, что остается только пожалеть, что Кurosава никогда не занимался музыкальными фильмами.

Однако в этих сменяющих друг друга кадрах Кurosава не стремится показать лишь нравы тех лет. Изображение лихорадочной жажды жизни главного героя (и режиссера), эти неистовые сцены непосредственно связаны с главной темой фильма — поиском смысла жизни. С этой точки зрения развитие каждой второстепенной темы представляет собой почти что законченный цельный, самостоятельный фильм. И так как все они подчинены центральной теме жизни и смерти, фильм «Жить» воспринимается как большая симфония, состоящая из нескольких частей. В самом начале нам показывают рентгеновский снимок пораженного раком желудка главного героя, и весь трагизм жизни выступает без всяких прикрас. По значению эту сцену можно сопоставить с первыми тактами Пятой симфонии Бетховена.

По контрасту с тем совершенным артистизмом, с которым Кurosава развивает второстепенные темы фильма, стиль изложения им центральной темы можно назвать отчасти парадигматическим, моралистическим, даже дидактическим. Он приходит к простому выводу о том, что люди, жертвующие собой и целиком и полностью посвящающие себя служению другим, всему обществу, умирают со спокойной совестью, как бы тяжела ни была их смерть. При всей справедливости этой мысли у зрителя мог возникнуть вопрос: так ли просто разрешаются жизненные коллизии? Кurosава предупреждает подобную реакцию, ненавязчиво подводя зрителя к нужному выводу. В словах простой, веселой девушки главный герой слышит намек на то, что каждый человек должен искать смысл жизни в работе. Это придает ему энергии, он словно обретает второе дыхание, посвящает себя служению людям, желающим устроить в своем районе площадку для

игр вместо водостока, до последних дней он ведет безупречную жизнь и умирает с чувством выполненного долга. Преображение главного героя показано достаточно тонко, через воспоминания тех, кто присутствовал при этой «переоценке ценностей».

Если бы совершенствование характера главного героя раскрывалось прямолинейно, зрителю оставалось бы лишь благоговеть перед подобным благородством. Однако, поскольку этот процесс показан через восприятие мелких чиновников, наблюдавших за его «пробуждением», нам остается только симпатизировать тем, кто признал свою собственную незначительность, выражая желание, чтобы и на них упал отсвет благородства главного героя. Тот факт, что другие служащие постоянно несколько навеселе и выглядят немного комично, помогает нам узнать в них себя, и нам остается лишь надеяться, что мы станем похожи на помощника главного героя — Кимуру, который обещает исполнить последние пожелания своего начальника. В фильме звучит страстный призыв подражать достойной жизни героя; нас словно ненавязчиво просят по крайней мере сохранить чувство уважения к его образу жизни. В широте этих выводов виден почерк Куросавы. Он ни в коем случае не обращается к нам с морализаторской проповедью; сам режиссер словно никак не может решить, похож он на главного героя или же на его помощника Кимуру; многим зрителям, включая меня, такая постановка вопроса очень по душе.

И темы, и повествовательный стиль фильма «Жить» повторяются в последующих лентах Куросавы. Например, смысл жизни стал центральной темой картин «Не жалею о своей юности», «Молчаливая дуэль» («Сидзука нару кэтто», 1949), «Идиот» («Хакути», 1951), «Семь самураев» и «Красная Борода» («Акахигэ», 1965). по-моему, отчетливее всего эта тема звучит в фильмах «Не жалею о своей юности» и «Идиот», несмотря на простоту первого и странность второго.

Проблема бюрократии поднимается в фильме «Красная Борода», главный герой которого, по прозвищу Красная Борода, возглавляет больницу; время действия — конец XIX столетия. Возможно, когда Куросава читал повесть Суюро Ямамото, по которой был сделан сценарий, ему пришла в голову мысль, что если бы главный герой фильма «Жить» занимал с самого начала такую же активную жизненную позицию и завоевал уважение окружающих, то очень напоминал бы этого благородного доктора. В фильме «Рай и ад» («Тэнгоку то дзигоку», 1963) показывается бюрократия не

государственная, а частного предприятия. Главный герой, управляющий, один противостоит своим коллегам, планирующим выпуск дешевой продукции, выдвигая свою политику производства высококачественных товаров. Это как раз тот тип характера, который любит Кurosава: его герой отвергает возможность компромиссов и не желает терять свою индивидуальность. Другой тип человека представлен в фильме фигурой полицейского инспектора. Руководствуясь лишь инструкциями современной полиции, он превратился в ужасного, почти гротескного бюрократа. Однако наиболее острая критика бюрократизма дается в фильме «Чем хуже человек, тем лучше он спит»^[6] («Варуй яцу ходо ёку нэмуру», 1960), где Кurosава бичует коррупцию, связи правительства с верхним эшелоном управленческого аппарата.

Тема разрыва между родителями и детьми особо ярко была выражена в прекрасном фильме Кurosавы «Записки живого» («Икимоно-но кироку», 1955). Хотя эта тема является вторичной по отношению к главной линии картины — протесту против всеобщего уничтожения в ядерной войне, она явно выходит на первый план, отодвигая тему атомной войны, что послужило для многих поводом считать фильм неудавшимся. Однако мало произведений в истории кино так великолепно отображали кризис человеческих отношений, как «Записки живого»; поэтому существующую оценку следует пересмотреть и воздать картине должное.

Наиболее яркое изображение послевоенной эпохи дается у Кurosавы в фильмах «Пьяный ангел» («Ёидорэ тэнси», 1948) и «Бездомный пес» («Нора ину», 1949). В первом показывается бешеная суэта района, где располагается черный рынок, а во втором — безлюдные кварталы оккупированного Токио. В обеих картинах Кurosава не только уловил опустошенность послевоенной Японии, но также привлек внимание к появившемуся чувству освобождения от гнета и лишений военных времен, оставив, таким образом, далеко позади фильмы своих современников. По мере того, как Япония возрождалась экономически, Кurosава стал уходить от изображения беспорядочного и бешеного темпа жизни, от современности, он стал все чаще и чаще обращаться к исторической драме, особенно к тем эпохам, когда отношения между людьми были жестоки.

На драматический повествовательный стиль фильма «Жить» оказал огромное воздействие другой шедевр Куросавы, фильм «Расёмон». Со смертью главного героя как бы переключаются скорости, и тема продолжает развиваться уже через призму взглядов окружающих его людей. Даже мотив болезни появляется во многих картинах: в «Пьяном ангеле» хулиган болен туберкулезом; в «Молчаливой дуэли» молодой доктор случайно заражается сифилисом, когда оперирует солдата на поле боя; неумелый юрист в «Скандале» («Сукяндару», 1950) — почти алкоголик, хотя после смерти своей дочери от туберкулеза он бросает пить; главный герой «Идиота» — психически больной человек; в «Записках живого» главный герой — невротик; в фильме «Рай и ад» появляется целая группа наркоманов; доктора и пациенты преобладают на экране даже в фильме о давних временах — «Красной Бороде».

Мотив болезни, возможно, вызвал послевоенный опыт Куросавы, поскольку оба его фильма, сделанные во время войны—«Сугата Сансиро» (1943) и «Самые красивые», — показывали веселых, жизнерадостных детей, которые могли быть образцами здоровья. Потом стало ясно, что этот мотив тесно связан с темой смысла жизни, а также имеет отношение к возрождению Японии после поражения.

После второй мировой войны представители японской интеллигенции, не исключая и Куросаву, часто задумывались над причинами возрождения милитаризма, и одним из центральных вопросов дискуссии был следующий: явился ли милитаризм результатом слабости японцев и их устремления утвердить свое «я» вопреки традиции растворяться в массе? Сошлись на том, что индивидуумам следует укреплять свою личность и самоутверждаться, с чем согласился и Куросава, судя по следующей цитате из его записок по поводу фильма «Не жалею о своей юности», сделанных в 1946 году. «Мне кажется, что для становления новой Японии необходима также и сильная женская личность; вот почему я сделал своей главной героиней женщину, достигающую целей, которые она сама перед собой поставила». Похоже, однако, что во время постановки этого фильма попытка самого Куросавы выразить себя была не совсем удачной.

На студии «Тохо», где он работал, большое влияние приобрел профсоюз, руководимый коммунистами, и ни один фильм не мог быть снят без их согласия. Куросава сотрудничал с ними, а поскольку он, как и многие интеллектуалы тридцатых годов, участвовал в

коммунистическом движении, нет ничего удивительного в том, что в фильме «Не жалею о своей юности» затрагивается тема коммунистического антивоенного движения, закончившегося к 1945 году. В 1946 году один из активистов профсоюза захотел сделать фильм на том же материале, и профсоюзные лидеры начали оказывать давление на Куросаву, чтобы тот прекратил работу над картиной «Не жалею о своей юности». Хотя Куросава воспротивился и не остановил съемок, ему пришлось пойти на компромисс и изменить вторую часть фильма.

Этот опыт показал Куросаве, что и приобретшие власть коммунисты в сфере творчества могут препятствовать свободе индивидуального выражения, и это поставило его перед дилеммой. В японском обществе до шестидесятых годов коммунисты составляли ядро оппозиции. Большинство фильмов, критикующих социальное зло, были сделаны коммунистами или по крайней мере с их позиций: в них утверждалось, что царящая несправедливость может быть устранена посредством солидарности людей. Куросава, однако, понял, что в этом процессе может быть утрачена и свобода самоутверждения, и он стал делать фильмы, осуждающие общественные недостатки, в которых отвергалась «солидарность людей».

Поскольку Куросава считал, что критика общества — долг личности, он был далек от коммунистических убеждений. Но он никогда не переставал говорить о таких социальных проблемах, как террор гангстерских шайк, бюрократия, ядерное оружие, коррупция в деловом мире и в правительстве и т. д. Он выбрал трудный путь, как мы видим по фильму «Чем хуже человек, тем лучше он спит», когда главный герой пытается в одиночку бороться с бюрократическим аппаратом и превращается в мелкого террориста. Аналогичная ситуация складывается и в фильме «Рай и ад», где полицейский инспектор пытается наказать похитителя, исходя скорее из личного, чем из официального понимания справедливости и законности. В «Записках живого» Куросава показывает тяжелое положение человека, пытающегося в одиночку разрешить проблему ядерного вооружения; доказывая невозможность чего-либо подобного, он завершает картину серьезным и сильным финалом: его герой сходит с ума.

Когда индивидуум пытается браться за разрешение социальных проблем в одиночку, он неизбежно приходит к самоуничтожению, хотя это и бывает по-своему прекрасно. Этот мотив, часто повторяющийся в

фильмах Кurosавы, как бы наводит на мысль: те, кто хочет самоутвердиться, не должны бояться гибели. Отсутствие страха смерти и ясное осознание героем возможности быть уничтоженным делают его действия в защиту справедливости более эффективными. Эта важнейшая особенность героев Кurosавы лучше всего выражена в фильмах «Жить» и «Молчаливая дуэль», где те, кто хочет жить честно, поражены серьезными заболеваниями. Больные герои, появляющиеся в других его работах, — это только вариации этих персонажей.

В представлении Кurosавы сила личности вообще аналогична духовной силе человека, борющегося с серьезной болезнью. Эта мысль может казаться эксцентричной и сентиментальной, однако она отражает процесс, позволивший японцам оправиться от шока поражения и вновь обрести сознание независимости.

Герои Кurosавы часто непонятны простым людям — мы видим это в «Не жалею о своей юности», «Записках живого», «Жить», «Красной Бороде», «Дерсу Узала». Здесь главные герои не пытаются «крепить солидарность» ни с кем. Они сами для себя решают, как им следует жить и как страдать от своих собственных болезней. Это человеческие существа, своими силами открывающие для себя смысл жизни, и потому они неизбежно кажутся остальным либо ненормальными, либо больными. Именно в этом состоит критика Кurosавой японской тенденции выстроить всех в одну ровную шеренгу, в этом выражается его стремление доказать, что возрождение Японии после поражения должно проходить не только в плане экономики.

Семья

1. Отцы в фильмах Кurosавы

В 1942 году Национальное управление информации присудило сценарию Кurosавы «Всюду тишина» («Сидзука нари») ежегодный приз за лучший сценарий о национальном духе Японии. Хотя фильм по нему так и не был создан, интересно рассмотреть его, поскольку он обнаруживает черты, характерные для последующих картин Кurosавы, в частности тему взаимоотношений отцов и сыновей.

Герой фильма, Кэйскэ Кикүти, химик, тридцати трех лет, работает в исследовательском институте, занимается разработкой продуктов из сои. Его отец, патристически настроенный профессор архитектуры, увлечен проблемой воплощения духа японского народа в эстетике храма Хорюдзи в Нара. И отец, и сын полностью погружены в свои исследования.

В день, когда Кэйскэ получает призывную повестку, вся семья скрывает волнение под внешней маской спокойствия. Отец приходит домой с бутылкой вина, чтобы отпраздновать это событие. Возвращается Кэйскэ, отец и сын болтают, как будто ничего не произошло. Поскольку они смирились с неизбежным, оба сохраняют выдержку, не выказывая ни малейшего беспокойства, как требует того истинно японский дух.

Единственное, что волнует Кэйскэ, — это то, что он не нашел себе соответствующую замену в институте. Кэйскэ считает, что для этого человека химические исследования должны быть не просто долгом, но самым смыслом его жизни. «Этот человек должен в такой степени быть поглощенным столь прозаическим предметом, как соевые бобы, чтобы пожертвовать ради них жизнью». В конце концов его выбор падает на Игараси, коллегу, опубликовавшего труд, основные положения которого совпадали с его мыслями. Последний же, поверив пустым сплетням, сомневается в благородстве мотивов Кэйскэ, и между ними завязывается жаркая дискуссия. Свою последнюю ночь перед уходом в армию Кэйскэ проводит за спором с Игараси, после чего они становятся близкими друзьями, поскольку оба страстно увлечены процессом производства продуктов из соевых бобов.

Возможно, Кэйскэ тяжело покидать дом и потому, что он влюблен в подругу своей сестры Рэйко, однако в военное время господствовала

доктрина: «Личные чувства не значат ничего». Все же его мать и сестра организуют им наутро прощальную встречу, которая выходит очень короткой из-за долгого ночного разговора с Игараси. Рэйко играет воинственный полонез Шопена, чтобы воодушевить Кэйскэ. Комментируя эту сцену, молодой Куросава писал: «Остается только удивляться, как столь сильный дух помещался в сердце застенчивой молодой девушки».

Кэйскэ провожают стоически сдержанная мать, заплаканная сестра Ёко и Рэйко, у которой ни кровинки в лице. Не оглядываясь, он уходит и скрывается за углом. Примерно в это же время его отец читает лекцию в университете. «Эти здания, бессмысленно построенные здесь, не выражают национального характера, — говорит он. — Они не произведения архитектуры, а призрачная видимость. Это просто коробки для людей. В противоположность им пятиярусная пагода храмового комплекса Хорюдзи есть выражение идеалов принца Сётоку. На протяжении более чем тысячи трехсот лет эта пагода является молчаливым воплощением красоты, имманентной духу японского народа. Вот классический пример превосходства японцев. Сконцентрированная в ней сила хранит вечное молчание». Студенты аплодируют.

Куросава, следуя указаниям правительства военного времени, смог тем не менее избежать изображения фанатизма и представил эту семейную драму в легких юмористических тонах.

При этом подчеркнутое внимание Куросавы к тому, что его герои подавляют все свои страхи, вызванные полученной повесткой, привело к известной неестественности, сделало сценарий работой одновременно превосходной и посредственной. Тема любви между отцом и сыном занимает главное место в лучших картинах Куросавы.

Доктор Кикүти благодаря высокому профессионализму возвысился духом, обретя способность всегда оставаться спокойным в кризисной ситуации. Подражая ему, сын предан своему делу так же, как отец, порой даже чрезмерно.

Эти идеальные отношения между отцом и сыном, характерные для милитаристской Японии, отражены и в нескольких других фильмах военных лет. В микрокосме семьи отец был тем же, чем император — для нации; а поскольку император был воплощением добродетели, соответственно каждый отец должен был являть собой маленький образец добродетели. Действительность редко соответствовала идеалу,

поскольку многие отцы часто злоупотребляли этим незаслуженным авторитетом и становились домашними тиранами, вызывавшими в детях чувство отчуждения.

Этот идеал, воплощавший феодальное мышление, быстро изменился после войны, когда на экраны вышло несколько фильмов, сделанных в ответ на призыв сбросить родительский авторитаризм. Но Куросава и после войны продолжал создавать образы благородных отцов или тех, кто заменял их. В его первом фильме — «Сугата Сансиро» (1943) — мастер дзюдо Сёгоро Яно (Дэйдзиро Окости) еще более идеализирован, чем доктор Кикуги. Благодаря совершенствованию своего воинского мастерства он способен спокойно встретить любые жизненные трудности. Живущий с ним ученик Сансиро находится под его влиянием и надеется овладеть искусством дзюдо. Их отношения — идеальные отношения отца и сына, когда молодой человек формируется по образцу старшего. В первом послевоенном фильме Куросавы — «Не жалею о своей юности» — Дэйдзиро Окости играет либерала, профессора колледжа, который благодаря блестящему профессионализму остается спокойным в тяжелые времена. Несмотря на давление фашистского правительства, он никогда не изменяет своим убеждениям и оставляет свою работу в университете. Его дочь (Сэцуко Хара) так глубоко чтит отца, что выходит замуж за лидера антивоенного движения и после смерти мужа подвергается преследованиям.

Куросава возвращается к модели взаимоотношений отца и сына на примере учителя и ученика в картине «Пьяный ангел». Сначала трудно усмотреть в отношении сильно пьющего доктора средних лет (Такаси Симура) к больному хулигану (Тосиро Мифунэ), которого он лечит от туберкулеза, иную цель, помимо простого желания его вылечить. Как и этот юноша, сам доктор «заблудился», и поэтому он жалеет молодого человека и старается взять его под свою опеку, несмотря на сопротивление и угрозы. Из-за страха смерти молодой человек в конце концов уступает добрым намерениям доктора и проникается уважением к нему. Поскольку они вместе борются за жизнь юноши, их отношения приближаются к отношениям учителя и ученика. Тем временем возвращается старый главарь шайки и обнаруживает, что юноша ушел из нее; последовавшая драка обрывает его жизнь. Доктору и молодому хулигану не удастся сохранить отношения учителя и ученика, потому

что доктор — человек самостоятельный, честных занятий, а юноша — нет.

Куросава считает, что лишь труд способствует внутреннему совершенствованию; только работающий человек имеет право наставлять других, а тот, у кого нет определенных занятий, не готов воспринять моральный опыт. Если процесс нравственного роста происходит по своим внутренним законам, работы Куросавы полны радости и счастья. В случае же, упомянутом выше, воссозданная Куросавой драма оборачивается трагедией.

С этой точки зрения и «Молчаливая дуэль» и «Бездомный пес» могут быть отнесены к «радостным драмам» Куросавы. В первой образ отца не несет существенной смысловой нагрузки, но и он, и его сын — оба преданные своему делу, самозабвенно работающие врачи. В фильме «Бездомный пес» модель отцовских отношений воспроизводится в привязанности спокойного, сдержанного, уже немолодого полицейского к своему импульсивному, беспутному подчиненному. Инструктаж, который получает последний, переходит границы простого руководства и включает элементы воздействия на формирование характера. Это особенно хорошо видно в эпизоде, когда молодой полицейский обнаруживает, что преступник, которого он выслеживает, как и он сам, — бывший солдат, и размышляет о том, не стал ли бы и он сам преступником в аналогичных обстоятельствах. Наставник приглашает его домой на обед и после нескольких кружек пива убеждает своего подчиненного в том, что он и преступник относятся к совершенно разным типам людей, и, таким образом, возвращает молодому человеку решимость.

Фильм «Жить», напротив, можно рассматривать как трагедию, потому что отец не может сказать своему сыну-эгоисту о том, что у него рак. До этой картины Куросава изображал людей, которые благородны в силу преданности своему делу. Внутреннее совершенство этих персонажей притягивало к ним людей, вызывало уважение детей или обожание достойных учеников. В фильме «Жить» главный герой — всего лишь обыкновенный чиновник, который годами штемпелевал входящие-исходящие. Никто не уважает его, и даже собственный сын думает лишь о том, что после смерти отца ему будут выплачивать за него пенсию. Для Куросавы такой человек, как отец, чтобы ощутить себя действительно живущим, должен максимально раскрыться в поступках. Теплые, трогательные отношения с сыном могут сложиться

потом, если сын не окажется лицемером, духовная близость с которым невозможна.

Фильм «Жить» — одна из вершин творчества Куросавы. В нем он отступает от одной из излюбленных своих концепций (доверие между отцом и сыном, учителем и учеником — это прекрасно), потому что она уже не адекватна горькой послевоенной реальности, следовательно, уже не может быть источником неповторимых, жизненных образов.

Для Куросавы подлинным социальным злом становится утрата доверия между отцами и детьми из-за того, что молодое поколение опустошено и непочтительно. Однако в картине «Жить» он не просто сожалеет об этом: отсутствие моральной оценки совершенно неприемлемо для него. Мораль этого фильма состоит в следующем: если современная молодежь не осознает духовной ценности доверия между отцом и сыном, нужно без сожаления отбросить всякие чувства и сделать работу единственным смыслом жизни.

Но прежде чем отвернуться от сына, отец в прекрасных, сменяющих друг друга, эмоционально наполненных кадрах вспоминает, как он любил сына. Вот он в лимузине с сыном-школьником едет за катафалком жены, и, когда тот скрывается за углом, мальчик кричит: «Мама уехала!» Затем он вспоминает, как отклонил предложение брата жениться вновь, боясь за последствия этого шага для сына. Вот в больнице он подбадривает сына перед предстоящей операцией аппендицита, и, наконец, он — на трибунах — следит за сыном во время игры первокурсников в бейсбол, его настроение меняется в зависимости от удач или неудач сына.

В этой череде кадров Куросава выразил мысль о том, что человечность в отношениях между родителями и детьми — самая надежная гарантия социального порядка. Трагедия происходит, когда она утрачивается и наступает разлад.

Трагедия фильма «Жить» — не рак отца, болезнь лишь толчок, который заставляет его осознать, что в действительности между ним и сыном нет доверия — факт, которого до этого он старался не замечать.

Когда отсутствует это доверие, людям приходится поддерживать общественные связи на основе чего-то еще более универсального, например работы по улучшению условий труда или на благо общества.

Это трагическая, но очень важная для Куросавы тема: самая большая любовь его героя оказывается иллюзией, утешение обретается

в другом, с полным сознанием утраты и в состоянии высшего духовного напряжения. Из этого и рождается возвышенность трагедии.

После «Жить» Куросава снял еще один фильм на эту тему — «Записки живого». Тосиро Мифунэ играет владельца маленькой фабрики, который напуган известием об испытаниях водородной бомбы и начинает готовиться к эмиграции в Южную Америку. Эти планы касаются его официальной семьи и двух его любовниц с детьми. Его дети и их семьи взволнованы предстоящей переменой жизни, отказываются ехать и даже добиваются признания его невменяемым, когда он продолжает настаивать на отъезде. В конце концов он действительно сходит с ума.

В сравнении с «Жить», сделанным безукоризненно, сюжет фильма «Записки живого» противоречив и полон несообразностей. Главная причина неудачи Куросавы состоит в его попытке метафорически представить общечеловеческую проблему ядерного оружия посредством изображения распада патриархальной семьи в Японии. Хотя проблема водородной бомбы и может быть воспринята в определенном смысле как семейная — ведь нация состоит из множества семей, — глубокая пропасть между этими проблемами существенно затрудняет их совместное рассмотрение. Зритель начинает теряться в догадках относительно того, сошел ли отец с ума из-за страха перед бомбой или из-за того, что натолкнулся на сопротивление всех своих домочадцев, когда, безнадежно отстав от своего времени, попробовал воспользоваться своим, уже давно утраченным авторитетом. Сомнения возникают в отношении самой темы фильма: что в нем главное — бомба или семья?

Сначала Куросава хотел поставить вопрос: почему люди не прислушиваются к настойчивым предостережениям относительно водородной бомбы? Однако на экране этот вопрос трансформировался следующим образом: почему «глава рода» не может передать свою тревогу семье? Это мешает зрителю, поскольку он никогда не задумывался о возможности рассматривать авторитет отца в подобной ситуации.

В фильме «Рай и ад» вплоть до самой последней сцены, когда глава обувной фабрики (Тосиро Мифунэ) встречается в комнате свиданий тюрьмы с юношей, похитившим его сына, характер отношений отца и сына не столь ясны.

Герой, чью роль исполняет Мифунэ, благодаря своей безоглядной преданности делу, стал человеком высокой морали. В других фильмах в подобных ситуациях с глазу на глаз старшее поколение (здесь это глава компании) почти всегда превосходит младшее (представленное похитителем мальчика) своим опытом и обаянием, вызывая любовь зрителей. Однако в фильме «Рай и ад» этого не происходит, и зрителю не хватает чувства облегчения, которое дают ему подобные сцены в картинах «Сугата Сансиро» и «Пьяный ангел».

После картины «Рай и ад» в 1965 году вышел фильм «Красная Борода», где Тосиро Мифунэ, сыгравший незрелого, мечущегося юношу в «Пьяном ангеле», выступает в роли доктора, учителя жизни, а роль смятенного юноши, интерна в клинике у доктора, играет Юдзо Каяма. Повторяется ситуация картины «Сугата Сансиро», только на этот раз она разворачивается в мире медицины, а не дзюдо. Невозмутимость и старомодная степенность доктора словно говорят молодому практиканту: «Сохраняй спокойствие и подражай мне». Юношеское восхищение учителем восстановлено, и старшее поколение больше не раздражается непокорностью юных.

Все превратности взаимоотношений отца и сына, учителя и ученика, кажется, сплетены в «Красной Бороде». Фильм «Жить» был в определенном смысле взлетом: отец, следуя жизненным обстоятельствам, как бы возрождал благородный родительский образ, забытый после войны. От «Записок живого» до «Красной Бороды» мы наблюдаем снижение образа отца. Словно отец из «Жить», уже ставший достойным уважения человеком, отправляется на поиски сына, который вновь полюбил бы его, а когда эти надежды не сбываются, он утешается жалобами, воспоминаниями о прошлом, как в «Красной Бороде».

Взаимоотношениям двух людей всегда придается большое значение в драмах Куросавы. Его главные герои, обычно мужчины, нуждаются в свидетелях своих поступков: отец ведет себя, как должно отцу, когда за ним наблюдает сын; это же относится и к сыну. В таких случаях отец, проявляющий необычайное благородство, становится, безусловно, одним из идеальных образов Куросавы; учитель в глазах своего ученика также поднимается на недостижимую высоту. Таким образом, Куросава стремится изображать достойных людей, оказывающих моральное влияние на окружающих, а единственный

способ оказать его, с точки зрения Куросавы, — подать достойный пример другому.

Сегодня, к сожалению, многие отцы не ведут себя дома как следовало бы, поскольку они приходят туда лишь для того, чтобы расслабиться. На работе дело может обстоять иначе, но там трудно повлиять на отношения учителя и ученика, поскольку общение между старшими и младшими коллегами сводится к производственному процессу. Невозможно быть заинтересованным в нравственном развитии другого в той же степени, как в своем собственном. Соответственно Куросава предпочитал изображать отношения учителя и ученика, где старший был не только интеллектуальным ментором, но и наставником в морали. В современных работах Куросава избрал критическую ситуацию, в которой отцу приходится демонстрировать силу своей личности. Ирония состоит в том, что, хотя современный отец и стремится оказать влияние на характер сына, но уже слишком поздно, и самое большее, что ему остается, — дожить свой век, не заслужив упреков. Куросава приходит к этому основополагающему заключению в картине «Жить», и этот фильм правдиво отражает семейную и социальную ситуацию в современной Японии.

2. Отцы Одзу

По контрасту с Куросавой Ясудзиро Одзу в своем фильме «Родиться-то я родился...» («Умарэтэ ва мита кэрэдо», 1932) рассказывает об отце, который неожиданно роняет себя в глазах сыновей. Два брата, которые долго считали своего отца безупречным, узнают из любительских фильмов, что на работе он играет роль клоуна, чтобы сохранить расположение босса. Они оскорблены: «Отец, ты всегда учил нас добру и благородству, а у тебя самого нет ни капли достоинства?» Сначала отец старается успокоить их, но они упорствуют, и он в гневе дает им пощечины. Позже он раскаивается — ведь дети говорили ему правду.

В прекрасном фильме Одзу «Каприз» (1933) сына дразнят в школе, потому что его отец, вдовец, флиртует с молоденькой девушкой, и мальчик срывает свой гнев на дорогом деревце отца «бонсай». Вернувшись от девушки, отец в ярости с такой силой бьет сына по щеке, что тот летит на пол через всю комнату. Мальчик поднимается, подходит к сидящему отцу и начинает изо всей силы хлестать его по щекам. Отец поражен и в изумлении неотрывно смотрит на сына. Вдруг до него доходит причина происходящего, и он сникает. Мальчик, все еще продолжая наносить ему удары, разражается слезами.

В своих предвоенных фильмах Одзу почти всегда изображал этот тип отца, и фильм «Единственный сын» («Хитори мусуко», 1936) не является исключением. Здесь отца обличает его собственная мать, в большей степени, чем его дети, и комическая разрядка, присущая другим фильмам Одзу, почти совсем отсутствует. Главный герой — учитель вечерней школы в Токио, с трудом может прокормить жену и ребенка. Несмотря на университетское образование, за время безработицы он впадает в нужду и смиряется со своей судьбой. Его мать, пережившая большие невзгоды, чтобы дать ему образование, приезжает в Токио навестить его. И, хотя она не подает вида, в глубине души она разочарована бесхребетностью сына. Наконец во время совместной прогулки она высказывает ему свое недовольство. Сын пытается сослаться на тяжелые времена, но он и сам сознает свою слабость, и горькое разочарование матери пронизывает его, как холодный ветер, что несет по пустынной местности.

В то время как язвительная трактовка Одзу слабовольных людей в этих трех фильмах реалистична, его дегероизация образа отца бросает ложную тень на довоенную патриархальную семью. В соответствии с официальной моралью в доме должен быть жесткий, авторитетный отец и добрая, покорная мать. И хоть этот порядок не был универсальным для всех классов, тем не менее и рядовые семьи предпочитали тип благородного авторитетного отца. Патриархальные порядки в семье господствовали в феодальной Японии, и в той степени, в какой с 1868 по 1945 год в Японии сохранялись феодальные пережитки, эти порядки были незыблемы. Однако кино редко обращалось к этой проблематике даже в предвоенных картинах.

Трактовка образов отцов в фильмах Одзу не была исключением из этого правила, потому что в японских картинах редко изображались сильные главы семейств, «патриархи», подобные аристократическому герою, которого играет Бёрт Ланкастер в фильме «Леопард», или благородному отцу-греку из фильма Элиа Казана «Америка, Америка», сохраняющему благополучие семьи благодаря тщательно продуманному им плану постепенного переселения всех ее членов в Америку.

Образы патриархальных отцов появляются только в «исторических фильмах» или в картинах об эпохе Мэйдзи (1868–1912). В современных картинах отец обычно чуткий и умный, но переложивший всю ответственность за дом на плечи супруги-матери.

Менее выразительный образ современного отца мы находим в картине Микио Нарусэ «Старший брат, младшая сестра». Отец (Кэйдзабуро Ямамото) некогда был богатым строительным подрядчиком, но теперь он старик, большую часть времени занятый рыбной ловлей. До возвращения своей непутевой дочери он пребывал обычно в плохом настроении и старался как можно меньше находиться дома. Узнав от жены, что к ним пришел человек, от которого забеременела дочь, он спешит домой, чтобы объясниться с ним, и засыпает молодого человека гневными упреками. К этому больному старику вдруг возвращается уверенность босса, который руководит несколькими сотнями людей, и он вновь становится главой дома, готовым любой ценой защитить честь семьи.

Другой, не очень яркий пример современного патриарха — отец в фильме Тому Утиды «Театр жизни» («Дзинсэй гэкидзё», 1936). Плохие времена настали для некогда процветавшего гордого рода, сын может

надеяться на преуспевание лишь в будущем. Чтобы подхлестнуть честолюбие сына, отец совершает самоубийство, оставив ему высокопарное завещание.

Действие этих двух картин происходит в начале 1920-х годов, и «патриархи» уже старики, не они являются центральными персонажами. Хотя японское кино и нередко обращается к теме патриархальной семьи, типичный патриарх уже лишь осколок прошлого, о котором тоскуют. Так, главные герои в послевоенных фильмах Миёдзи Иэки «Сводные братья» («Ибо кёдай», 1957, — военный офицер-тиран) или «Разбитый барабан» Кэйскэ Киноситы («Ябурэ-дайко», 1949, — парвеню) — это лишь тени его бывшего величия. Типичный образ отца уже сложился в предвоенных реалистических картинах Одзу о рядовых семьях. Отец утратил авторитет, доверие и уважение, и тем не менее семья все еще хотела бы, чтобы он вел себя как идеальный глава семьи.

Поскольку в 1930-е годы реальность сильно отличалась от идеала, возникало недоумение: что случилось с некогда сильным патриархом — и даже сомнение в том, что таковой вообще существовал. Думается, краткий анализ социоисторических истоков патриархата несколько прояснит проблему.

Патриархат — продукт феодального общества, где положение индивида и его занятия зависели от рода, к которому он принадлежал. Если род приходил в упадок, менялась и судьба индивида. Соответственно каждый член семьи должен был поддерживать честь семьи, а самая большая ответственность ложилась на ее главу. Патриарх был необходим еще и потому, что клан являлся единственной социальной единицей. Если личность принимала участие в заговоре против правительства, то это расценивалось как заговор всего клана, и наказывали всех его членов. Поскольку патриарх нес наибольшую ответственность, его авторитет направлял активность этой политической единицы.

Поэтому кланы самураев в феодальной Японии были безусловно патриархальными, как и роды крупных землевладельцев, высших слоев купечества и ремесленников, имевших много подмастерьев. С другой стороны, крестьяне-арендаторы, небогатые купцы и простые ремесленники не гарантировали членам своих семей ни социального статуса, ни определенных занятий. Их дети были вынуждены работать, и самым большим, чего они могли достичь, был прожиточный

минимум. У этих людей не было развитого чувства семейной чести, требующей защиты, и они не очень нуждались в идее сильного патриарха, главы клана. Если мать была лучше приспособлена к жизни, она могла стать главой семьи. Или, если отец не пользовался авторитетом, его роль в семье должен был играть старший сын. Короче, все были счастливы, когда семья жила общей жизнью, — ситуация, сходная с положением в послевоенных семьях. В период феодализма эти устойчивые традиционные отношения гарантировали нормальную жизнь клана.

Представители нового правящего класса, пришедшего к власти во время Реставрации Мэйдзи в 1868 году и начавшего модернизацию Японии, знали, что патриархальные кланы прочны в среде бывших самураев, крупных землевладельцев и высшего слоя купечества. В то же время им было неясно, что объединяет простые кланы. Поэтому они узаконили систему патриархальной семьи (кадзоку сэйдо) и посредством всеобщего образования убедили всех в том, что такая семья наиболее полно отвечает национальному характеру японцев.

Хотя высшие чиновники эпохи Мэйдзи происходили из семей бедных самураев, они, тем не менее, принадлежали к старой элите и чувствовали себя вправе навязать свою мораль всем социальным слоям. У них была на то и политическая причина: для того чтобы сплотить весь народ, нужно было установить цепочку, с помощью которой можно было бы управлять и семьями простонародья. Как император, глава нации, требовал подчинения от своих подданных, его мог потребовать и отец, глава клана, от его членов. Дав законные гарантии определенных прерогатив патриарха, отречение от непокорного ребенка например, лидеры Мэйдзи подчинили глав кланов и их семьи, установив цепь, по которой можно было передавать приказы от императора наверху к отцу простой семьи как лидеру низшей социальной группы.

Эта парадигма наглядно представлена в фильме «Сводные братья», где в Новый год глава семейства, армейский офицер, собирает во дворе всю семью, чтобы отдать честь далекому императорскому двору.

Хотя прерогативы патриарха были узаконены, его авторитет существовал лишь благодаря праву наследования. Если его достояние или особое положение не наследовались, обеспеченный ими авторитет терял смысл. С этой точки зрения лидеры Мэйдзи подорвали авторитет патриарха, поскольку в новой системе образования они поставили

успех молодежи в зависимость от результатов вступительных экзаменов. Хотя отцовские деньги и могли сыграть роль в соревновании в учебе — как финансовая поддержка в подготовительный период, например, — совершенно очевидно, что их значение стремительно падает.

Новая система образования подорвала и прежнюю роль отца как учителя. В прошлом, если сын должен был унаследовать положение отца и его дело, то отцу следовало дать ему ту же подготовку, которую получил сам. Лидер, глава группы работников в каком-то деле, например, должен был воспитать в сыне умение вести себя и руководить людьми. Если он не мог быть достаточно жестким со своим сыном, он посылал его на выучку к такому же дельцу, выдаваемому им за брата, у которого сын проходил соответствующую подготовку.

В современную же эпоху, независимо от социального положения отца, сын не может преуспеть, если он не отличник. Наоборот, сын бедного человека может подняться на высшую ступень социальной лестницы, если он хорошо учится.

Поэтому те молодые люди из простых семей, кто шел учиться, редко вступали в дела отцов, а многие хорошо учились именно потому, что не хотели идти по их стопам. Для молодежи стало бессмысленным подчиняться родителям лишь для того, чтобы унаследовать их положение, а у родителей отпала необходимость воспитывать в детях стремление идти по их пути.

Большинство современных японских отцов осознали эту перемену и начали дружить со своими детьми, предпочтя дружбу роли строгого отца. Фильм Одзу «Родиться-то я родился...» можно считать историей такого отца, и Одзу был первым режиссером, который нашел художественное воплощение этой темы.

Когда отец в «Родиться-то я родился...» теряет самообладание из-за критики сына, он уже низведен до равных отношений с сыновьями и, сознавая это, пускается в оправдания. На следующее утро мальчики все еще обижены за то, что их били, и решают устроить голодную забастовку. Отец и мать стараются успокоить их и помириться с ними, предложив им нигири, рисовые шарики, которые те соглашаются съесть. После завтрака отец провожает мальчиков в школу. Вскоре их догоняет в машине начальник отца, который предлагает подбросить его до работы. Теперь отец оказывается между двух огней, поскольку его угодничество и было причиной вчерашней ссоры. Старший сын входит

в его положение и спокойно говорит: «Поезжай, отец». С облегчением отец садится в машину шефа, а мальчики, узнав кое-что о сложностях жизни, продолжают свой путь в школу.

Эта сцена не оставляет никаких сомнений относительно равенства современных отцов и детей. Они подобны друзьям, которые стараются не причинить друг другу боль, что сильно отличается от отношений одностороннего подчинения в старой патриархальной системе семьи.

Высшее мастерство Одзу заключается в изображении доброго взаимопонимания, достигнутого между отцом и сыновьями, и здесь ему равен только Витторио де Сика в «Похитителях велосипедов». Однако Одзу, в отличие от де Сики, показывает, что его герой вынужден признать себя проигравшим. Когда дети засыпают, отец, исполненный сожалений о том, что бил их, говорит: «Я не хочу, чтобы мои дети стали никчемными, никому не нужными клерками, как я». Отец должен быть «благородным», и, когда Одзу решился показать «неблагородного» отца, «опустившегося» до уровня сыновей, он, возможно, посчитал нужным найти извиняющее обстоятельство — такой отец считает себя неудачником.

Перемену в официальной морали после войны можно увидеть в фильме «Доброе утро» («Охаё», 1959), который почти повторяет «Родиться-то я родился...». Два мальчика в знак протеста против отца договорились молчать дома и в школе. Если в предыдущем фильме их протест имел серьезную причину и заставил родителей серьезно задуматься, то в «Добром утре» повод ничтожный. Отец побранил их за то, что они слишком много смотрят телевизор. Когда сыновьям удастся отомстить отцу и вывести его из равновесия, зритель чувствует, что в душе он доволен ими; удивительный юмор «Доброго утра» основан на сходстве психологии взрослых и детей. В картине «Доброе утро» отец и сыновья — друзья и ровня с самого начала. Кажется, утрата значительности патриарха нисколько не заботит этого отца, словно Одзу пришел к убеждению, что авторитет отца уже не нужен в послевоенном доме.

До «Доброго утра» Одзу создал целую серию фильмов, в которых показал упадок семьи. В картине «Сестры Мунэката» («Мунэката симай», 1950) муж после войны уже не может зарабатывать деньги, но продолжает вести себя заносчиво. Он ревнует к прошлому своей жены и без видимой причины начинает избивать ее. Он уже не авторитет в доме, а просто животное. В «Токийской повести» («Токе моногатари»,

1953) отец теряет контроль над жизнью сыновей и дочерей, живущих в далеком Токио; они не проявляют никакой враждебности, но, когда отец с матерью приезжают навестить их, дети холодны с ними. В фильме «Ранняя весна» («Сосюн», 1956) муж теряет уважение жены, изменив ей. «Токийские сумерки» («Токе босёку», 1957) — мрачный семейный портрет: стареющего отца, от которого сбежала жена, и его грустных дочерей.

Поскольку Одзу уже раскрыл тему иллюзорности авторитета отца в предвоенном фильме «Родиться-то я родился...», может показаться странным, что он вновь возвращается к ней в послевоенных фильмах. Одной из причин может быть то, что Одзу стал изображать благородных отцов и верных мужчин после начала японо-китайской войны в 1937 году. Сняв «Родиться-то я родился...», он, возможно, стал думать, что авторитет отца нужен даже в том случае, если он и иллюзорен. Он вновь обращается к этому противоречию во время войны в картинах «Брат и сестра Тода» и «Был отец» («Тити арики», 1942).

Полное отрицание авторитета отца может быть расценено как отказ от лидерства и руководства. И хотя отцы в «Родиться-то я родился...» и «Единственный сын» и лишены власти из-за неблагоприятных социальных обстоятельств, они благодаря их преданности идеалу все еще выполняют функции глав своих семей. Чувство ответственности заставляет их испытывать угрызения совести, и мальчики в фильме «Родиться-то я родился...», и старая мать в картине «Единственный сын» символизируют их вину. Мужчины в фильмах «Брат и сестра Тода» и «Был отец» в свою очередь избавлены от этой участи, поскольку они неукоснительно следуют жестким моральным нормам, предписанным государством во время войны; возвратив себе утраченное доверие, они порицают тех членов семьи, кто не идет в ногу со временем.

Хорошей иллюстрацией этой мысли может служить сценарий Одзу к фильму «Вкус простой пищи» — возможно, самый фривольный, но поучительный его сценарий, поскольку он показывает, как национализм может поддерживать некоторые стереотипы мужественности. Героиня фильма — ничем не занятая женщина, которая считает своего легкомысленного мужа скучным и никчемным. Но когда ему приходит призывная повестка, роли меняются. В то время как она охвачена паникой и совершенно растеряна, он спокойно ест поданное ему блюдо

из риса. Тогда она понимает, как значителен в действительности ее муж, а он читает ей за обедом лекцию о мужских достоинствах.

Как показали фильмы Одзу, снятые до 1937 года, когда разразилась японо-китайская война, упадок японской патриархальной семьи не был обусловлен новой послевоенной конституцией. Скорее он был вызван новой системой образования и быстрой индустриализацией Японии, которые увели молодежь из деревень — являвшихся основой феодального общества. Эти молодые люди обзавелись семьями в городах и усердно работали, чтобы дать сыновьям образование лучше того, которое они получили сами. Это было большее, что они могли дать им, потому что у них не было ни денег, ни положения. Однако, хотя поколение 1930-х годов и получило лучшее образование, в годы депрессии большинство этих людей жило довольно бедно и они не могли помогать своим старикам родителям. Эта ситуация породила сильное чувство вины и не способствовала сыновней любви. Фильм Одзу «Единственный сын» блестяще раскрыл эту тему.

Милитаристы, возглавлявшие страну в 1930-е годы, неосознанно подменили утраченный авторитет патриарха лозунгом о процветании Японии, которое наступит, если она выиграет войну. (Мужчинам, выполнявшим свой военный долг, естественно, разрешалось оставлять свои семьи, поскольку уважение к императору приравнивалось к уважению к отцу.) Таким образом, прежнее горькое отчуждение между отцом и сыном сменил оптимизм, как это происходит в картине «Брат и сестра Тода».

С поражением Японии этот оптимизм исчез, и Одзу занялся серьезным исследованием послевоенной семьи. Ее члены словно спрашивают друг друга: «Мы столь чужды друг другу — почему же мы должны жить вместе?» Ответ, который дает Одзу, прост и гениален: «Потому, что человеку слишком грустно и одиноко жить одному». Претензия на авторитет патриарха тем не менее предъявляется героем в тех картинах, где Сэцуко Хара играет дочь, а Тисю Рю — отца. Слушая его наставления, словно это рассказы о нелегком счастье, дочь скорее напоминает мать, и, дав ей эту роль, Одзу стремится заполнить пустоту, оставшуюся от утраченного отцом авторитета.

3. Жанр «семейной драмы»

Все японские режиссеры, которые создали лучшие картины в жанре «семейной драмы» (фильмы, центральное место в которых принадлежало семье), были выходцами со старой студии «Камата» компании «Сётику», например Одзу, Ясудзиро Симадзу, Хэйноскэ Госё и Микио Нарусэ. В своих лучших предвоенных фильмах они показывали семью в ее остром конфликте с обществом; и эта традиция просуществовала до 1939 года, проявившись особенно ярко в фильмах Нарусэ «Вся семья работает» («Хатараку икка») и Симадзу «Брат и его младшая сестра».

В фильме «Вся семья работает» рассказывается о бедной семье, которая еле сводит концы с концами, несмотря на то что все три сына работают, помогая своему отцу-печатнику. Кризис наступает, когда старший брат заявляет о своем желании оставить фабрику и поступить в техническое училище. Представление о семье как о крепости, которую нужно защищать в тяжелые времена, заставляет старшего сына отказаться от своего желания сделать карьеру, и он продолжает работу на общее благо семьи.

В этой картине Нарусэ использует тему семьи, реалистически изображает острый конфликт между семьей и обществом. При том, что фильм «Вся семья работает» был сделан по роману пролетарского писателя Сунао Токунаги, написанному в 1939 году, через два года после начала японо-китайской войны, нельзя было непосредственно касаться таких социальных проблем, как увольнение с работы или низкие ставки, на эти обстоятельства можно было лишь намекать в жанре «семейной драмы», которым блестяще владел Нарусэ.

В картине Симадзу «Брат и его младшая сестра» общество показано на примере конторы брата, где царит атмосфера соперничества, отношения строятся по принципу «человек человеку — волк», естественный отбор сильнейших определяет жизнь делового мира. По контрасту дом изображен как святыня, где царят тепло и щедрость — чувства, которые быстро исчезали из жизни общества. Поддержку, которую человек получает дома, олицетворяет младшая сестра героя, которая отклоняет предложение выйти замуж, боясь, что ее замужество вызовет зависть сослуживцев брата и незаслуженные

упреки. В следующем диалоге мы можем ощутить трения между семьей и обществом.

«Сестра. Возможно, мои страхи необоснованны. Но я боялась — из-за того, что он племянник хозяина, могут посчитать, что мое замужество касается не только меня одной.

Брат. Ты думаешь, что твое замужество выглядело бы уступкой мне, чтобы укрепить мое положение на работе?

Сестра. Я не хотела, чтобы они усмотрели в этом сделку. Тогда они осуждали бы тебя. Этого я боялась».

Точно так же, как и в фильме «Вся семья работает», в этой картине семья — крепость, и ее защита — долг отца и братьев, а матери, жены и сестры должны поддерживать в них чувство гордости.

В Японии, которая готовилась к тихоокеанской кампании, государство культивировало «чувство чести», и матери, жены и сестры улыбались любимым, размахивая флагами, когда их мужчины уходили на войну. Позже, в 1941 году, в фильме Одзу «Брат и сестра Тода» дом, семья, средоточие лучших, добрых, человеческих чувств, превращается в арену уродливого, эгоистического соперничества. После смерти отца мать и младшая сестра остаются на попечении старших братьев, которые уже обзавелись собственными семьями, и замужних дочерей. Поскольку мать и сестра стали обузой, им приходится искать себе новое место жительства. В критический момент младший брат возвращается из Маньчжурии, чтобы присутствовать на церемонии памяти отца, и резко осуждает своих старших братьев и сестер за их эгоизм.

В картинах «Родиться-то я родился...» и «Единственный сын» драматическое напряжение соединялось с чувством горечи и ощущением невозможности для мужчин занять достойное положение в обществе, что вызывало суровое осуждение их детей и матерей. Дом для них был источником традиционного чувства справедливости, и чем хуже становилось общество, тем крепче была семья. Однако в фильме «Брат и сестра Тода» Одзу резко изменил традиционную трактовку: здесь младший брат, глотнув свежего воздуха нового социального порядка, возвращается домой, чтобы заклеить болезненную, застоявшуюся атмосферу в семье.

Эта перемена во взглядах Одзу видна и в картине «Был отец». Единственный сын после долгой разлуки с отцом наконец высказывает ему свое желание поселиться в этой же местности, но встречает лишь

отповедь: «И не помышляй об этом, нельзя ставить работу или дело в зависимость от собственных желаний. Считай, что твое занятие послано тебе богом, и полностью посвяти себя ему». Совершенно очевидно, что теперь общество — вне критики. Если кто-то неудовлетворен, это нужно отнести за счет его собственных чрезмерных притязаний, и положение должно быть исправлено им самим или внутри его семьи.

В этом Одзу поддержал Томотака Тасака, режиссер фильма «Мать и мачеха» («Хахако-гуса», 1942). Это история матери, которая с улыбкой встречает с войны своего ослепшего сына. В это время «семейная драма» избегала изображения конфликта между обществом и семьей — семья полностью подчинялась обществу, что отражал лозунг: «Сто миллионов людей — одно сердце» («Итиоку иссин»).

После поражения идея приоритета требований общества над интересами семьи вдруг потеряла силу. Киносита в картине «Утро в доме Осонэ» и Одзу в фильме «Курица на ветру» («Кадзэ-но нака-но мэндори», 1948) постарались возродить социальную критику, встав на сторону семьи. Но их работы не определили главного течения послевоенного кино в жанре «семейной драмы». Когда авторитет общества пал, люди усмотрели в системе семьи повторение государственного устройства и отвергли и этот порядок. Уже ни нация, ни семья не могли больше диктовать мораль.

Следующая существенная перемена в жанре «семейной драмы» произошла в 1949 году, когда Одзу снял «Позднюю весну» («Бансюн»), зарисовку повседневной жизни отца и дочери в маленьком домике в тихом северном Камакура. Этот фильм положил начало целой серии картин Одзу с общей темой: общества нет, есть только дом. Пока у членов семьи были свои занятия вне дома — контора, школа, семейный бизнес, — не было трений между внешним миром и домом. В результате сам дом перестал быть источником моральной поддержки. Одзу почти полностью отказывается от проблем, связанных с работой, и обращается к радостям и горестям отца по поводу предложения, сделанного его дочери, горю жены из-за неверности мужа и т. п.

Таким образом, послевоенные фильмы Одзу о счастливых семьях теряли связь с жизнью общества, потому что показанные им преуспевающие дома жили в изоляции от бурных событий внешнего мира. Но картины Одзу заняли свое место в основном потоке работ этого жанра, и их можно считать идеальным выражением установки

«мой дом — моя крепость», подразумевающей, что семья ставится превыше всего.

Со смертью режиссера в 1963 году идея «моего дома» из кино почти полностью ушла в телевизионную «семейную драму», и ее главными зрителями стали домохозяйки.

Большинство этих фильмов в шестидесятые годы были сделаны по одной формуле. Семья — очень велика; отец (обычно его играют Хисая Морисигэ или Со Ямамура) — чуткий человек, а мать не очень умна, но добра по натуре и, как правило, очень заботится о семье. Сыновья и дочери несколько развязны, но поскольку они всё рассказывают родителям, то не причиняют особого беспокойства. Разногласия всегда преодолеваются в дружеской обстановке, так как в семье существует взаимопонимание и сознание общей цели.

Эта разновидность «семейной драмы» была весьма иллюзорна по нескольким соображениям:

1. Размеры японской семьи после войны быстро уменьшались. Если в 1950 году в доме в среднем жило пять человек, то в 1970 году их стало три. Поэтому большие семьи, состоящие из девяти или десяти человек, которые показывают по телевидению, — чистый вымысел, как и героиня этих телефильмов — домохозяйка, исполненная сил и энергии, занятая вечными хлопотами о благодарных домочадцах. В действительности у обычной домохозяйки рядовой семьи, живущей в маленькой квартирке, и нет такого количества домашней работы. Поскольку ее муж редко идет вечером прямо домой — он может играть в маджонг или пить с коллегами, — у нее на руках только ребенок; из-за излишней озабоченности его образованием она получила прозвище «мама образования» («кёйку мама»). Возможно, успех этих телевизионных «семейных драм» был обусловлен тем, что они совершенно игнорировали одинокую, тоскливую жизнь современных домохозяек и дали им возможность на короткое время перенестись в вымышленный мир.

2. Из-за разрастания городов и отсутствия единого планирования и цели в политике городского строительства увеличилось число непригодных для жилья построек. В 1970 году большая часть японских семей жила в одной комнате, размером в шесть матов-татами (восемь на двенадцать футов), в деревянных постройках. В телефильмах же большая часть семей живет в просторных апартаментах, приспособленных для активной, свободной и легкой жизни, с массой

гостей. В этих семьях не бывает ссор — например, из-за того, какую телевизионную программу смотреть, — и, если за стенами дома случается что-то неприятное, пострадавший член семьи может быстро удалиться к себе в комнату и остаться наедине со своими чувствами. Тем временем остальные ее члены могут собраться и обсудить в другой комнате, как утешить своего невезучего родственника. В 1970 году у большинства городских семей, живших в однокомнатных квартирах, такого простора, конечно, не было.

3. Плохие жилищные условия и дальнейшая урбанизация привели к большей мобильности. Студенты университетов больших городов нередко не возвращались домой после окончания учебы и обычно часто меняли квартиры, которые снимали. Так, в 1970 году большинство японцев не обосновывались на одном месте и не строили домов, и соседские отношения быстро приходили в упадок. А в телефильмах большинство семей обычно поддерживали тесные отношения с соседями, и, поскольку каждая семья жила в собственном доме, они могли навещать друг друга и болтать часами. Когда в семье случались раздоры, дом соседей становился «демилитаризованной зоной», и детям не было нужды бежать слишком далеко.

4. С 1968 года, отчасти в связи со столетним юбилеем Реставрации Мэйдзи, многие фильмы в жанре «семейной драмы» обратились к изображению прошлых поколений семьи, и в добавление к искажению настоящего в жанре началось прославление прошлого. В этих «исторических семейных драмах» все горькие сражения между молодой женой и свекровью были забыты. В действительности молодая жена обычно проигрывает в конфликте со свекровью, поскольку, по старому обычаю, с переходом в дом мужа, как человек новый и чужой, она испытывает на себе основные тяготы старого патриархального семейного уклада. Телевизионная же «семейная драма» превращала ее в веселую, великодушную женщину.

Несмотря на мрачные стороны старого японского семейного уклада, у жены тогда было гораздо больше функций, поскольку в общем дела ее мужа были значительно прочнее связаны с жизнью всего дома. Совет жены имел вес в общественной деятельности мужа и общих делах клана, и было гораздо больше поводов приглашать гостей в дом. В обязанности жены также входило присматривать за подчиненными и более молодыми коллегами мужа. Такая домохозяйка, ведущая активный образ жизни, наполненной разнообразными

отношениями с людьми, и могла бы, возможно, быть веселой и великодушной, поскольку ее социальный мир несравнимо шире круга отношений, в котором живет домохозяйка из современной «семейной драмы». К сожалению, эта положительная сторона прошлого редко изображается хорошо, и исторические «семейные драмы» обычно вырождаются в эскапизм.

Злодей

1. Развитие его образа

В истории японского кино существует давняя традиция создания фильмов социального протеста, в основе которой лежит убеждение, что злодеи получают по заслугам. В тенденциозных левых фильмах конца 1920-х и начала 1930-х годов кровопийцы капиталисты расплачивались за свои дела, как, например, в фильме Ясудзиро Симадзу «Прекрасная» («Рэйдзин», 1930). Героиню фильма, студентку, соблазняет жених ее богатой соученицы, потом бросает ее, поскольку отец ее соученицы платит за его обучение. Беременная героиня оставляет колледж и уходит из дома, она отдает своего ребенка на воспитание брату, живущему в деревне. Чтобы зарабатывать на жизнь, она устраивается в ночной клуб для буржуазии, где встречает своего соблазнителя и становится его любовницей. Он уже стал президентом компании, ведущей строительство площадок для гольфа, и один из его проектов предусматривает приобретение по дешевой цене земли в деревне брата героини. Возмущенные крестьяне протестуют, из-за начавшегося бунта обнаруживается, что этот человек дал денежную взятку политической партии своего тестя. Президента компании и его тестя арестовывают, крестьянам возвращают землю, героиня оставляет мир кабаре, чтобы воспитывать ребенка в деревне; и все живут счастливо до конца своих дней.

В этой картине капиталисты, корень всего зла, изображены отвратительными, низкими людьми и противопоставлены хорошим, честным простым людям, чей гнев справедлив. Такова была расхожая схема городской мелодрамы того времени, тогда как в «исторической драме» место капиталиста занимал несправедливый судья или неплательщик.

Когда в 1930-е годы левые фильмы протеста были запрещены, все же продолжали создаваться картины, содержащие социальную критику, основное внимание в них было сконцентрировано на несчастьях бедных людей. Классический пример фильмов такого рода — «Элегия Осаки» Мидзогути, «Многие» («Собо», 1937) Хисаторы Кумагая и «Земля» Тому Утиды. Для всех этих работ характерно отсутствие одного главного злодея. Например, в «Элегии Осаки» падение и деградация героини обусловлены многими обстоятельствами. Ее

никчемный отец растрчивает деньги компании, а хозяин фирмы соглашается покрыть дефицит при условии, что девушка станет его любовницей; истеричная жена хозяина, застенчивый, нерешительный друг героини, который неизменно предает ее в трудную минуту, ее черствый брат, которому она помогает учиться в колледже, а он вместо благодарности обвиняет ее в том, что она навлекла позор на всю их семью, — все они играют свою роль в ее падении. В ближайшем окружении героини нет ни одного достойного человека, на которого можно опереться, и это неизбежно наводит на мысль, что зло заложено в самом обществе. Несмотря на то что эта картина появилась в период наивысшего расцвета критического реализма 1930-х годов, она, как и подобные ей работы, несколько разочаровывала по той простой причине, что все персонажи были так незначительны, что некого было особенно ненавидеть.

После 1945 года злодей вновь появился в таких картинах социального протеста, как «Улица насилия» («Борёку-но мати», 1950) Сацуо Ямамото — о шайке, которая вмешивается в местные выборы и мешает работе репортеров, «Мрак среди дня» Имаи, о полицейских чиновниках, которые пытаются подозреваемых, чтобы вырвать у них признание; «Сад женщин» Киноситы о женском колледже, ректор и начальник общежития которого тиранят студентов. Эти злодеи запоминаются навсегда, потому что они существуют в повседневной жизни, как и их жертвы, и в этом случае кино выступает на стороне тех, кто восстает против зла в одиночку, не имея никакой поддержки. В фильмах, о которых шла речь, социальная суть носителей зла очевидна, и те нормы, по которым о них судят, более или менее приемлемы для всех. Хулиганы, полицейские чиновники и школьное начальство — носители зла, потому что они — враги демократии, и справедливость может восторжествовать лишь в том случае, если они станут достойными членами общества.

Отголоски этой тематики слышны в фильмах конца пятидесятых и шестидесятых годов. В картинах «Дело Мацукава» («Мацукава дзикэн», 1961), «Скамья свидетелей» («Сёнин-но ису», 1965) Сацуо Ямамото и «Голова» («Куби», 1959) Сиро Моритани полицейские чиновники и следователи заставляют обвиняемых сознаваться в том, чего они не совершали, подвергая их моральным и физическим пыткам. В картине Ямамото «Человеческая стена» («Нингэн-но кабэ», 1959) добросовестного учителя изводит начальство и родители учеников, в

фильме этого же режиссера «Большая белая башня» («Сирои кёто», 1966) разоблачается антидемократическая феодальная система подкупа врачей на медицинском факультете университета.

В этих картинах враги демократии обнаруживаются главным образом в государственной системе — полицейском участке, например, следственных органах и в академическом мире. Эти нападки на государственную власть явились шагом вперед по сравнению с предвоенными фильмами, где допускалась критика лишь отдельных капиталистов. Причина того, что послевоенные режиссеры перестали изображать их, состоит, возможно, в том, что при распаде больших картелей (дзайбацу) после войны исчез и этот тип капиталистов. Когда в 1952 году на экраны вышла картина «Чиновник третьего разряда» («Санто дзюяку»), образ капиталиста в кино уже изменился. Термин «чиновник третьего разряда» обозначает служащих больших компаний, которые заняли освобожденные по указанию оккупационных властей посты президентов и высших чиновников. Таким образом, они были управляющими лишь номинально, не имея каких-либо вложений в дело, они не могли решать никаких существенных для него вопросов. Фильм «Чиновник третьего разряда» — комедия, рассказывающая о злоключениях президента такой марионеточной компании, которому не везет не только в работе, но и в личной жизни. Этот фильм имел такой успех, что после него была создана знаменитая серия картин «Президент компании» («Сяте сиридзу»), около тридцати фильмов, которые начали выходить с 1956 года и пользовались наибольшей популярностью в период стремительного экономического роста Японии.

По контрасту с картинами, вышедшими на экран до 1945 года с их президентами-тиранами, герой серии «Президент компании» был забавным, располагающим к себе малым, «стариком», которого любили все служащие. Этот образ отражал реальную атмосферу работы, сложившуюся на японских предприятиях, на которых семейная солидарность и сотрудничество управляющего аппарата и служащих считались одной из причин экономического успеха Японии. Эти отношения часто объясняются традициями прошлого. Японское кино перешло к показу дружеских отношений управляющих и служащих и развивало эту тему в период, когда оккупационные власти в своем стремлении к демократизации страны убрали всех управляющих-тиранов старого образца. Уникальный обычай президентов японских

компаний обедать в том же кафетерии, где едят рабочие, — по существу, послевоенный феномен.

Когда не осталось капиталистов, которых можно было бы разоблачать, режиссеры обрушились на саму систему государственной власти как на главного врага демократии. В 1960–е годы как реакционную силу стали воспринимать и Америку, и это видно в ярко выраженных антиамериканских настроениях, которыми проникнуты картины, вскрывающие тайные сговоры американского правительства с японскими властями.

Фильм Киндзи Фукасаку «Гордый вызов» («Хокори такаки тёсэн», 1962) рассказывает о махинациях в духе ЦРУ, например о сделке с японскими предприятиями по снабжению оружием антиреволюционных сил в Южной Корее. Герой картины, репортер (Кодзи Цурута), изгнан из крупной газеты во время чистки красных в 1950–е годы и теперь ведет богемный образ жизни. Однако, когда ему в руки попадают нити этого грязного дела, накопившееся в нем неприятие властей и Америки вдруг прорывается, и он с головой уходит в расследование. Но всех свидетелей убивают у него на глазах. В последнем кадре мы видим его в одиночестве стоящим перед освещенным солнцем зданием национального парламента. Неожиданно он снимает темные очки и устремляет яростный взгляд на этот символ истэблишмента. Его протест — уже не протест отщепенца, это сопротивление человека, который идет навстречу судьбе с высоко поднятой головой.

Несмотря на то что разница между хорошими и плохими парнями излишне подчеркнута, ее следует скорее отнести к достоинствам, чем к недостаткам фильма. Корень зла — в американской внешней политике в Азии и оказывающем слишком активную поддержку Америке японском правительстве. Герой разочарован пассивностью японских средств массовой информации; вступив в борьбу со злом один на один и потерпев поражение, он завоевывает симпатию зрителей.

Сюжет картины смахивает на дешевый детектив, но этому можно найти объяснение в засекреченности внешней политики США. Поскольку все мы подвержены страху перед зловещими, неведомыми нам темными силами, манипулирующими судьбами людей, такие фильмы дают выход нашей ненависти.

Позже Фукасаку варьировал и развивал эту тему в фильмах «Лига гангстеров» («Домэй», 1963) и «Волки, свиньи и люди» («Оками то

бута то нингэн», 1964). Здесь место американских шпионов заняла банда, представленная одним гангстером или действующими с ним подростками. Однако такое воплощение зла не идет ни в какое сравнение с Америкой как его символом.

В картинах Фукасаку о якудза традиционные банды столь же смешны, как и современные. Обычно организованные преступники терроризируют простых людей, на защиту которых встает одиночка. И этот одинокий герой воплощает утраченные достоинства: рыцарство и верность. Когда герой (Кодзи Цурута) становится в независимую позу и испепеляет взглядом своего противника, зритель испытывает скорее восхищение им, чем ненависть к злодеям.

Разоблачение Америки в фильме Кэя Кумаи «Японский архипелаг» («Нихон рэтто», 1965), основанное на собственных расследованиях режиссера, достовернее, чем в картине «Гордый вызов». Кумаи высказывает предположение, что некоторые убийства времен оккупации остались нераскрытыми потому, что в них была замешана военная разведка США. Изображенные в картине вредители — американцы похожи на капиталистов из левых предвоенных фильмов, но после войны они уже не производили впечатления из-за дружеских чувств, которые японцы питали к США. И лишь когда Америка обнаружила свои милитаристские устремления, японцы насторожились.

2. Трансформация зла

Фильм Кэйскэ Киноситы «Вечная радуга» рассказывает о повседневной жизни японских рабочих, об их общественном сознании или недостатке такового. Эта картина о служащих металлургических заводов «Яхата», одного из крупнейших предприятий Японии, заставляет зрителя задуматься. В отличие от картин военного времени, таких, как «Горячий ветер» («Нэппу», 1943, фильм также создан на «Яхата»), снятых, когда жестким требованием было повышение производительности труда, здесь подчеркивается сравнительная удовлетворенность служащих. Фильм не заостряет внимание на рабочей солидарности, как это делали в своих картинах после войны левые режиссеры, напротив, здесь рабочие осознают мощь своих компаний и принимают иерархическую структуру больших фирм, эксплуатирующих маленькие и средние компании. Иными словами, фильм «Вечная радуга» — гимн большому бизнесу и в то же время косвенно он раскрывает «двойную структуру» японской экономики — послевоенное проявление социального зла, — а также объясняет политическую инертность и консерватизм японского рабочего в 1958 году.

Подобно рекламе, «Вечная радуга» начинается с серии монтажных кадров, запечатлевших весь производственный процесс. Главные персонажи показаны на своих рабочих местах, причем это не просто документальные кадры, в них раскрыта природа и смысл их деятельности, показан размах работы на предприятии, и при этом создается впечатление, что это большая единая семья или автономный феодальный лен.

Это впечатление усиливается, когда после работы люди возвращаются в хорошо обставленные дома, принадлежащие компании. Разворачивающийся в фильме роман между молодыми служащими придает некоторую остроту сюжету, но большинство персонажей картины ведет жизнь, лишенную каких-либо событий. Каждый делает покупки в магазине компании, ест в кафетерии компании и слушает оркестр компании. Если рабочие получают травмы, они лечатся в больнице компании. Иногда компания устраивает особые развлечения, например балет на воде, для чего приглашаются артисты из Токио.

Юноши и девушки встречаются на таких вечерах и могут даже назначать свидания в «Доме компании», расположенном в парке. Короче говоря, все жизненные блага и известный достаток предоставляются рабочим в этом маленьком королевстве, и у них нет особой необходимости интересоваться жизнью вне компании.

Самая везучая, явно счастливая пара в фильме — инженер и его девушка, служащая в административном корпусе фирмы. Им грех жаловаться на свою работу, но они не очень увлечены ею. Они полностью используют все радости жизни, предоставляемые компанией, и безмятежно наслаждаются юностью. Вот они обсуждают будущее героя, поскольку его посылают за океан. Он, судя по всему, размышляет следующим образом: «Возможно, я мог бы жениться и на лучшей девушке, чем та, с которой я сейчас встречаюсь, однако в конце концов лучше всех, наверно, та, чей характер ты знаешь».

У рабочих постарше на лице написана покорность, словно они говорят: «На самом деле мы не счастливы, но, если бы мы все время жаловались, нас бы наказали». Они ничего не знают о мире за пределами металлургических заводов «Яхата», где они проработают до пенсии, живя в домах компании. Пусть жизнь и не прекрасна, но они удовлетворены.

Полного счастья, конечно, нет. Новый рабочий завода, юноша из сельской местности, только что закончивший колледж, сознает, что между ним и ему подобными новичками из деревни и техническим персоналом и конторскими служащими существует барьер. Его друг и наставник сделал однажды предложение девушке, работающей в конторе, и получил отказ. Хотя с ее стороны не было и намека на недоброжелательство или презрение, герой чувствует, что его друг получил отказ из-за своего социального, сословного положения. И хотя его друг был удручен происшедшим, юноша чувствует, что в конце концов он смирится с действительностью. Недовольных в фильме больше, чем эти двое; например, к их числу относится и мастер, с которым юноша и его друг ходят в столовую. Мастера волнует судьба сына: из-за болезни он не выдержал экзамен для поступления на работу на металлургические заводы «Яхата». Сын мастера меняет одну работу за другой на маленьких и средних предприятиях, но приходит в отчаяние, поняв, что ему не свести концы с концами. Он начинает бездельничать на работе, жить за счет друзей; родители удручены его поведением. При первой же возможности он затевает ссору не только с

родителями, но и с юношей из деревни. Он просто завидует ему, потому что сам не может получить работу на металлургических заводах «Яхата», что представляется ему причиной всех неудач: его мечта — обрести право войти в ворота этого предприятия.

Наконец сын мастера уезжает в Токио и получает место чернорабочего на предприятии, субподрядчике металлургических заводов «Яхата». И хоть это небольшая фабрика, но и он, и его родственники довольны уже тем, что она связана с «Яхата».

Жаль, что в фильме «Вечная радуга» не была сделана попытка правдиво показать такую большую компанию, как металлургические заводы «Яхата». Например, в нем не показана деятельность профсоюза, обойдена проблема большого числа низкооплачиваемых временных рабочих. Лишь вскользь затронут вопрос значительно участвовавших случаев травматизма и смертей в результате плохих условий работы. И все же фильм не стоит сбрасывать со счетов, поскольку он дает какое-то представление о повседневных проблемах японского рабочего в 1958 году и о его общественном сознании.

Во-первых, показана огромная пропасть между крупными предприятиями, правительственными учреждениями и общественными организациями (где заработки не очень высоки, но существует система социального обеспечения, в которую входят: пенсия, обеспечение жильем, забота о здоровье и дома отдыха) и маленькими и средними предприятиями.

Во-вторых, картина показывает, как нелегко даже квалифицированному рабочему перейти с одного большого предприятия на другое. Большие предприятия обычно устраивают экзамены для молодых рабочих, которым предстоит работать там до пенсии, а пожизненный найм гарантируется строго установленному числу служащих. Экономические колебания регулируются посредством большого числа временных рабочих, которых легко уволить. Их положение практически соответствует статусу рабочих более мелких предприятий, лишенных тех преимуществ, которые обеспечивает большая компания.

Видя все это, можно заключить, что, если служащий большого предприятия, правительственного учреждения или общественной организации теряет работу, он лишается и обеспеченности до конца своих дней; если же молодой рабочий не может устроиться в большую

компанию, он вынужден работать на маленьком или среднем предприятии — так не повезло, например, сыну мастера.

Это обобщение не учитывает более сложные факторы жизни современного японца, но оно достоверно отражает важный психологический момент. Вся жизнь человека определяется тем, на каком из двух общественно-экономических уровней она протекает, что и входит в понятие «двойной структуры» японской экономики.

Эта «двойная структура» возникла как результат послевоенного краха старой буржуазии, когда возможность работать в правительственном и управленческом аппарате была предоставлена всем. В то же время повышался статус рабочего и крестьянина, а различия в зарплате и образовании стерлись. В результате этих изменений не стало класса, занимающего то общественное положение, которое занимала старая буржуазия, не стало и класса, занимающего столь низкое положение, как некогда пролетариат, и поэтому так называемый «средний класс» вырос столь существенно.

На первый взгляд все это несколько похоже на процессы в американском обществе, где и классовое сознание, и традиции классовой борьбы пришли в упадок. Представление о пролетариате, который становится все беднее, и о пролетаризации буржуазии не воплотилось в жизнь, и класс белых воротничков, занимающий промежуточное положение между старой буржуазией и пролетариатом, стал основным социальным слоем. Сторонники идеи популистского общества справедливо определяют этот феномен как «массовое общество» или «век культуры среднего класса».

Как и Америка, Япония стала более консервативной и утратила стремление реформировать общество путем повышения уровня жизни; и большое число японцев влилось в ряды среднего класса. Однако основной причиной упадка революционного духа японских рабочих является уникальная структура, дихотомия между большими и малыми предприятиями.

Непосредственно после войны японские рабочие, включая и занятых на крупных предприятиях, выдвигали революционные требования, к которым прислушивались политики. Однако в период относительной стабильности после войны в Корее 1950–1953 годов стало трудно организовывать выступления рабочих в поддержку каких-либо реформ, они выступали только против увольнений. Состоялись демонстрации протеста против строительства военных баз и нового

закона, расширившего полномочия полиции, но их целью было сохранение существующего положения вещей, а не реформация общества. Как показала борьба против увольнений, рабочие вполне доверяли своим профсоюзам, которые защищали их интересы, ни у одного из них не было мыслей о социальной реформе.

Соответственно японские рабочие стали лояльны и в отношении компаний, которые гарантировали им работу. По договоренности между крупными фирмами переход из одной большой компании в другую без потери в заработной плате был редкостью, что препятствовало текучести рабочей силы, к тому же в интересах своей кадровой политики большие предприятия и правительственные учреждения гарантировали средства существования даже неквалифицированным служащим. При этих условиях было трудно воспитать в рабочих подобных предприятий чувство солидарности с теми, кто не работал в их компании, и дела компании становились для них важнее интересов социального класса, к которому они принадлежали.

Даже если рабочие больших предприятий получали низкую заработную плату, они считали, что живут лучше служащих более мелких фирм, и не хотели объединяться с ними во имя общих интересов. Это и было причиной их консерватизма. С другой стороны, рабочих мелких предприятий было трудно организовать в единую силу, поскольку они очень разобщены. И у них наблюдается тенденция к политической апатии, потому что они отдают себе отчет в финансовой слабости своего предприятия и часто не бастуют из-за страха разорить его.

Поскольку японские рабочие так разделены по своим компаниям, у них нет единого общественного сознания, а поэтому в Японии и нет сильного рабочего движения. Это достойное сожаления положение рабочего в 1958 году хорошо показано в картине «Вечная радуга». И хотя некоторые его герои не удовлетворены своим положением, они не могут что-либо переменить. Причина их недовольства состояла скорее в дискриминации оккупационных властей, не доверявших рабочим управление фабриками, чем в низких заработках.

Проблему дискриминации со стороны оккупационных властей затрагивает и фильм Кэя Кумаи «Солнце над Куробэ» («Куробэ-но тайё», 1968); вместе с тем значение этой картины состоит и в показе эксплуатации рабочих на мелких предприятиях, обличении зла, заложенного в «двойной структуре» послевоенной экономики Японии.

Картина посвящена строительству четвертой плотины Куробэ, которая стала одним из краеугольных камней стремительного экономического роста Японии в 1960–е годы, и крупнейшие строительные компании объединили силы для ее сооружения. Ретроспективные кадры наглядно показывают строительство и третьей плотины Куробэ, расположенной неподалеку. Оно велось во время войны, когда военнопленных корейцев использовали для этой принудительной рабской работы. Теперь ответственность за выполнение самой тяжелой работы, рытье котлована, возложена на рабочих небольшой компании-субподрядчика. Даже после демократической послевоенной реформы по улучшению условий труда их работа мало отличается от той, которую были вынуждены выполнять корейцы, она скорее напоминает задания, которые получали пилоты-камикадзе, летчики-смертники. В конце фильма зритель видит множество высеченных на памятнике перед завершенной плотинной имен рабочих, погибших во время строительства. Этот памятник помогает Кумаи заставить зрителя понять и эксплуатацию маленьких предприятий большими, и дух «экономического животного», присущий «двойной структуре экономики», которая ведет к множеству жертв в среде рабочих мелких предприятий. Однако, поскольку продюсером и исполнителем одной из главных ролей был Юдзиро Исихара, младший брат романиста Синтаро Исихары, который в то время был увлечен размахом экономического строительства (ныне он — политический деятель правящей либерально-демократической партии), героями в этом фильме изображены руководители проектов, управляющие и технические работники.

В фильме есть одна сцена, где управляющий и главный инженер принимают важные решения во время совместной ванны, что не редкость в Японии. Возможно, здесь Кумаи хотел высмеять способ принятия решений представителями элиты.

Однако в целом он изображает этих персонажей благородными людьми.

Поскольку смелость руководителей проектов поощряется и на них не возлагается ответственность за смерть людей, рабочие неминуемо становятся жертвами фанатичного стремления к экономическому развитию, осуществляемому в «милитаристском духе» и отвечающему «двойной структуре» японской экономики. Хоть было бы наивно изображать отдельных управляющих и инженеров злодеями, их образы

искренних, верных принципам людей тоже оставляют желать большего соответствия правде жизни.

И все же, когда режиссер Кумаи указывает перстом на «двойную структуру» экономики, а не на управляющих и инженеров, он лишь повторяет широко распространенное мнение о том, что зло заложено в самой системе. Даже когда те, кто живет согласно с системой, осознают, что она несет зло и их работе, и их личной жизни, они вынуждены смириться: ведь они включены в эту систему — например, в качестве управляющего большой компанией. Поэтому становилось все труднее изображать зло в его индивидуальном проявлении, возможно, это и заставило режиссеров обратиться к тем участкам системы, где оно было не просто очевидным, но и коллективным: заговорам ЦРУ, жестокости полиции, — или удовлетвориться изображением вымышленного мира якудза. Были и такие режиссеры, которые совсем отказались от показа отрицательных персонажей, например Тадаси Имаи.

После того как Имаи завоевал популярность, создав образы классических злодеев — жестоких полицейских, героев фильма «Мрак среди дня», он стал снимать картины, скрытая мысль которых состояла в том, что носителем зла является не индивид, а сама система: «Рис» — о тяготах жизни бедных крестьян; «История чистой любви» — о жертве ядерного облучения; «Солнце над гаванью» («Арэ га минато-но хи да», 1961) — о проблемах корейцев, живущих в Японии; «Японская бабушка» («Ниппон-но обатын», 1962) — о горестях старости. Зло коренится в недостатках сельскохозяйственной политики Японии, действиях правительства Америки, Южной Кореи и Японии, а также в системе социального обеспечения, утверждает режиссер.

Имаи не обличает зло открыто — видимо, чтобы не выглядеть человеком, занявшим определенную идеологическую позицию; он просто симпатизирует страдающим людям. Его картины, возможно, были искренними, но порой Имаи подчеркивал страдания людей, не показывая, как им бороться со злом, — в то время, как, например, даже в гнетущей, антиинтеллектуальной атмосфере предвоенной Японии героиня фильма Мидзогути «Элегия Осаки» восстает против своих страданий, нарушая закон.

Но не во всех картинах Имаи изображает простых людей беспомощными и униженными. В фильмах «Повесть о жестокости бусидо» («Бусидо дзанкоку моногатори», 1963), «Рассказ из Этиго» («Этиго пуцуиси оя сирадзу», 1964) и «Река без моста» («Хаси-но най

кава», 1969) Имаи показывает и людей, являющихся воплощением самого зла, и людей хороших, вступающих в борьбу с ними. Поскольку действие этих фильмов происходит в феодальные и предвоенные времена, они лишены современного звучания. Созданные Имаи образы меланхоличных страдальцев обычно сильнее, чем его же герои, воплощающие зло или благородно восстающие против него, и, даже когда персонажи борются с несправедливостью, у зрителя все же остается впечатление, что они хрупкие, беспомощные существа или несчастные жертвы.

Взгляд на зло как неотъемлемое свойство самой системы привел к своего рода отстраненности, поскольку те, кто стоял во главе этой системы, изображались честными, благородными людьми (например, управляющие и инженеры в фильме Кумая «Солнце над Куробэ») или же сами были несчастными жертвами (например, герои Имаи). Таким образом, виноватых не было, и оставалось лишь сопереживать. Позже, в конце 1960-х годов, радикально настроенные японские студенты отказались от этого сомнительного отношения к злу, заявив, что если система порочна, то порочна и администрация. Они отказались мириться с несправедливостями системы, носящей имя «университет», несмотря на утверждение администрации, что введенные порядки существуют столько же, сколько и сами университеты, и исправить их за один вечер нельзя. Студенты твердо стояли на том, что, если система порочна, люди в этой системе должны отвечать за ее недостатки и совершенствовать ее.

Студенты были непреклонны; законопослушные преподаватели превратились в злодеев, словно это именно они чинили несправедливости в университетах. Гуманистическая точка зрения, состоящая в утверждении: «Они не виноваты, потому что сами они — жертвы системы», была заменена другой, гласившей: «Те, кто удобно живет под прикрытием системы, должны нести ответственность за то зло, которое она несет».

Хорошим кинематографическим выражением этой точки зрения может служить фильм Нагисы Осимы «Смертная казнь через повешение» («Косикэй», 1968) — сюрреалистическая драма о казни в тюрьме. Никто из людей, причастных к казни: прокурор, офицер сил безопасности, врач, священник, — не похожи на злодеев. Напротив, за исключением нескольких второстепенных персонажей, представителей власти, все сочувствуют заключенному. Но вот, несмотря на то что все

этапы казни пройдены и он должен быть мертв, заключенный не умирает, и теперь становится ясно, что настоящий убийца не он, а государство. Неожиданно складывается ситуация, когда хорошие люди, доктор и священник, которые всегда судили о себе и других с позиции лояльности по отношению к системе, должны проверить свою готовность отвечать за то зло, которое ей присуще. Они не выдерживают испытания, впадают в панику и действуют непоследовательно, полностью становясь на сторону системы.

Фильм «Смертная казнь через повешение» был новой разновидностью кино социального протеста; в нем режиссер вернулся к проблеме ответственности преподавателей. Осима уже касался этой темы в самом первом своем фильме — «Улица любви и надежды» («Аи то кибо-но мати», 1959), — в котором учительница пытается помочь своему бывшему, не очень везучему ученику устроиться на работу на большую фабрику. Она знакомится с сыном вербовщика и договаривается о том, чтобы ее подопечному разрешили сдать экзамен для поступления на работу. Юноша не получает работы, поскольку обнаруживается, что он числился малолетним преступником. Учительница старается объяснить сыну вербовщика, в которого она влюблена, что юноша не виноват, причина — в бедности его семьи. Сын вербовщика соглашается с ней, но говорит, что правила компании, иными словами — система, не допускают исключений. Тогда учительница решает, что в отчуждении ее бывшего ученика виновата система, и те, кто работает в этой системе, и ее враги. Она расстается со своим любовником.

С первого кадра Осима не отделяет саму систему от работающих в ее рамках людей, и в этом он не был вполне оригинален. Уже в 1952 году в фильмах «Жить» и «Современные люди» («Гэндайдзин») Куросава и Минору Сибую заявили: «Зло системы не существует вне людей системы». Главный герой фильма «Жить» более двадцати лет проработал служащим и закоснел в канцелярской рутине и атмосфере безответственности, он и морально ослаб. Центральный персонаж фильма «Современные люди», тоже служащий, берет взятки, система, которая, безусловно, толкает на подкуп, не может не убивать в нем человечность. И все же ни Куросава, ни Сибую не были столь диалектичны в трактовке этой темы, как Осима.

Вскоре после выхода картины «Смертная казнь через повешение» зло в обществе и зло в людях предстало в нераздельном единстве в еще

одной сильной картине Кумаи «Комья земли» («Ти-но мурэ», 1970), разоблачающей недоброжелательное отношение к трем небольшим группам населения Японии: корейцам, жертвам радиации, возникшей после ядерных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, и «токусю-бураку», жителям поселков касты париев, которые подвергаются дискриминации из-за того, что их предки выполняли работы, являвшиеся нарушением предписаний буддизма, например, убивали животных.

В основе сюжета лежит вражда, возникающая в связи с подозрением, павшим на юношу из гетто для облученных, в том, что он изнасиловал девушку, принадлежащую к изгоям; другая сюжетная линия связана с чувством вины врача, возможно связанного кровными узами с изгоями, от которого забеременела кореянка, покончившая с собой, когда он бросил ее. В начале фильма полноправные члены общества кажутся такими хорошими и добропорядочными, что зритель верит, будто предрассудки существуют лишь в среде меньшинств. Однако затем, когда представители большинства оказываются лицом к лицу с изгоями, они невольно обнаруживают свои предрассудки; и эти кадры являются пиком драматического конфликта.

В обеих картинах — «Смертная казнь через повешение» и «Комья земли» — зло выявляется в хороших на первый взгляд людях, чья истинная сущность обнаруживается, когда их положению что-то угрожает, а не в некоем антигерое, сконцентрировавшем в себе все пороки.

В сравнении с трактовкой проблемы зла Осимой и Кумаи точка зрения Сацуо Ямамото, возможно наиболее яркого представителя так называемой «социалистической школы», кажется чуть ли не возвратом к предвоенным дням, поскольку Ямамото — мастер реалистического изображения архизлодеев.

Его картина «Благодетель публики» («Кидзударакэ-но санга», 1964) — блестящее разоблачение; образ главного ее героя — антрепренера, — возможно, лучшее воплощение архизлодея в послевоенном кино социального протеста; в нем режиссер возродил старый стереотип злодея-капиталиста.

В первой послевоенной картине Ямамото — «Война и мир» (снятой совместно с Фумио Камэи) — была показана группа штрейкбрехеров, но фильм подвергся цензуре оккупационных властей. Режиссер продолжил тему зла в других фильмах: о гангстерах в «Улице

насилия»; об аморализме офицеров внутренних войск императорской армии в «Зоне пустоты» («Синку титай», 1952); о бессердечных управляющих, пытавшихся перед войной сорвать рабочую стачку в «Улице без солнца» («Тайё-но най мати», 1954) и «Реве тайфуна» («Тайфу содоки», 1956), о местных политиках, которые пытаются незаконно получить страховку, добиваясь сноса якобы аварийного здания школы; эта сатира напоминает гоголевского «Ревизора». В галерею злодеев Ямамото входят: агент ЦРУ, жестокий полицейский, Нобунага Ода (правитель XVII века), преподаватели колледжа — короче, все, кто злоупотребляет властью или становится баловнем власть имущих. В его фильмах всякий, кто угнетает народ, заклеен как злодей, показан в самом неприглядном виде и несет должное наказание.

Мало кто из японских режиссеров вывел таких ярких и вместе с тем столь отличающихся друг от друга злодеев и продолжает изображать их так интересно и мастерски, как Ямамото. Важной чертой картин Ямамото является то, что часто его антигерой — человек обаятельный, например капиталист в фильме «Благотель публики», преподаватели, возглавляющие медицинский факультет университета в картине «Большая белая башня», Нобунага Ода в «Банде убийц» («Дзоку синоби-но моно», 1963). Все они — пример того, как сильна в людях жажда власти и как разлагающе влияет она на них. Менее талантливые левые режиссеры скрывали это стремление своих героев, предпочитая верить, что их персонажи возглавляют революционное движение потому, что хотят освободить народ. Но, упрощая проблему, говоря зрителю полуправду, они в своих картинах никогда не поднимались до реализма фильмов Ямамото.

«Злодеи» Ямамото сметливы, энергичны и интеллигентны. К тому же это личности, и их нельзя не принимать всерьез. Это обстоятельство иллюстрирует картина «Улица без солнца», где девушка, работающая на фабрике, — стойкий боец — неожиданно решает продаться в публичный дом, потому что у нее уже нет сил бороться открыто. Борьба исключает деликатность, а рабочие — не ангелы. Если враг — чудовище, нужно тоже стать чудовищем.

Наиболее оригинальную трактовку отношений между людьми и властью Ямамото дает в фильме «Песня тележки» («Нигурума-но ута», 1959) — хронике жизни семейной пары в горной деревне центральной Японии с 1890 по 1945 год. Муж (Рэнтаро Микуни), сельский извозчик,

тяжко трудился с юных лет, и на долю его жены выпало много невзгод. Но под старость, скопив небольшой капитал, он заводит любовницу, ленивую женщину лет пятидесяти, и унижает свою жену присутствием другой женщины в своем доме. Представление мужа о хорошей жизни оборачивается пародией на счастье.

После войны Ямамото не упускал ни малейшей возможности критиковать существующую систему и тех, кто связан с ней. Между тем в «Песне тележки» он ушел от этой социальной проблемы, чтобы всмотреться в истинное лицо людей, и создал гротескный образ человека, искренне верящего, что деньги освобождают его от обязательств перед женой. Для Ямамото простые люди и те, кто стоит у власти, сделаны из одного теста. Возмущение мужа, отвечающего на упреки семьи: «Что плохого в том, что я завел любовницу?», не очень отличается от негодования антрепренера, который в ответ на обвинения в том, что он заставляет людей страдать, говорит: «Что плохого я делаю?» У обоих есть возможность поступать, как они хотят.

Реализм картин Ямамото не предполагает, что «революция человека» должна предшествовать социальной революции, и потому его ведение условий человеческого существования импонирует зрителю. Независимо от того, как неразумны бывают простые люди, их нужно поддерживать; как бы обаятельны ни были носители власти, их нужно лишить ее. Энергия разоблачения власть имущих, несомненно, идет от убежденности Ямамото в том, что они — эксплуататоры и угнетатели.

Однако при всех отличиях «злодеев» Ямамото от антигероев левых фильмов 1930-х годов, их образы художественно неполноценны. Его «злодеи», несмотря на их яркость, все еще напоминают стереотип капиталиста прежних дней, поэтому они оторваны от современной действительности и неубедительны. Сегодня зло воплощено в людях, которые на первый взгляд не кажутся дурными. В наш век детектива зритель хочет, чтобы ему доказали вину отрицательного героя, а для этого приемы Ямамото не годятся.

Несмотря на привлекательность фильмов Ямамото, нужно признать, что современную концепцию неоднозначности личности более достоверно отражают работы Нагисы Осимы. В начале карьеры Осима придерживался теории о том, что преступность среди подростков есть форма самовыражения, подобная трактовка добавила много нового в японское кино о преступном мире. Студенты колледжа в

картине «Ночь и туман Японии» («Нихон-но ёру то кири», 1960) и ронин и крестьяне, принимающие участие в восстании, в картине «Токисада из Амакуса» («Амакуса сиро Токисада», 1962) открыто восстают против властей, для того чтобы отстоять свои интересы; таким образом, их выступление против существующих порядков — не преступление, а революционная деятельность. Поскольку поведение юноши в фильме «Город любви и надежды» определено как правонарушение, он втайне решает действительно стать бунтарем. В этих картинах Осима рассматривает преступление как ступень к революционной деятельности, и в конце фильмов «Повесть о жестокой юности» («Сэйсюн дзанкоку моногатари», 1960) и «Захоронение солнца» («Тайё-но хакаба», 1960) он дает понять, что только в революционной борьбе люди могут осуществить свои надежды и стремления и таким образом направить энергию разрушения в революционное русло.

«Радости плоти» («Эцураку», 1965) — последняя работа Осимы, в которой он показывает убогое, безрадостное существование как предпосылку для революции. Начиная с фильма «Демон, появляющийся среди белого дня» («Хакютю-но торима», 1966), он отказывается от столь простой схемы, потому что преступления на сексуальной почве, которые совершает его главный герой, не укладываются в рамки социальных проблем и, думается, их причину нужно искать в безднах человеческой души.

В поздних работах Осимы: «Исследование непристойных песен Японии» («Нихон сюнкако», 1967), «Японское лето: двойное самоубийство» («Мури синдзю нихон-но нацу», 1967), «Смертная казнь через повешение», «Три воскресших пьяницы» («Каэттэ кита ёппарай», 1968) и «Дневник вора из Синдзюку» («Синдзюку доробо никки», 1969) — режиссер, кажется, экспериментирует с идеей стремления человека к свободе, которое не может быть удовлетворено путем социальной революции, и почти во всех этих работах вновь и вновь приходит к удручающему выводу о том, что, если люди стремятся к свободе, они неминуемо нарушают закон. Но с этой удручающей мыслью связана противоположная: люди в конечном итоге неприручаемы, а это дает основание надеяться на то, что в человеческих существах заложена способность к совершенствованию.

Кинематографические приемы

1. Мидзогути

Кэндзи Мидзогути, признанный первоклассным режиссером в эпоху немого кино, считался наряду с Ясудзиро Одзу и Тому Утидой одним из ведущих мастеров кино Японии конца 1930-х — начала 1940-х годов. Но, несмотря на признание, и его работы подвергались жестокой критике, которая усилилась после войны и прекратилась лишь после успеха его фильма «Женщина Сайкаку» («Жизнь О-Хару, куртизанки», «Сайкаку итидайонна», 1952) во Франции.

Один из исследователей, Мацуо Киси, резко критиковал картины Мидзогути об эпохе Мэйдзи с точки зрения тематики и формы, назвав их «безнадежно устаревшими» (1937).

«Куда бы мы ни обратили свой взор, мы видим, что нас лишают свободы художественного выражения. Мидзогути реагирует на это явление, видимо, возвратом к красоте „прежних дней“. А поскольку интерес к необычному не вызывает возражений, мы можем заняться созерцанием огромных ламп, старинного фарфора и пожелтевших тканей ручной работы. Те, кто захотел бы посетить сегодня Мидзогути, застанет его углубленным в эти антикварные радости, и эта странная увлеченность бессмысленными мелочами так поразительна, что мы можем сказать только: „Прекрасно, мистер Мидзогути, очевидно, вас волнуют лишь старые вещи“».

«И „Таки-но Сираито“, и „Группа дзимпу“ („Дзимпурэн“, 1934, о восстаниях самураев 1874–1878 годов)... хороши своей исторической достоверностью, но фильмы „Падение Осэн“ („Оридзуру Осэн“, 1934) и „Мадонна Оюки“ („Мариа-но Оюки“, 1935) совершенно неинтересны. В этих картинах историческая достоверность — лишь попытка скрыть серьезные просчеты в создании образов... Эти фильмы неинтересны, потому что режиссер забыл показать взаимоотношения между людьми и временем, в котором они живут. Две кареты, запряженные лошадьми, скачущими туда и обратно... и бумажные деньги, брошенные на татами, может быть, исторически и достоверны, но этого как-то мало. Мидзогути зашел слишком далеко в своем увлечении... деталями».

В похожей манере выступил против устаревшей стилистики работ Мидзогути другой критик, Тадаси Иидзима, в эссе о «гэйдо моно» —

картинах, посвященных традиционным искусствам Японии (1941).

«Стало уже обычным для Мидзогути использовать в своих картинах общий план. Другие режиссеры также обращаются к этому приему, более того, если сравнивать с европейскими и американскими фильмами, японские картины состоят главным образом из таких планов. Существует даже теоретическая школа, которая утверждает, что этот прием выражает особенности японского темперамента, хотя он используется во всем мире. Этот несложный прием широко распространен в странах, где киноискусство стоит на невысокой ступени развития, и выразительные возможности таких кадров сомнительны. Конечно, и во многих японских фильмах использование общих планов находится на уровне подобных второразрядных картин. Но этого нельзя сказать о работах Мидзогути, потому что в его скрупулезном изображении замкнутого мира традиционных исполнительских искусств Японии общий план действительно выполняет очень важную функцию и то время, которое этот прием предоставляет для осмысления изображаемого, полностью оправдано самой природой выбранного объекта. Однако, если художественный мир режиссера будет расширяться, ему, конечно, придется отказаться от таких устаревших приемов».

Несмотря на эти неприятные слова, и Киси, и Иидзима высоко оценивали работы Мидзогути. И все же нашелся критик, не разделявший их точку зрения; он подверг творчество Мидзогути гораздо более жесткому разбору. В работе «Кино и современный дух» Тадао Урю не принял близкую Кабуки тематику Мидзогути как старомодную, а его взгляды на человека и его эстетику назвал «несовременными» и осудил его пристрастие к изображению покорных гейш. Урю утверждал, что Мидзогути не пытается отказаться от феодальных ценностей, ставших анахронизмом, и проникнуть в суть человеческой природы, он удовлетворяется поверхностным изображением социальных отношений.

«Как человек, не имеющий связи с нынешним веком, Мидзогути погрузился в материал, в котором отсутствует современный дух; более того, несмотря на то что он прибегает к изощренной современной технике, он обнаруживает полную неспособность использовать ее и неминуемо уходит к своему излюбленному приему — длинному монтажному куску с общим или крупным планом.

Сосредоточив внимание на отношениях людей, он пренебрегает исследованием самого человека, избегая критического анализа; это ведет к неизбежному ограничению областью эмоций. Когда средства кино используются по назначению, режиссер создает динамичную структуру человеческой личности, рассекая, а затем воссоздавая Человека. Творя подобную кинематографическую реальность, он должен уметь смело использовать монтаж, жертвуя длиннотами. Забота о том, достаточно ли разнообразны были элементы, использованные в каждой сцене, ошибочна и совершенно неуместна».

Мишенью нападок Урю были главным образом картины Мидзогути военного времени, посвященные традиционному театру; но даже тогда его резкая критика работ Мидзогути не находила сторонников. Более того, после того как Мидзогути поддержал движение за освобождение женщин в фильмах «Женщины ночи» («Ёру-но оннатати», 1948) и «Моя любовь горит», Урю примирился с его стилем.

Вместе с тем, хотя все признавали, что Мидзогути достиг высот профессионального мастерства, считалось, что его картины не были прогрессивными, а воскрешали прошлое, каноническую эстетику Кабуки и театра кукол Бунраку. Соответственно и замедленный темп в фильмах Мидзогути ошибочно принимался за странную приверженность ушедшим настроениям и тоску по «атмосфере» прошлого — чувства, к которым в современной Японии относятся с предубеждением.

Нередко высказываемое мнение о том, что современные японцы впервые услышали о достоинствах своего культурного наследия от европейцев, абсолютно неверно. Дело в том, что начиная с Реставрации Мэйдзи 1868 года большинство японцев прониклись желанием приобщиться к «прогрессу» и «модернизму». В результате старые художественные традиции стали восприниматься как духовные оковы, которые нужно сбросить и уничтожить. И при том, что гений Мидзогути воплотил традиционное эстетическое сознание на высшем уровне кинематографического мастерства, он часто становился жертвой этих противоречий в отношении японцев к традиционным ценностям. Почитаемый в Японии задолго до того, как его величие было признано во Франции, своим консерватизмом Мидзогути тем не менее раздражал других представителей японского кино.

После успеха в Европе его фильмов «Жизнь О-Хару, куртизанки», «Угэцу моногатари», «Управляющий Сансё» и других и признания огромного влияния кинематографической техники Мидзогути на французскую «новую волну» японская аудитория перестала считать его старомодным. Я также был одним из его многочисленных поклонников среди послевоенного поколения, никогда не пропускал ни одного его фильма и был страшно разочарован, когда фильм «Моя любовь горит» не попал в десятку лучших картин. Когда в Японии состоялась премьера «Жизни О-Хару», я был уверен, что это одна из лучших работ Мидзогути, и ходил смотреть ее снова и снова. Тогда мне и в голову не приходило, что его манера — старомодна.

Тесная связь между стилем Мидзогути и старым театром очевидна, и лишь в этом узком смысле его работы можно назвать «несовременными». Например, его установка «одна сцена соответствует одному монтажному кадру» сравнима с характером музыкального аккомпанемента в традиционном танце, в театре кукол Бунраку, в театре Но и в *нанивабуси* — популярном искусстве рассказа, сопровождаемом аккомпанементом сямисэна. В отличие от динамичных, ритмичных движений в европейских танцах и балете японский танец подчеркивает красоту формы, потому что танцор на минуту застывает в определенной позе, фиксирует жест. Эти моменты носят название «кимару» («уход в форму»), и при переходе от одного такого момента к другому тело нарушает равновесие плавно, словно перетекает из положения в положение. Так и техника Мидзогути «одна сцена — один монтажный кадр» есть последовательное движение, движение, в котором одна законченная форма сменяет другую. Крупные планы не могут передать это тончайшее, неумолимое течение, которое можно запечатлеть только с помощью сложных движений камеры. Таким образом, отнюдь не статичный общий план Мидзогути наполнен зрительным беспокойством, поскольку структура каждой отдельной сцены постоянно находится в процессе динамичной трансформации.

Несомненно, эстетика японского танца основана на буддийском понимании общества и жизни человека, пребывающей в вечном движении. Реальность никогда нельзя передать, она меняется от момента к моменту.

Драматическая структура «Элегии Осаки», «Повести о поздней хризантеме» («Дзангику моногатари», 1939) и «Жизни О-Хару, куртизанки» основана на этом напряженном сознании реальности как

вечного потока. Другие японские режиссеры тоже использовали это настроение, но Мидзогути существенно отличается от них, поскольку он знает, как выделить суть этой структуры — ее устойчивую духовную основу — через прием «одна сцена — один монтажный кадр». Я однажды писал об этом следующее:

«Панорамирование и движение камеры в его картинах не только показывают предмет в наиболее выгодном свете или выражают точку зрения Мидзогути, но они участвуют в драме, представляя изображаемое таким образом, чтобы вызвать восклицание зрителя. Следующая сцена из фильма „Жизнь О-Хару“ — хороший тому пример. Придворного низкого ранга и телохранителя (Тосиро Мифунэ) собираются обезглавить за его любовную связь с О-Хару, дежурной фрейлиной... В кадре, снятом с верхней точки, показано все место казни, обнесенное бамбуковым забором. Потом камера задерживается на фигуре Мифунэ в полный рост, склоненной, преклоняющей колени, и на палаче, сидящем на корточках в нижней части кадра. После того как Мифунэ выкрикивает свои последние слова: „Пусть настанет время, когда любовь не будет преступлением!“, камера „покидает“ его лицо и в кадр попадает меч палача, обнаженный, со стекающими с него каплями воды. Следует взмах меча, и затем камера застывает. Это движение можно сравнить с движением кисти каллиграфа, когда при завершении последнего элемента иероглифа она останавливается с легким нажимом. Это подобно выдоху, и застывшая камера вызывает это ощущение. В следующее мгновение меч беззвучно вспыхивает в стремительном падении, а камера остается неподвижной, словно глядящей в пространство.

Момент „кимару“ решен безукоризненно. Позже меч возвращается в пустой кадр. Палач, закончив свою работу, держит его обнаженным в левой руке. Меч задерживается в ней на мгновение, словно палач восстанавливает дыхание. Затем, по мере того как он начинает медленно опускать его, камера „следит“ за ним, и так заканчивается этот долгий кадр. В его финале камера словно склоняется в глубокой печали. В этой манере камера Мидзогути движется, останавливается, движется вновь, вызывая своим перемещением чувства столь же тонкие и разнообразные, как японская танцовщица — движениями рук, ног или спины.

Следующая сцена посвящена О-Хару и ее семье, высланным из столицы. Сумерки, они стоят на берегу реки, только что простившись с

друзьями, которые провожали их так далеко с фонарями в руках. О-Хару и ее спутники идут через мост, и камера, установленная в высохшем русле под ним, фиксирует эту картину под некоторым углом. Вот они достигли противоположного берега и превратились в крошечные фигурки; камера движется за ними под мостом и словно провожает их взглядом сквозь его опоры.

До этого момента камера была почти неподвижна, так что зрителю не могло прийти в голову, что она укреплена на тележке, и ее движение по рельсам вперед, хоть и незаметное, прекрасно соответствует настроению этой сцены...

Сохраняя неподвижность, объектив словно прощается с изгнанниками: „Оставьте надежду и уезжайте, несчастные“. Затем, как бы сжалившись, он бесшумно следует за ними, чтобы в последний раз „взглянуть“ на исчезающих из виду людей. Хотя позиция режиссера и кажется безучастной, это движение камеры словно говорит зрителю о том, что и он наблюдал эту сцену с сочувствием. Его камера подобна руке помощи, протянутой из-под моста, режиссер исполнен боли за судьбу этих словно растворяющихся в пространстве людей. Настроение мрачного отчаяния, запечатленное с помощью ракурса и движения камеры, никогда не было бы передано, если бы режиссер использовал откат или если бы киноаппарат следовал за людьми».

Однако, несмотря на безусловные достоинства такой изобразительной стилистики, в ней есть и определенная опасность построения фильма на основе ряда прекрасных «кимару» (уходов), увлечения статикой, внешней красотой. Это особенно заметно в картинах «Портрет госпожи Юки» («Юки фудзин эдзу», 1950), «Мисс Ою» («Ою сама», 1951) и «Госпожа Мусасино» («Мусасино фудзин», 1951), где характер отношений в буржуазном обществе уподоблен «вещам недолговечной красоты». Исполненные очарования, подобные драгоценным камням кадры в таких фильмах резко контрастируют с безжалостным, гротескным реализмом «Элегии Осаки», «Женщины ночи», «Моя любовь горит», «Района красных фонарей» («Акасэн титай», 1956), и порой трудно поверить, что они сделаны одним и тем же режиссером. Но картины эти объединены одной темой — страданий женщины, переживающей жизненный кризис, и, хотя содержание этих работ различно, Мидзогути остается верен своей технике многократного панорамирования в рамках принципа «одна сцена — один монтажный кадр».

Тадао Урю резко критиковал методику Мидзогути, возможно, потому, что она лишь способствует передаче определенного настроения, чувства, но не анализирует изображаемый предмет. Однако, когда Мидзогути обращается к суровой современной реальности, как это происходит в фильмах «Элегия Осаки» и «Район красных фонарей», становится очевидным, что передача настроения и чувств персонажей не была единственной целью его технических приемов. Хотя в этих картинах красота форм мало занимает его, он придерживается все того же принципа «одна сцена — один монтажный кадр», используя панорамирование при переходе от одной законченной композиции к другой — черта, характерная и для других его работ.

Даже когда движение происходит и в пределах одной сцены, если герой входит или выходит из комнаты, его излюбленный общий план «останавливает» движение и сокращает пространство. Этот прием в соединении с избранным им персонажем — обычно это женщина, оказавшаяся в затруднительных обстоятельствах, — создает ощущение удушья в герметично замкнутом пространстве. Впечатление, которое он вызывает, сродни приглушенному музыкальному аккомпанементу в традиционном японском фольклоре. В нем заложен так называемый «сильный тип стоического терпения», хорошим примером которого может служить следующая сцена из фильма «Повесть о поздней хризантеме».

Хозяйка вызывает к себе служанку Отоку, чтобы сделать ей выговор за кокетство с Кикуноскэ, приемным сыном этой прославленной семьи актеров Кабуки. Отоку утверждает, что в момент, когда ее видели с молодым хозяином, они всего лишь говорили о его игре в тот вечер. Она его немного покритиковала, но он не обиделся, а даже наоборот — был доволен ее искренностью. Отоку настаивает на своей невинности, но ее объяснения лишь разжигают гнев ее госпожи.

Мидзогути снимает эту длинную сцену одним планом, в котором он использует последовательное панорамирование. Сначала камера занята Отоку и ее госпожой, вдруг она разворачивается, показывая через открытые раздвижные двери примыкающую комнату, где их разговор подслушивают несколько служанок. Это они донесли хозяйке про Отоку и молодого господина, и выражение их лиц говорит о том, что они осуждают ее. Затем камера вновь разворачивается, и наше внимание опять обращается к Отоку и хозяйке.

Непрерывная последовательность общих планов — излюбленный прием Мидзогути, позволяющий активизировать действие, работает даже в тесных пределах двух комнат — передает враждебность между Отоку и другими служанками, чьи позы — она стоит к ним спиной — говорят об их чувствах в этот момент. Так Мидзогути показывает нам всех участников действия.

В то время когда Отоку оправдывается перед хозяйкой, она одновременно отстаивает себя и перед служанками, подслушивающими их. А так как она не видит их лиц, она не может реагировать на их выражение, а лишь старается ясно высказать то, что хочет. Поэтому камера сосредоточивает внимание на Отоку и изредка переходит с нее на других служанок и обратно. Малейшее изменение настроения тут же отражается на лице Отоку или передается изменением ее положения по отношению к другим, таким же образом показывается и их реакция.

Мидзогути постоянно меняет место своих персонажей, заставляя артистов двигаться по кругу в рамках одного общего плана. Он постоянно следует за своей героиней, поскольку каждое изменение в ее позе отражает изменения в ситуации, перемену в ее отношении к происходящему или поведению. Зритель постоянно чувствует безысходную атмосферу угнетения в феодальном поместье.

Мидзогути мастерски воплощает на экране стойкость и активный протест против жестокого угнетения. Эта черта творческой манеры режиссера сближает его работы с искусством традиционного японского рассказа, которое мы находим в Но и нанивабуси, где тяжелый социальный гнет выражен средствами искусства. Однако не эти приемы определяют его умение передать жизненную наполненность созданных им образов. Мидзогути достигает художественной достоверности, изображая людей, утверждающих себя, несмотря на угнетение, будь оно социальным или сексуальным. Искусство Мидзогути состоит в изображении формирования стойкого характера под влиянием гнета реальности. Он был единственным художником, который смог модернизировать традицию изнутри, показав силу человеческого духа.

2. Одзу

Из всех японских режиссеров Ясудзиро Одзу был признан «самым японским», настолько, что почти до самого конца карьеры режиссера его фильмы не демонстрировались на международных кинофестивалях. Мастерство Одзу состояло в пристальном, сочувственном изображении будней простых и бедных людей — американский кинокритик Дональд Ричи охарактеризовал эти ленты как «драмы о простых людях» и считал искусство Одзу уникальным явлением в японском кино. Однако, как уже говорилось во второй главе, на Одзу сильное влияние оказали американские картины о простых людях, выходившие в 1910–х и 1920–х годах. Когда эти необыкновенно эмоциональные повествования о простых людях Америки в 1930–х годах уступили место более романтическим работам, Одзу остался верен содержанию и форме ранних американских картин и довел их до совершенства. Он смог передать в них специфику мироощущения японцев, а совершенство его мастерства позволило ему преодолеть рамки национального кинематографа.

Излюбленная тема Одзу — жизнь японской семьи: любовь между родителями и детьми, воссоединение мужа и жены или несчастье детей. Место действия его картин — современная Япония, жизнь, которая незнакомым с нею людям может показаться скучной. Поскольку фильмы о сражениях на мечах больше привлекают и забавляют иностранную аудиторию, совершенно естественно, что первыми японскими картинами, получившими международное признание, были «исторические драмы» Куросавы.

Фильмы Одзу, блестяще сделанные с точки зрения кинематографического искусства, никогда не выглядят примитивной, случайной демонстрацией японских обычаев. Именно благодаря высокому уровню мастерства Одзу национальный юмор и стремление японцев к гармонии, внутреннее напряжение, присущее совершенным формам, могут быть восприняты иной культурой. Ясность стиля Одзу, который совершенствовался на протяжении его долгого творческого пути, — редкое явление и за пределами Японии. Попробуем перечислить здесь черты, определяющие своеобразие его стиля.

Ракурс из нижнего угла. Одзу помещает свою камеру непосредственно над полом или землей — самое большое на высоту двух футов — и снимает свои сцены под небольшим вертикальным углом, почти незаметным, если зритель сидит на татами в японской комнате. Камера никогда не смотрит на людей сверху, за исключением определенных моментов съемки дороги через окно. В начале своей карьеры он часто снимал вещи, расположенные на татами, с верхней точки, но постепенно отказался от такого ракурса.

Одзу никогда не говорил на эту тему, возможно, он полагал, что люди выглядят более достойно, если их снимать снизу, или же считал, что этот прием позволяет показать интерьеры японского дома во всем их спокойствии и красоте. Выбрав однажды этот ракурс, помогающий передать внутреннее содержание композиции кадров, он, видимо, решил, что съемка сверху будет нарушать найденную гармонию, и начал экспериментировать с опорами для камеры, чтобы сохранить восприятие неизменным.

Неподвижная камера. Одзу почти никогда не использует кран для движения камеры вверх и вниз или операторскую тележку. В редких случаях, когда он все же делает это, он старается не нарушить композицию в кадре. Например, он снимает идущих актеров на таком статичном, монотонном фоне, как, например, ров с водой или стена; операторская тележка с камерой движется параллельно фону, с той же скоростью, что и актеры, сохраняя, таким образом, композицию кадра. В сцене из картины «Ранняя весна», где актрисы переходят песчаную дюну, он использует редкую для него съемку с крана, чтобы не потерять их из поля зрения.

Расстановка персонажей. Когда в кадре оказываются два или больше персонажей, часто они повернуты в одном направлении и принимают одинаковые позы. Когда они сидят на татами, они даже могут быть наклонены вперед под одним и тем же углом. Если два человека удят рыбу на берегу реки, всё — от угла наклона их удочек до их движений вверх и вниз — одинаково. Объединенные в одном кадре, они словно уподобились друг другу. Даже в ситуации, предполагающей расположение актеров лицом к лицу, в разговоре например, Одзу стремится повернуть персонажей в одном направлении: выстроить вдоль столов в конторе, посадить в ряд перед японским садом.

Вот пример из картины «Единственный сын». Сын, удрученный тем, что мать, издалека приехавшая в Токио, застала его в бедности,

жалуется жене, с сочувствием слушающей его, на жизнь. В соответствии с серьезной темой их разговора актеры не могут сидеть лицом в одну сторону и кивать в унисон. Муж сидит на переднем плане слева и повернут вправо, а жена — на заднем плане, напротив камеры. Однако, когда во время разговора жена задумывается, она наклоняет голову вправо, и, таким образом, ее фигура обретает положение, сходное с позой мужа, который отсел слегка вправо. Одзу сам располагал актеров в кадре, учитывая каждый сантиметр, и можно с уверенностью сказать, что и в этой сцене он указал точный угол, под которым жена должна наклонить голову.

Симметричное расположение персонажей продиктовано, возможно, желанием избежать противопоставления и создать гармоничный мир, где люди, испытывающие одинаковые чувства, воспринимаются почти как одно целое.

Стремление избежать движения. Одзу избегал изображения насильственных действий в своих фильмах; исключениями были лишь два случая: муж спускает жену с лестницы в картине «Курица на ветру» и муж бьет жену в фильме «Сестры Мунаката». Одзу не только не показывал на экране агрессивных действий, но и ограничивал движения своих героев. Они почти не перемещаются в кадре, а если это и происходит, то на заднем плане. Он часто устанавливает камеру посередине длинного коридора. Тогда фигура идущего видна в центре в одну треть роста, как бы прикрытая с обеих сторон стенами коридора. Более того, режиссер не допускает, чтобы персонажи появлялись в кадре сбоку, обычно они идут прямо на зрителя, с противоположного конца коридора. Уходя, они, как правило, скрываются за раздвижными дверьми (фусума) соседней комнаты.

В повседневной жизни японцы часто сидят просто на полу, устланном татами, и почти не двигаются. Чтобы наглядно показать такую неподвижность, нужно тщательно продумать смену выражений лица и движения рук. Возможно, поэтому Одзу исключает незначительные движения, которые только отвлекают внимание зрителя.

Съемка говорящего анфас. Стремление Одзу избежать перемещения персонажей на переднем плане могло быть также связано и с желанием свести к минимуму профильные изображения. Он любит, чтобы герои его фильмов сидели рядом и смотрели в одном направлении, и только тогда зритель видит их в профиль или в три

четверти, но, когда актер произносит фразу, Одзу разворачивает камеру так, чтобы он (или она) смотрели почти в объектив. Поэтому в картинах Одзу вы крайне редко увидите актера, снятого во время разговора в профиль. Когда разговаривают два человека, Одзу меняет положение камеры, как только меняется говорящий. Режиссер даже изредка не использует съемку сбоку, предпочитая не подчеркивать противостояние актеров в кадре.

В разговоре, если два человека не повернуты лицом к лицу, Одзу размещает их на разных планах: говорящий смотрит в объектив, а другой — в сторону. Когда они оба сидят, глядя в одном направлении, тот, кто собирается заговорить, должен повернуться и взглянуть на собеседника; камера при этом разворачивается для съемки анфас. Поэтому, когда люди разговаривают, их обычно снимают как бы из положения внимательного слушателя и почти никогда сбоку или сзади. Эта особенность построения кадра в совокупности с нижним ракурсом съемки — характерная черта стиля Одзу, не просто прием, а знак уважительного внимания к людям.

Для того чтобы в кадре попеременно было лицо одного из говорящих, камера должна каждый раз разворачиваться в противоположную сторону. На языке японских киностудий этот прием называется «дондэн», что значит «неожиданный поворот в противоположную сторону», и большинство режиссеров не любят использовать его потому, что он мешает зрителю сосредоточить внимание на ком-то одном из говорящих. Они предпочитают снимать одну группу действующих лиц спереди справа наклоненной под небольшим углом камерой, а другую — спереди слева слегка наклоненной камерой, соединяя планы посредством смены положения камеры таким образом, чтобы «взгляд» ее объектива пересекал воображаемый крест. И хотя персонал студии указывал Одзу на то, что «дондэн» мешает следить за направлением взгляда актера, Одзу не отказался от избранного приема.

Неизменный масштаб фигур в кадре. Рискую войти в противоречие с самой теорией кино, Одзу всегда больше думал о красоте композиции, чем о непрерывности действия; за исключением нескольких очень ранних работ, Одзу никогда не пользуется крупным планом, потому что независимо от того, как он снят, такой план неизбежно разрушает композицию. По этой же причине он не пользуется теле — или широкоугольными объективами. Основные

«захваты» его кадров — это обычно: стоящая фигура от талии и выше, сидящая фигура, голова и плечи (самый ближний план его камеры). И только если в кадре помещено несколько человек, он соответственно изменяет план.

Правила, о которых говорилось, могут показаться простыми, но придерживаться их необыкновенно трудно, особенно когда снимаешь людей, сидящих на татами в японской комнате. Если снимать их крупно, а по ходу действия один из них встает, изображение частично срезается. Чтобы избежать этого, Одзу отодвигает камеру назад, чтобы стоящая фигура целиком вошла в кадр. Ни один другой режиссер не соблюдал этого правила столь неукоснительно, как Одзу, — не только из-за трудоемкости этой операции, но и потому, что, если ведущий актер сидит, считается ошибкой уменьшать размер кадра, чтобы снять движение второстепенного персонажа. Вот пример из фильма «Ранняя весна».

Во время званого обеда друзья критикуют девушку, работающую в их конторе, за то, что она флиртует с одним из служащих, женатым человеком. Возмущенная, она вдруг встает, и камера быстро «отходит» назад, чтобы ее фигура целиком уместилась в кадре. Когда герой нервничает, камеру, чтобы укрупнить изображение, обычно подают вперед, на него, а у Одзу движение камеры — прямо противоположное, поскольку он не любит разбивать композицию в кадре или показывать резкие движения на переднем плане.

Построение зрительного ряда исключительно посредством приемов монтажа. За исключением картины «Жизнь конторского служащего» («Кайсяин сэйкацу», 1929), Одзу нигде не использует наплыв для соединения кадров своих фильмов — возможно, из-за того, что этот прием, хоть и всего на несколько секунд, нарушает его тщательно продуманную композицию. Он в конце концов отказался даже от съемки «из затемнения» и «в затемнение», которую он использовал в своих первых звуковых фильмах. Таким образом, Одзу значительно опередил свое время, ибо эти способы соединения кадров, считающиеся теперь старомодными, в свое время, еще и в 1950-е годы, широко использовались в практике мирового кино.

«Разделяющие кадры». Возможно, этот термин впервые употребил предвоенный критик Кэйноскэ Намбу. В местах «из затемнения» и «в затемнение» Одзу всегда вставляет несколько пейзажных изображений, которые Намбу сравнил с занавесом в

западном театре. Они показывают фон, на котором происходит действие последующей серии кадров, и готовят зрителя к их восприятию; это может быть большой красный бумажный фонарь соседнего бара или изогнутая линия холма, возвышающегося неподалеку. Когда картины Одзу идут по японскому телевидению, эти «разделяющие кадры» обычно вырезают, о чем можно только сожалеть, поскольку они необходимы для сохранения настроения фильма Одзу.

Темп. Декорации в фильмах Одзу всегда тщательно продуманы в соответствии с темпом действия. Томо Симогавара, художник — декоратор его картины «Осень в семье Кохаягава» («Кохаягава-кэ но аки», 1961), пишет в книге «Ясудзиро Одзу: человек и его работа» (1972):

«Размер комнаты был продиктован промежутками времени между движениями актера. Одзу давал мне точные указания о необходимой длине коридора. Он объяснил, что ритм — неотъемлемая часть фильма, и он учитывал это во время создания сценария. Когда декорация была закончена, он детально разрабатывал план помещения, создавая, таким образом, точную изобразительную последовательность.

Если двое разговаривали и один из них шел позвать кого-то со второго этажа, актер, оставшийся в комнате на это время, был в центре внимания зрителя. Поскольку Одзу никогда не использует смену кадров и наплывы, чтобы создать драматический ритм, он высчитывал, сколько секунд понадобится актеру, чтобы подняться по лестнице, и декорация должна была быть построена соответствующим образом.

Фильм состоит из отдельных эпизодов, и, если интервал между ними сокращается, действие убыстряется, превышая скорость движения человека в жизни, что не мешает зрителю. Когда актер встает, чтобы уйти из комнаты, его проход по коридору можно вообще опустить, показав его уже, например, в холле. Это делается, чтобы ускорить темп действия.

Одзу, с другой стороны, не любит убыстрения во всей серии кадров — возможно, потому, что он хочет воспроизвести ритм повседневной жизни, не прибегая к каким-либо специальным приемам. Естественно, его темп эстетически осмыслен, в нем нет случайных сбоев, ему соответствует ритм в кадре. В противоположность „кинематографическому темпу“ этот прием позволяет воспринимать естественное течение повседневных событий».

Хореографические указания актерам. В отличие от исполненных страсти и драматизма работ Мидзогути или Куросавы, персонажи Одзу обычно спокойны, неторопливы и разговаривают с легкой улыбкой. Они не только движутся в одинаковом ритме, но и говорят в одном и том же темпе. Рассказывали, что, когда Хисая Морисигэ, актер с порывистыми движениями и манерой быстро говорить, снимался в картине «Конец лета», Одзу раздражало, что он не выдерживает заданный темп, и после съемки каждой сцены режиссер говорил с иронией: «Да, хорошо сыграно, хорошо сыграно. А теперь дайте, пожалуйста, мистеру Морисигэ *наши* сценарий».

Всех своих актеров и актрис Одзу заставлял выдерживать задуманный им темп, у них были исчерпывающие указания на этот счет, например: «Пройдите туда за три секунды и остановитесь». Говорят, что в одной из сцен в картине «Мать нужно любить» («Хаха о ковадзую», 1934) Одзу велел актрисе Мицуко Ёсикава помешать чай два с половиной раза и повернуть голову налево; на этот эпизод ушло двадцать четыре часа съемочного времени, и, когда актриса спросила, в чем дело, Одзу объяснил, что движение ее взгляда должно совпадать с поворотом головы и не годится, чтобы взгляд или поворот опережали друг друга.

Одзу управлял своими актерами, как куклами, но он создавал сцены неповторимой красоты, хоть им и не хватало жизни. Сохэй Имамура, ассистент Одзу, критиковал его за то, что он лишает своих актеров и актрис их жизненности и естественности, и расстался с ним. Другой режиссер, Кодзабуро Ёсимура, попенял мне однажды, что в своей книге об Одзу я не привел его высказывание о том, что персонажи в картинах Одзу ведут растительный образ жизни. Сам Одзу любил говорить: «Я не динамичный режиссер, как Акира Куросава».

Подводя итог рассуждениям об эстетической задаче кинематографической стилистики Одзу, можно сказать, что он хотел создать на киноплёнке совершенные натюрморты. Каждая его сцена снята в строго определенном настроении, в законченном обрамлении, исполнена внутреннего напряжения, но на поверхности проявляются лишь самые спокойные чувства. Кино называют искусством движения, и, хотя движение «приглушено» в картинах Одзу, их никак нельзя назвать коллекцией неподвижных снимков или холодных геометрических фигур. Благодаря внешней сглаженности — или

вопреки ей — зритель больше сосредоточивается на тех движениях, которые происходят в кадре.

И это большое мастерство, потому что обычно фильмы, которым не хватает действия, скучны, даже если они красивы. Но Одзу в течение более тридцати лет владел умами японских зрителей благодаря оригинальности своего стиля — с его легкими движениями, исполненными осмысленной красоты.

Драма, в центре которой находится семья, возможно, самый подходящий жанр для Одзу, работавшего в нем на протяжении всей своей творческой жизни. Его стиль легко различим сходством ситуаций, декораций и пейзажа и даже типажей актеров и актрис. Серьезные разногласия в «семье Одзу» не приводят к насильственным действиям, грубым выражениям, в его фильмах не увидишь взволнованных лиц, конфликты разрешаются «внутри», в результате тактичных бесед: побеждает здравый смысл. Поскольку члены семьи так близки, что каждый может понять другого без лишних слов, малейшее изменение выражения лица или тона несет огромную смысловую нагрузку.

Хотя в юности Одзу экспериментировал во многих жанрах: трагической любовной мелодраме, был у него один исторический фильм, он снимал картины с напряженным сюжетом — и обычно результаты были интересными, ни в чем он не достигал такого успеха, какой имели его произведения в жанре «семейной драмы», возможно потому, что их содержание позволяло ему передавать глубокий смысл при минимуме действия в кадре. Поскольку считается, что содержание определяет форму, можно утверждать, что пристрастие Одзу к темам «семейной драмы» привело его к созданию этой уникальной формы. Я тем не менее считаю, что его глубокая преданность выверенной композиции, словно источающей спокойную напряженность, стоит на первом месте. Так как форма и содержание неразделимы и каждое произведение искусства есть единое целое, бессмысленно выяснять, что стоит на первом месте, и все же в работе этого режиссера необходимо отметить поглощенность формой.

Наглядный пример тому — фильм «Токийская повесть» — лучшая, по общему мнению, работа Одзу. Она рассказывает о семье, члены которой не отличаются ни благородством, ни низостью, это во всех отношениях самые обычные люди. Родители приезжают к своим детям в Токио, мать умирает — обычные, повседневные события, которые происходят в каждой семье. Но зритель уходит необыкновенно

тронутым, потому что, рассказывая об этих событиях самым спокойным образом, Одзу затрагивает глубокую, вечную проблему неизбежной разлуки родителей и детей. Тем самым режиссер выходит за рамки национальной тематики. Одзу стремится запечатлеть мимолетность жизни посредством жестко заданных художественных приемов. Кажется, само стремление запечатлеть иллюзорность жизни лишь подчеркивает ее быстротечность и углубляет наше восприятие.

3. Игра глаз в картинах Одзу и Нарусэ

В предыдущей части мы видели, как Одзу избегает показывать персонажей лицом к лицу, предпочитая, чтобы они смотрели в одном направлении. Может быть, это было вызвано и его пристрастием к симметричным фигурам, статичной композиции и нежеланием, чтобы люди смотрели друг другу в глаза. Хотя люди в его фильмах и могут иногда поворачиваться и смотреть в сторону друг друга, возможность встретиться глазами ограничена.

В Японии считается неудобным долго смотреть в глаза собеседнику, но не делать этого вовсе — признак холодности, так что нужно устанавливать верный «баланс». Большинство японцев делают это подсознательно и бывают крайне шокированы, узнав, что в некоторых странах разговор продолжается и тогда, когда собеседники смотрят в глаза друг другу.

Для Одзу эта чисто японская черта очень важна. Его любовь к интерьеру японского дома была, возможно, обусловлена как красотой последнего, так и тем, что его внутренняя структура определяет минимальный «контакт глаз» находящихся там людей. Одзу любил снимать веранду (энгава), сад, часто использовал альков (токанома), украшенный обычно настенным свитком и убранный цветами, середину чайной комнаты, где легче сидеть и говорить под прямым углом по отношению друг к другу. Подушки на полу (дзабутон) тоже можно расположить так, чтобы хозяин и гость не встречались глазами. Фиксированное положение стульев за столом вынуждает людей подолгу сидеть лицом друг к другу, а сидящий на полу может и не смотреть на соседа, его взгляд может быть направлен на альков или в сад.

Другим режиссером, который чувствовал неудобство прямого контакта глаз, был Микио Нарусэ, который, подобно Одзу, достиг совершенства в изображении психологически тонких, запутанных семейных отношений. При этом его стиль считался не столь жестким, как стиль Одзу, и его драмы были менее талантливыми; его долго считали «Одзу бедняков». Однако сегодня оригинальность стиля этого режиссера признана, и мы видим, что она во многом определяется его собственной застенчивостью.

Нарусэ был исключительно мягким и спокойным человеком, он никогда не повышал голоса. Соответственно ему было трудно снимать там, где нужно было громко давать указания множеству людей, и он старался переносить такие съемки на раннее утро или поздний вечер — когда, кроме его съемочной группы, на площадке никого не было. Фильмы Нарусэ отражали его характер и были легкими скетчами повседневной жизни, в которых грубые сцены — редкость.

Смена тончайших оттенков чувств, едва уловимые перепады настроений, в которых зритель угадывает противоречия интересов действующих лиц, держат его в почти таком же напряжении, как приключенческие фильмы. И напряжение это создается не посредством горячей словесной перепалки или энергичной жестикуляции, а игрой глаз. Нарусэ строит эти сцены на взглядах, исполненных обожания и отвращения, презрения и злобы, прощения и отрешенности; его герои могут неожиданно отвести глаза, словно их взгляды встретились и разошлись.

Чтобы подчеркнуть игру глаз, Нарусэ упрощает другие драматургические элементы. Он не любит усложненных сценариев и обычно вычеркивает необязательные реплики. Он избегает сложных мизансцен, «нюансов», а работа его камеры всегда очень проста, без панорамирования или нарочитой смены планов. Как режиссер он не допускает ни малейшей театральности, наигранности или экстравагантности исполнения.

Очевидно, те особенности стиля, от которых отказался Нарусэ, представлялись ему нарушающими его замысел. Ему было нужно, чтобы зритель оставался спокойным и сосредоточенным, пребывая в том эмоциональном состоянии, когда он способен уловить во взгляде героя внутреннее беспокойство, которое передается едва заметной игрой глаз. Эта кинематографическая манера нашла яркое воплощение в картине «Мать» («Окасан», 1952). Старшая дочь расстроена слухами об отношениях ее матери, вдовы, и подсобного рабочего, который помогает матери в химчистке. Тот догадывается об этом уже по тому, как она отводит взгляд в его присутствии, и, сделав вид, что он ничего не заметил, отходит с легкой улыбкой. Отец в картине «Вся семья работает» ждет подходящего случая поговорить с сыном о проблемах, связанных с предстоящими расходами на его образование. Сын избегает этого разговора, и их молчаливая размолвка обнаруживается, когда сын секретничает с братьями в кафе по соседству, а отец пристально

смотрит на него. Младшая дочь в фильме «Молния», вопреки дурному влиянию братьев и сестер, стремится вести добродетельную жизнь; их друзья, пришедшие к ним в дом, дразнят ее; содержание этой сцены раскрывается в непрекращающейся дуэли ответных неприязненных взглядов. В картине «Звук горы» («Яма-но ото», 1954) молодая жена и свекровь не ладят, но не выказывают этого открыто, а лишь избегают смотреть друг другу в глаза. Очевидно, что столь изощренный художественный прием, как игра глаз, может стать главным средством выразительности лишь в кино; в литературе, в театре, в живописи это невозможно. Нарусэ также достигает в использовании этого приема большого и неповторимого мастерства, не подражая при этом совершенной манере Одзу.

Нарусэ и Одзу не были единственными режиссерами, художественно претворившими эту характерную особенность поведения японцев. Режиссеры Тэйноскэ Кинугаса и Мансаку Итами, актер Сёдзин Камияма и другие посвятили эссе отражению в японском кино этой типичной психологической черты. Особый интерес представляют следующие высказывания, которые мы находим в полном собрании сочинений Мансаку Итами, в эссе «Кодекс указаний актерам»:

«В ...игре без слов ничто не сравнится по значению и силе воздействия с игрой глаз... Когда актер входит в образ, движение его глаз и направление взгляда полностью соответствуют трактовке режиссера, даже если тот и не дает на этот счет точных указаний».

«Когда актер не понимает переживаний своего персонажа, точные и детальные инструкции режиссера очень помогают ему создать нужное впечатление».

«Порой режиссеру трудно объяснить исполнителю переживания героя, бывает, объяснения так сложны, что лучше вообще ничего не говорить, например, когда работаешь с детьми. В этих случаях я полагаюсь на доверие ко мне актера и просто, без всяких объяснений, акцентирую внимание исполнителя на механизме игры глаз, давая указания, касающиеся направления взгляда, его продолжительности, малейших движений глаз. И наконец в окончательном дубле все выглядит так, словно актер проникся моим пониманием порученной ему роли».

В теоретической истории японского кино есть пример, когда на игре глаз строится все исполнение. То обстоятельство, что японцы

избегают смотреть в глаза собеседнику, объясняется, возможно, тем, что они стремятся исключить возможность столкновения. В прошлом, когда самую многочисленную группу населения составляли малоземельные крестьяне — положение, при котором кооперация неизбежна, — порицались любые конфликты, и люди всячески старались достичь компромисса, что, может быть, и послужило причиной формирования подобной общественной нормы поведения. Все это совершенно не предполагает, что японцы всегда миролюбивы и всегда готовы идти на компромисс, но столкновений внутри своего социального круга они всеми силами старались избежать. Эта характерная черта нашла отражение во множестве очень приятных японских фильмов, где почти нет драматических конфликтов и нам просто показывают, например, как родственные души наслаждаются вместе красотой пейзажа.

Американо-японские отношения в японских фильмах

1. Бомба

Первым фильмом, запечатлевшим разрушения, причиненные атомными бомбами, сброшенными на Хиросиму и Нагасаки, была документальная работа «Нитиэй», снятая непосредственно после взрывов. Считалось, что пленка была конфискована американской армией и увезена в Америку, но позже выяснилось, что создателям картины удалось частично сохранить ее. Когда в 1952 году, в год окончания оккупации, оставшаяся пленка была показана, многие японцы впервые увидели некоторые последствия атомной катастрофы.

В годы оккупации было строго запрещено критиковать Америку, и касаться этой трагедии можно было лишь косвенно, как это и было сделано в картине «Колокола Нагасаки» («Нагасаки-но канэ», 1950), первом полнометражном художественном фильме об атомной бомбе, в основу которого легли ставшие бестселлером мемуары доктора Такаси Нагаи, бывшего профессора Медицинского колледжа Нагасаки, умершего в 1951 году от лейкемии, вызванной радиацией. Доктор Нагаи был приверженцем римской католической церкви, полагавшим, что атомный взрыв — испытание, ниспосланное небом, и внимание создателей фильма было сосредоточено на стойкости доктора Нагаи перед лицом трагедии. Режиссер картины Хидэо Оба показал взрыв как бы глазами эвакуированных молодых людей, увидевших грибовидное облако, поднимающееся между далекими горами. Таким образом, размеры разрушений остались за кадром, как и критика Америки, сбросившей эти бомбы. Однако можно сказать, что в послевоенной Японии не было большой необходимости в запрете, о котором говорилось выше, поскольку многие японцы были единодушны в том, что война жестока, что японские милитаристы совершили множество преступлений и что Япония повинна в том, что развязала войну.

В то время как в фильме «Колокола Нагасаки» была сделана попытка правдиво показать стойкость человека перед лицом приближающейся смерти, картина Томоаки Тасаки «Я никогда не забуду песнь Нагасаки» («Нагасаки-но ута ва васурэдзи», 1952) была просто сентиментальной поделкой. Ее героиня (Матико Кё), красивая девушка из хорошей семьи, слепнет во время ядерного взрыва в Нагасаки. Она ненавидит всех американцев, но ей встречается молодой

американец, который для нее как бы олицетворяет пилота, сбросившего на Японию атомную бомбу; он искренне раскаивается и стремится искупить вину. Она в свою очередь забывает свою ненависть и влюбляется в него, что символизирует прощение ею Америки.

Эта картина, с более чем сомнительной темой «давайте перестанем брюзжать из-за бомбы», может только привести зрителя в замешательство. Винить в этом можно режиссера фильма, который сам был жертвой Хиросимы и долго лежал в госпитале. Его главная тема — всепрощение и гуманизм, содержащие глубокую любовь к соотечественникам, но лишенные объективности, — они вырождаются в вялую покорность судьбе. Картина служит свидетельством простодушия многих японцев.

Первой японской картиной, в которой действительно содержалась резкая критика американских бомбардировок, был фильм «Дети атомной бомбы» («Гэмбаку-но ко», 1952), в котором чувство вины самих японцев было наконец преодолено, и режиссер Канэто Синдо — используя ретроспективный показ событий до и после бомбардировки Хиросимы — создал лирическую картину жизни, исполненной спокойной стойкости, не впадая ни в раскаяние, ни в романтическую мелодраму. Синдо впервые поставил очень важную проблему ответственности Японии перед забытыми ею людьми, пережившими ядерную катастрофу. Фильм вышел на экран во время Корейской войны 1950–1953 годов, когда нависла угроза атомной бомбардировки Северной Кореи или Китая, но еще не мог породить достаточно сильное движение протеста. Росту чувств, необходимых для его формирования, и способствовал появившийся тогда фильм Хидэо Сэкигавы «Хиросима» (1953), созданию которого оказал финансовую помощь Союз японских учителей.

Сэкигава приложил все силы, чтобы как можно достовернее воссоздать ужас атомного взрыва, но именно эти его технические усилия явились главной причиной неудачи. Несмотря на запоминающиеся трагические сцены, в которых, например, обожженные жертвы бросаются в реку, чтобы облегчить страдания (позже эти кадры были использованы Аленом Рене в его фильме «Хиросима, моя любовь»), в целом этой работе недостает художественного мастерства. И тем не менее бесхитростный, прямолинейный подход Сэкигавы затронул души многих японцев и в то время содействовал их сплочению в антивоенной борьбе.

Фильм «Хиросима» в большей степени способствовал кристаллизации чувств, направленных против Бомбы, чем картина «Дети атомной бомбы», которая превратила атомную бомбардировку из исторического события в современную проблему жертв, страдающих от радиации. Этой же проблеме были посвящены и некоторые вышедшие позже японские картины, особенно лента Тадаси Имаи «Повесть о чистой любви» и документальные фильмы Фумио Камэи «Хорошо жить» («Икитэ итэ ёкатта», 1956) и «Мир под знаком страха» («Сэкай ва кёфу суру», 1957), однако сняты они плохо, в устаревшей манере, и нет смысла говорить об отношении их авторов к атомной бомбе.

Кurosawa обратился к этой теме в своем фильме «Записки живого», впервые интерпретировав ее как некую психологическую силу, подрывающую жизнь человека изнутри. В седьмой главе мы анализируем сюжет фильма о мелком предпринимателе, хотевшем в страхе перед атомным оружием эмигрировать из Японии. Его семья помешала ему сделать это, и последовавшее помешательство главного героя можно рассматривать как результат его страха перед Бомбой. Семья в фильме, главный источник духовной стойкости японцев, сначала ослабляется внутренним разладом, а затем — символически разрушается, когда ее глава сходит с ума.

Ситуацию фильма «Записки живого» можно экстраполировать и на всю нацию. Kurosawa, возможно, ставил эту проблему так: все боятся ядерной катастрофы, но никто не хочет в страхе перед ней покидать свою родину. Даже под угрозой уничтожения человечество продолжает жить своей привычной жизнью. Когда людям предоставляется возможность покинуть родину, они сталкиваются с проблемой мучительного выбора. Kurosawa не говорит об этом прямо, но подразумевает: пока люди полностью удовлетворены жизнью на родине, они не осознают в полной мере опасность атомного оружия. Если смотреть картину с этой точки зрения, то Kurosawa совсем не обязательно, как утверждается в седьмой главе, смешивает эту проблему с темой семьи, последняя возникает лишь как следствие любви человека к своей родине.

Значению Бомбы посвящен и фильм Канэто Синдо «Счастливый „Дракон № 5“» («Дайго фукурю мару», 1959), в основу которого лег несчастный случай, происшедший с командой рыболовного японского судна, попавшего в зону радиоактивных осадков у островов Бикини. Синдо показывает Бомбу как скрытую опасность, которая пронизывает

нашу повседневную жизнь. И хотя картина «Счастливый „Дракон № 5“» не принадлежит к числу его выдающихся работ, это сильная лента, в которой нет ни романтического преувеличения, ни стремления режиссера вызвать сенсацию, что характерно для авторов подобных фильмов. Это незамысловатое повествование о борьбе против атомного оружия — борьбе, которую можно выиграть лишь тогда, когда все люди будут действовать вместе. Позже Синдо вновь обращается к этой теме в картине «Инстинкт» — о человеке, ставшем импотентом из-за атомной радиации.

2. Жанр расямэн

Слово «расямэн» — презрительное прозвище японки, любовницы европейца. Современный его эквивалент «онри» («только») — слово, появившееся сразу же после войны и обозначающее японку, которая уделяла внимание «только» одному солдату. Совместные американо-японские послевоенные фильмы часто рассказывали о подобных любовных историях. Наиболее яркие образцы этой продукции — фильмы «Сайонара» (Марлон Брандо и Миико Ко) и «Полет из Эшийи» (Джордж Чакирис и Эйко Таки). Хотя за границей эти фильмы пользовались большим успехом, в самой Японии их ждал позорный провал. Словно японский зритель сочувствовал в этих случаях мужчинам-японцам. И с той поры эти фильмы совместного производства стали называть картинами «расямэн».

«Расямэн» было, конечно, подходящим названием, потому что японский зритель чувствовал себя неловко на этих картинах, а домой возвращался с мыслью о том, что отношения Японии и Америки весьма напоминают отношения гейши и ее патрона. Сами японцы в свое время снимали аналогичные фильмы о японо-китайской войне 1937 года, прекрасная иллюстрация тому — картина «Клятва в пустыне» («Нэссано тикай», 1940). Ее герой, японский инженер, занят на строительстве железной дороги из Пекина в Монголию. И хотя он утверждает, что строит дорогу для самих китайцев, она явно имеет для Японии стратегическое значение, и партизаны-коммунисты постоянно совершают нападения на нее. Возлюбленная инженера, дочь богача из Пекина, старается настроить своих соотечественников против партизан, внушая им, что у японцев самые благие намерения. Ее играла Ёсико Ямагути, японская актриса, которую зрители — японцы считали китайкой: она снималась под именем Ли Сяньлань (или Ри Коран, как ее звали японцы). С ней в паре снимался актер-нимаймэ Кадзуо Хасэгава.

Эта история любви японца, «представителя» завоевателей, и китайки, девушки из покоренной страны, должна была символизировать необходимость сотрудничества. Возможно, здесь работала и старая концепция завоевания женщины мужчиной в момент

полового акта, подчеркивающая идею мужского превосходства, несмотря на современные представления о равенстве полов.

Можно назвать и другие японские картины, посвященные этой же теме в разных ее вариациях, например «Песнь белой орхидеи» («Хакуран-но ута», 1939), «Ночь в Китае» («Сина-но ёру», 1941). Была даже одна картина о любви японца и женщины народа айнов, аналог любовной истории между белым колонистом и женщиной-индианкой в американских фильмах. В послевоенных картинах расямэн роли были закреплены: американцы так или иначе главенствовали над японцами.

Некоторое время после войны японские кинорежиссеры продолжали создавать картины в жанре расямэн якобы и для того, чтобы укрепить доброжелательные отношения между Америкой и Японией. Одним из любопытных тому примеров может служить уже упоминавшийся фильм «Никогда не забуду песнь Нагасаки». Как ни странно, в этой картине ультраправый сценарист Цутому Савамура, который в своих сценариях утверждал милитаризм и славил войну в предвоенные и военные годы, работал вместе с Томотакой Тасакой, чьи высокохудожественные произведения военного времени, такие, как «Пятеро разведчиков» и «Грязь и солдаты», подчеркивали человечность японских солдат.

Когда эта пара создала фильм — размышление о Бомбе, к всеобщему удивлению, они представили на суд зрителя любовную историю американца и японки. В отношении победившей Америки они проявили ту же лояльность, которая ранее определяла их подчинение политике японских военных властей. Их картина выражала сентиментальную веру в то, что чувство вины по отношению к пострадавшим японцам заставит американцев смягчиться в отношении к Японии. Образно говоря, Япония напоминала провинившуюся жену, которая после мужних побоев еще сильнее любит своего мучителя. В этой мазохистской трактовке темы Бомбы присутствовала мысль о том, что не терпящая никакого брюзжания любовь Америки к Японии станет еще сильнее.

То, что режиссеры с подобными «мазохистскими» склонностями сумели создать некоторые из лучших японских фильмов о войне, уже само по себе способно подорвать стереотип мужчины-воина, который «держится» на способности покорять. Таким образом, многие японские милитаристы времен войны превратились в столь же лояльных, проамерикански настроенных подданных после нее. Они не видели

ничего предосудительного в своем поведении, и их нельзя упрекнуть в том, что они внезапно перешли в новую веру, скорее, они напоминали вдову, которая после смерти мужа готова выйти замуж за любого, кого ей удастся заполучить.

После фильма «Никогда не забуду песнь Нагасаки» нота покорности в отношении Америки совершенно исчезла из картин об атомной бомбе, а с 1960 года сошли с экрана и сами фильмы жанра расямэн. В 1961 году американцы переиначили сюжет этих фильмов в картине «Мост к солнцу» о японском дипломате (Джеймс Сигэта), который женится на американской девушке (Кэролл Бейкер). Те трудности, с которыми им приходится встречаться в Японии военного времени, показаны реалистически, и Кэролл Бейкер выглядит весьма элегантно в своих «момпэ», поношенных брюках, которые носили во время войны японские женщины. Режиссер картины — Этьен Перье, бельгиец и независимый режиссер из Франции. Во Франции был сделан и фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь», переиначивший жанр расямэн.

Фильм Рене рассказывает о французской актрисе (Эммануэль Рива), которая приезжает в Японию, чтобы сниматься в антивоенном фильме. Ее любовная история с японцем (Эйдзи Окада) заставляет ее вспомнить свой собственный горький военный опыт. В обоих фильмах изображение общения «на равных» людей, представляющих разные культуры, помогает увидеть фальшь типичных картин жанра расямэн, согласно схеме которых мужчина представляет превосходящую страну, а женщина отсталую.

Отношения Японии с Китаем в сороковые годы и с США в послевоенные годы были неравными, поэтому японские картины могли рассказывать лишь истории типа той, что представлял фильм «Клятва в пустыне» или другие картины в жанре расямэн. Дружба между японцами и китайцами или американцами одного пола на равных не кажется возможной и сегодняшнему японскому зрителю, хоть у молодежи и нет никакого комплекса неполноценности по отношению к американцам, а любовная история между американцем и японкой хоть и вызывает досаду, но представляется уже гораздо более реальной.

Среди японских картин шестидесятых годов можно назвать три, которые реформировали жанр расямэн. В то время как американские фильмы продолжали повествовать о любовных историях между американцами и японками, в японских картинах вдруг появилась тема

жалости к американцам! В первой из этих картин — «Черное солнце» («Курой тайё», 1964), снятой Корэёси Курахарой, — рассказывается об отношениях японского юноши и американского солдата-негра. Японец, увлекающийся джазом, любит негров за их музыкальность. Он встречает американского военнотружущего-негра, молодого фермера, который ничего не знает о современном джазе: когда ему показывают фотографии знаменитых джазистов, американец, которому ничего не говорят эти снимки, глубокомысленно замечает: «Эти парни дают прикурить белым ребятам». Молодой японец разочарован, но постепенно он проникается дружескими чувствами к солдату. В одной из сцен, словно обезумев, японец пудрит черное лицо своего друга, и они шествуют по улицам, как тиндонъя, японские уличные музыканты, которые возвещают об открытии магазинов и прочих событиях. Над ними потешаются американцы из военной полиции и японские полицейские, и этот эпизод скрепляет их дружбу.

Вторым случаем отхода от «синдрома» расамэн стала картина Хиромити Хорикавы «Прощай, джаз-банд в Москве» («Сараба Мосукува гурэнтай», 1968), в которой джаз снова играет важную роль. Герой фильма (Юдзо Каяма), пианист и бывший импресарио, время от времени собирает свой ансамбль на джем-сэшн^[7] в каком-нибудь уличном кафе-забегаловке. Однажды появляется высокий, тощий американец с рекомендательным письмом от общего друга в Нью-Йорке. Американец-солдат во Вьетнаме, который на отпуск приехал в Токио, а поскольку он умеет играть на пианино, Каяма разрешает ему присоединиться к их импровизированному выступлению. «Ты недурно играешь, — говорит он американцу, — но у тебя получается монолог, а настоящий джаз — это диалог». Американец оскорблен: «В джазе американцы разбираются лучше вас». Ударник из группы Каямы отвечает, что теперь джаз перестал быть монополией американцев, и возмущенный американец уходит.

В дождливый день, накануне отъезда во Вьетнам, американец снова появляется и просит Каяму разрешить ему сыграть. Каяма соглашается, и, когда тот кончает играть, Каяма, уловивший обиду и боль в его игре, пускается в рассуждения о джазе: «Да... В джазе возможен диалог соло... Ты просто отвечаешь сам себе. Вот что ты сыграл... Почаще играй так, как сегодня». Молодой американец глубоко тронут, он вежливо кланяется и уходит.

Японец, поучающий американца, — редкость в послевоенных японских фильмах. Здесь это оправданно, поскольку японец — видный музыкант, а американец лишь новичок в музыке. Однако, если бы в картине не затрагивалась тема Вьетнама, для японского зрителя эта ситуация утратила бы достоверность. Эта война позволила японцам избавиться от своего старого комплекса неполноценности, хотя они и не впали в противоположную крайность, полагая себя выше американцев. Каяма, с сожалением глядящий на американца, возвращающегося во Вьетнам, олицетворяет новую для японцев уверенность в себе.

В картине Каяма едет в Москву, чтобы представить японский джаз советским людям. Там он встречает молодого русского, испытывающего чувство отчуждённости, для которого игра на саксофоне вместе с его друзьями-музыкантами в кафе является как бы отдушиной. Каяма приходит в это кафе и устраивает там джем-сэшн с американцем-туристом, которого он встретил на Красной площади (тот играет на басы), и японским дипломатом, который играет на кларнете. Во время этой импровизации он показывает молодым русским музыкантам, что такое джаз, и устанавливает интернациональную солидарность.

При всей своей наивности картина эта тем не менее была примечательной — в ней был показан японец, который испытывает уважение к себе, позволяющее ему сочувствовать американцу, отправляющемуся во Вьетнам, и русскому, мечтающему о свободе, и, таким образом, словно посмотреть чуть свысока на представителей двух самых могущественных народов мира.

Третий фильм, ставший поворотным моментом в истории жанра расямэн, — «О, твоя любовь!» Еситаро Но муры («Аа кими га ай», 1967). Фильм рассказывает об уважаемом молодом враче и его сестре, которая помогла ему получить образование, работая в конторе порта Йокосуки. Однажды брат узнает, что у его сестры есть друг-американец, моряк, который в настоящее время служит в Корее: он присылает ей письмо, и она просит брата прочесть ей его, поскольку письмо написано по-английски. В письме моряк делает ей предложение, но брат обманывает сестру, говоря, что письмо написано другом моряка, погибшего в бою. Позже, чтобы убедить ее в том, что он не лжет, брат идет в Американское морское представительство и приносит ей фальшивое свидетельство о смерти, выданное ему

американским офицером, которому не нравится перспектива установления родственных отношений между американским военнотружущим и японкой. После этого сестра начинает пить, подрывает свое здоровье, что вынуждает ее уехать в деревню. Брат посылает ей деньги, это помогает ему заглушить в себе чувство вины, но однажды он признается ей в обмане и, жертвуя карьерой, уезжает из города, чтобы жить вместе с сестрой.

Несмотря на мелодраматизм, фильм наводит на политическую аналогию. Брат олицетворяет в картине прогрессивную японскую интеллигенцию, которая испытывает унижение от сознания подчиненного, зависимого положения Японии от Америки — отсюда его болезненное отношение к роману его сестры с американцем. Подчиненное положение Японии, составлявшее подтекст жанра *расямэн*, как бы олицетворяется образом сестры, которой все равно, что подумают о ней люди, узнав о том, что она девушка американского солдата, поскольку это устраивает ее материально. Ее брат, испытывающий унижение из-за поступка сестры, занимает антиамериканскую позицию и насильственно кладет конец этим отношениям. Трагедия этой семьи отражает политическую дилемму Японии, двойственность ее отношений с Америкой. Автор книги, по которой был сделан фильм, Аяко Соно, словно ставит перед прогрессивной японской интеллигенцией следующий вопрос: «Я могу признать справедливость ваших антиамериканских чувств, но вместе с тем действительно ли вы уверены в том, что если вы придете к власти, то улучшите условия жизни японского народа?» Содержащаяся в фильме аналогия, возможно, слегка надуманна, поскольку американский солдат, ни разу не появившийся на экране, очевидно, столь же несчастен, как и брат с сестрой.

Японцы, которых американцы жалели со времен оккупации, теперь испытывают жалость к американцам. Возможно, это льстило многим японцам, но сомнительно: так ли уж нуждаются американские солдаты в жалости и может ли эта жалость дать японцам моральное превосходство?

В основе японских фильмов, которые изображали дружбу с американскими солдатами через призму жалости, на самом деле лежала жалость японцев к самим себе. Пример тому — картина «Прощай, джаз-банд в Москве», где самоуверенный музыкант страдает от какой-то «безымянной» тоски, свидетельствующей о том, что не так все

благополучно в его жизни. В этих произведениях была сделана попытка показать сходство чувства отчуждения японцев и американцев. Это возможно, если японцы постараются избежать каких-либо проявлений своего превосходства: например, основой для дружбы между американскими и японскими «изгоями» может быть протест против истэблишмента. В качестве примера приведем сочувствие некоторых японцев американским дезертирам или тем черным американцам, которые заявляют по японскому телевидению, что американцы сбросили бомбу на Хиросиму потому, что японцы не белые, и общий враг негров и японцев — расизм белых. Когда эти дружеские чувства распространились и окрепли, жанр расямэн исчерпал себя.

Но чувства, которые поддерживали этот жанр, не могли исчезнуть в одночасье. В нескольких совместных с Таиландом и Гонконгом картинах повествуется о любви японцев и ослепительных местных красавиц. Герои этих фильмов совершенно не интересуются японками, и, даря свою любовь представительницам народности тай или китаянкам, они таким образом демонстрируют искренность дружеских чувств Японии по отношению к Таиланду и Гонконгу. Эти картины можно считать послевоенным вариантом «Клятвы в пустыне», в которой империалистическая Япония предлагала свою «любовь» Китаю.

Явления шестидесятых годов

1. Фон: Хани и Масумура

Важным переходным периодом в истории японского кино стали пятидесятые годы, ознаменовавшиеся новым подходом к режиссуре и созданию фильмов. Перемены обнаружились впервые в картине «Дети в классе» («Кёсицу-но кодомотати», 1955) — коротком документальном фильме, созданном на студии «Иванами» для Министерства образования. Режиссер картины, Сусуму Хани, в то время не был широко известен, и продемонстрированный им документальный стиль стал новым шагом в создании фильмов. Критика приветствовала эту новаторскую работу, и на следующий год Хани, завоевавший известность в один вечер, снял еще один документальный фильм — «Рисующие дети» («Э о каку кодомотати», 1956), афиши которого были помещены рядом с афишами художественных фильмов — редкая честь для документальной работы.

Эти два «фильма-свидетельства» о поведении детей в классе могут показаться сегодня ординарными, потому что Хани предвосхитил методы, широко используемые ныне главным образом на телевидении. Однако тогда зрители были поражены тем, как естественно держались дети, а один критик даже высказал предположение, что камера была установлена в другой комнате. Но камера находилась в самой классной комнате, просто Хани подружился с детьми, они смогли преодолеть смущение и вели себя перед камерой непринужденно.

После успеха второго фильма Хани пошел дальше, создав полнометражный фильм «Скверные мальчишки» («Фурю сёнэн», 1961) о малолетних преступниках на улицах Токио, в местах заключения и исправительных учреждениях. В этой работе Хани использовал свои документальные приемы и привлек актеров-непрофессионалов, некоторые из них имели соответствующий жизненный опыт. Произошло это совершенно неожиданно. Однажды ребята не принесли свои экземпляры сценария и отказались выполнять инструкции режиссера. Тогда Хани объяснил содержание сцен, которые предстояло снять, и спросил, как они сделали бы это. Ребята откликнулись с энтузиазмом и стали предлагать реплики, жесты, движения, которые Хани использовал затем в фильме. Таким образом, ощущение документальности усилилось: казалось, что Хани снимал их реальное

поведение скрытой камерой. Более того, благодаря точно найденному ракурсу, каждый кадр обретал соответствующую значимость. Получившийся в результате художественный фильм вызывал у зрителя чувство новизны и необычности.

И в художественных, и в коротких документальных фильмах Хани старался прежде всего максимально точно передать саму реальность, а не содержание сценария. (Приверженцы реализма в кино разделяют эту любовь к достоверности, но на деле, заботясь лишь о создании «реалистических образов», они обычно уходят от действительности в мир вымысла.) Подход Хани состоял в том, чтобы использовать идеи самих действующих лиц, непрофессиональных актеров, не опираясь лишь на собственное воображение. Он вел себя не как режиссер, который «руководит» исполнителями, а как друг, камера же просто фиксировала результаты совместной работы. И поскольку происходящее было проникнуто атмосферой любви и гармонии, некоторые зрители были даже разочарованы отсутствием показа более суровой реальности. И тем не менее до фильма «Скверные мальчишки» ни в одной остросюжетной картине поведение людей не выглядело столь достоверно, и Хани вновь использовал этот прием в картине о племени черных африканцев «Песнь Бвана Тоси» («Буана Тоси-но ута», 1965).

Между фильмами «Скверные мальчишки» и «Песнь Бвана Тоси» Хани снял «чистый» боевик «Она и он» («Канодзэ то карэ», 1963), главные роли в котором исполняли профессионалы. Как и в своих документальных работах, он вновь постарался передать действительность во всей ее сложности, и даже то удивление, которое он испытал во время съемок, когда, стремясь показать неоднозначность реальности, он пришел к ощущению, что в этой неоднозначности есть нечто очень важное. Тема картины «Она и он» довольно проста, в ней противопоставлена человеческая разобщенность в современной квартире близости бедняков в трущобах старьевщиков. В ней Хани предпринял поразительную попытку передать чувство одиночества, переживаемое обитателями современных квартир. Не несущие на первый взгляд никакой смысловой нагрузки кадры, запечатлевшие стены квартиры, сцены городской жизни и повседневные разговоры и действия персонажей, — все вобрало свежую фактуру и кажется исполненным неким смыслом.

До съемок Хани и его сценарист Кунио Симидзу подготовили лишь общую канву, добавляя реплики по ходу работы. Слова ограничивают смысл, и Хани сознательно избегает тем, концепция которых может быть выражена в словах. Он концентрирует свое внимание на самом показе чувств и желаний, поскольку для него суть человека не исчерпывается словами: это новое мировосприятие.

Вторым существенным изменением в японском кино конца пятидесятых годов было появление нового молодого героя, а также отработка более непринужденного и быстрого темпа внутрикадрового монтажа, что видно на примере трех первых фильмов Ясудзо Масумуры, снятых в 1957 году: «Поцелуи» («Кутидзукэ»), «Веселая девушка» («Аодзора мусумэ») и «Теплое течение» («Данрю»). В момент их выхода на экран критика не обратила внимания на фильм «Поцелуи», потому что он, казалось, укладывался в рамки уже надоевших фильмов о молодежи (сэйсюн эйга). Однако позже стало ясно, что Масумура отверг старые формы, его герой уже не отличается ни сдержанностью манер, ни романтизмом, он уже и не особенно хорош собой, напротив, он довольно резок и постоянно обозлен. Не герой Масумуры открыл галерею образов японских «сердитых молодых людей» — богатые распутные юнцы уже до него наделали достаточно шума, — но появление этого героя знаменовало развитие жанра, потому что юноша был представителем обездоленных масс. По контрасту с прежними молодыми героями его тоска обнаруживается скорее в повышенной активности, а не в меланхолии, поскольку менее всего он ищет сочувствия. И поэтому в фильме «Поцелуи» нет деталей, создающих «атмосферу», или сентиментальных эффектов, а молодой герой намерен дать выход своей неудовлетворенности только в действии. Не понимающие его взрослые изображены режиссером — который заявил о своем желании делать новые фильмы для и совместно с молодым поколением — просто карикатурно.

Свежесть художественной манеры картины «Поцелуи» еще отчетливей ощущается в фильме «Веселая девушка», снятом в жанре легкой комедии. Затем Масумура вновь снял «Теплое течение», предвоенный прекрасный фильм Кодзабуро Ёсимуры, считавшийся классикой любовной истории. Убыстрив темп картины до безумной скорости «фильмов действия», Масумура вызвал удивление и заставил зрителя смеяться. При этом персонажи не выглядели глупо или абсурдно, но вели себя столь откровенно и совершенно не стесняясь,

что комический эффект еще более усиливался. В их дерзкой прямоте была своя привлекательность, как, например, в сцене, где героиня, провожая своего друга на вокзале, кричит ему вслед: «Пусть я стану лишь твоей любовницей, я все равно буду ждать тебя!»

Ёсио Сирасака, сценарист фильмов «Теплое течение» и «Веселая девушка», был сравнительно мало известен, из новичков. Когда он присоединился к Масумуре и они вместе создали смелые, «иконоборческие» работы, у зрительской аудитории возникло предчувствие наступления новой эры в японском кино. В 1958 году «команда» Масумура-Сирасака выпустила фильм «Великаны и игрушки» («Кёдзин то гандзу»); Сёхэй Имамура дебютировал как режиссер картин «Украденная страсть» и «Нескончаемая страсть» («Хатэси наки ёкудзё»); обратили на себя внимание и первые работы Кихати Окамото и Тадаси Савасимы. Все новые режиссеры отдавали предпочтение активным персонажам, в ком жизненная энергия была ключом, соответственно в их фильмах действие развивалось порой слишком стремительно, почти как в мюзиклах; для них был характерен быстрый, энергичный темп. Эта новая манера нередко вызывала смех в зале и, как видим, резко отличалась от почерка режиссеров старой школы, использовавших художественные средства, раскрывающие внутренний мир человека, его чувства.

Поначалу у этих новых режиссеров было больше общего, чем различий. Однако впоследствии каждый из них разработал свои приемы. Так, в фильме Масумуры «Великаны и игрушки» герой стойко сопротивляется превращению в винтик общественного механизма. В смехе слышна тоска, а в его поздних фильмах она еще более углубляется, принимая почти патологические формы в поведении его персонажей — людей, стремящихся преодолеть жизненные невзгоды. Масумура и дальше продолжал изображать людей с сильным характером, безумное поведение которых заставило японского зрителя задуматься о человеческой природе.

Масумура резко выступил против критиков, обвинивших его в том, что в жертву этому неестественному поведению он принес реальность, чувство и настроение. Он ответил им эссе, в котором утверждал, что эти художественные особенности прежде переоценивались в японском кино. В фильмах, отражавших «реальность», утверждал Масумура, социальный гнет изображался в отрыве от конкретных деталей, и, хоть эти картины заставляли зрителя осознать «социальное зло», они

проповедовали отказ от борьбы. И когда создатель фильма сочувствовал пассивности, проливая слезы над потерпевшим поражение, его картины превозносили за «чувство» и «атмосферу». Масумура возразил, что он игнорирует социальное окружение намеренно, чтобы показать людей, которые ведут себя как маньяки, и таким образом привлечь внимание к человеческому «я» и раскрыть человека через преувеличение этого «я».

Масумура утверждал, что научился этому методу в Экспериментальном центре в Риме несколько лет назад. Однако здесь уместно проанализировать влияние спорных фильмов о «солнечном племени» («Тайёдзоку»), предшествовавших работам Масумуры, в которых главное внимание было уделено человеческому «я». «Солнечное племя» — прозвище подростков, которые во время каникул слоняются по пляжам. Внимание к ним привлек романист Синтаро Исихара в своих ранних произведениях, три из которых были экранизированы в 1956 году: «Солнечный сезон» («Тайё-но кисэцу»), «Комната насилия» («Сёкэй-но хя») и «Плоды безумия» («Курутта кадзицу»). Все три картины вызвали общественное недовольство, поскольку в них ярко и выпукло запечатлено преступное поведение богатой, пустой молодежи, и, по мнению многих, эти фильмы послужили дурным примером для всей молодежи. Соответственно встал вопрос и о более строгой цензуре, и Коллегия цензуры Японии, «Эйрин», была отделена от кинопромышленности и получила самостоятельность.

Тогда казалось, что Синтаро Исихара призывал не задаваться серьезными общественными вопросами, а в порыве безумия погрузиться в «отраву жизни». Если «Солнечный сезон» режиссера Такуми Фурукавы — однодневка, запечатлевшая преступников, то «Комната насилия» была довольно сильным, оригинальным фильмом, поскольку его режиссер Кон Итикава привнес серьезное социальное звучание, которого не было в романе Исихары, показав, как трудно старшему поколению мириться с бесцельным протестом молодежи. «Плоды безумия» действительно близки литературному произведению, поскольку его режиссер Ко Накахира уловил тлетворную атмосферу, присущую роману, и передал предчувствие Исихары, увидевшего в этих богатых юнцах, не знавших отказа ни в чем, предвестников эры быстрого экономического роста и «свободной любви».

В эссе, озаглавленном «Найден ли выход? Модернисты в кино Японии» (июль 1958) Нагисы Осимы, в то время помощника

режиссера, отклики на фильмы о «солнечном племени» были подытожены следующим образом: «В июле 1956 года Ко Накахира сказал, что „солнечное племя“ было восславлено в картине „Солнечный сезон“ и раскритиковано в фильме „Комната насилия“. Что касается меня, то я весьма иронично относился к этой теме, пока не появился его фильм „Плоды безумия“. Тогда я почувствовал, что в звуке разрываемой юбки и в шуме моторной лодки, прокладывающей себе путь среда более крупных судов, чуткие люди смогли услышать крики чайки, возвещающей новую эру японского кино. В мае следующего, 1957 года Ёсио Сирасака в сценарии фильма „Обрученные“ показал духовно здоровую молодежь. Он продемонстрировал, что блестяще написанный сценарий, определив стиль картины, может оказать на фильм влияние более существенное, чем сам режиссер. Мне стало ясно тогда, что уже нельзя говорить о японском кино, сбрасывая со счетов эту „новую волну“. В июле 1957 года в картине „Поцелуй“ Ясудзо Масумура использовал вращающуюся камеру, чтобы показать молодых любовников, едущих кругами на мотоцикле. Я понял, что приход новой эры уже нельзя не заметить и что в японское кино пришла новая, неодолимая сила».

2. Бунтарь и преступник: Осима

Нагисе Осиме было всего двадцать семь лет, когда в 1959 году на студиях «Сётику Офуна» он снял картину «Улица любви и надежды». До войны работа режиссера нередко предоставлялась даже и более молодым людям, но после 1945 года срок стажировки в качестве помощника режиссера удлинился, и правила старшинства ужесточились до такой степени, что чрезвычайно редко удавалось снять собственный фильм до тридцати лет. Но в 1959 году, когда популярность жанра «женской мелодрамы», столь удававшегося «Сётику», упала, студия решила «омолодиться» и предприняла беспрецедентный шаг, назначив Осиму руководителем коллег, бывших старше него.

Тогдашний президент студии «Сётику» Сиро Кидо принял личное участие в судьбе фильма, именно он выбрал среди нескольких других сценариев, опубликованных в журнале, выпускавшемся работающими на студии режиссерами, работу Осимы «Мальчик, продавший своего голубя», переименованную позже в «Улицу любви и надежды».

Кидо проследил, чтобы картина была сделана в условиях, в которых обычно создавались на «Офуна» работы в жанре «сёмин гэки», с гуманистических позиций рассказывавшие о жизни рядовых горожан.

Он очень гордился этим жанром, который сам создал и пестовал, начиная с работ Одзу и кончая картинами Кэйсукэ Киноситы. Сила воздействия этих фильмов состояла в удачном изображении человеческих переживаний, режиссеры сочувствовали людям слабым и беспомощным, но показывали и маленькие радости жизни. Хоть они и вздыхали по поводу общественных противоречий, но по большей части уходили от этих проблем, изображая гармонию семейной жизни.

Действие фильма «Улица любви и надежды» происходит в Кавасаки, к югу от Токио, где жил сам Осима. Из-за нужды герой фильма, подросток, затевает мошенничество, перепродавая своего ручного голубя. Сбыв его девочке, дочери управляющего большой компанией, он становится ее приятелем, оставляет школу, и с помощью своего учителя и подруги ему удастся начать хлопоты по устройству на работу в компанию ее отца. Он успешно сдает экзамен для служащих компании, но получает отказ, когда становятся известны его махинации

с голубем. Обозленный тем, что его невинное мошенничество расценивается как серьезное преступление, юноша клянется продолжать эту «игру», и, таким образом, она превращается в его бунт против общества. Девочка возмущена его поведением, считая, что он предал ее. Она вновь покупает у него голубя, отпускает птицу на волю и заставляет брата подстрелить голубя из винтовки, и это убийство символизирует конец недолгой дружбы между богатой девочкой и бедным подростком.

По первоначальному сценарию за этой сценой следовала другая, в которой подростки решали не прерывать дружбу на этой горькой ноте, фильм заканчивался мыслью о том, что они вместе будут строить более достойное общество. Однако Осима закончил свою картину кадром падения убитого голубя — этот образ пронзал сердце зрителя. В таком финале картины была своя логика, ведь зритель, заинтересованно смотревший финал, должен был принять чью-то сторону.

Сиро Кидо ожидал, что фильм станет размышлением о гуманизме богатой девушки и, таким образом, раскроет тему любви и надежды как сотрудничества между трудом и капиталом. И, как говорили, когда глава студии увидел готовую картину, он в ярости воскликнул: «Этот фильм, Осима, говорит о том, что богатые и бедные никогда не пойдут рука об руку» — и навесил на работу ярлык «левого» фильма. Тогда Осима впервые столкнулся с затруднениями на студии, шесть месяцев его не допускали к съемкам, а картина вышла на экраны немногих кинотеатров, расположенных на окраинах Токио.

Главное содержание творчества Осимы просматривается уже в картине «Улица любви и надежды». Характерна противоречивая реакция ее героя на выволочку за его «преступное» поведение. До этого он не задумывался о своем мошенничестве с ручным голубем. Теперь же он не только вновь сбыл его с рук, но и сломал его клетку. Если бы он стал извиняться за свой поступок, он признал бы таким образом свою неправоту, а это претило его сознанию собственного достоинства. Вместе с тем это не позволило бы ему и впредь торговать своим голубем, поскольку в этом случае он был бы признан несовершеннолетним преступником, и тогда его протест не был бы замечен. Для того чтобы стать подлинным бунтарем против общества, он в гневе уничтожает орудия своей противозаконной деятельности. Он отвергает не только путь исправления, но и сам имидж достойного

жалости несовершеннолетнего преступника. Простым заявлением «Я — это я» он ставит проблему права на бунт.

У пай-мальчика, вставшего на путь перевоспитания, возможно, и не осталось бы сил на бунт против несправедливости, а парень, который протестует, вызывая при этом жалость, просто играет на симпатиях людей. Герой фильма «Улица любви и надежды» не делает ни того, ни другого и, таким образом, обнаруживает свое обостренное чувство собственного достоинства и отказ от унижительного признания себя несовершеннолетним преступником. В образе этого подростка (особенно это касается обостренного чувства собственного достоинства героя) заложено несомненное сходство с обликом самого Осимы.

Несмотря на то что фильм «Улица любви и надежды» демонстрировался лишь в маленьких кинотеатрах, острота затронутой в нем проблемы позволила Осиме начать работать над второй картиной — «Повесть о жестокой юности» (1960), получившей разноречивые оценки. Шумный успех фильма побудил и другие студии последовать примеру студии «Сётику» и назначать режиссерами молодых людей.

В отличие от героя фильма «Улица любви и надежды» юноша в картине «Повесть о жестокой юности» действительно становится преступником, используя свою подругу для вымогательства денег у взрослых. И все же этот фильм явно отличается от картин в духе фильмов о «солнечном племени» и других картин о несовершеннолетних преступниках; в нем молодая пара — и не жертвы общества, и не отважные бунтари. В порочном обществе их бунт обретает форму бессмысленного нарушения закона, именно в этом и состоит «жестокость» их истории. Словно назревающий социальный бунт юноши в фильме «Улица любви и надежды» может вылиться лишь в противозаконное поведение.

С точки зрения мастерства фильм «Повесть о жестокой юности» — одна из лучших работ Осимы, поскольку ее стиль отражает тему картины — тему жестокости. Во всем фильме нет ни одной сцены, освещенной солнцем, почти все снято под свинцовым небом, поэтому красный закат, снятый телеобъективом, производит на зрителя поразительное впечатление: нечто красное, словно текущая кровь, чувственно горящее на совершенно черном фоне. Более того, дальние планы, рождающие тягостные, гнетущие образы, перемежаются кадрами, снятыми мечущейся в руках оператора камерой, что создает эффект диссонанса. Эти два оригинальных, близких контрапункту

кинематографических приема блестяще передают напряженные отношения между затхлым, замкнутым социальным окружением и парой молодых людей, которых избивают до крови, когда они пытаются спастись бегством.

Говорят, что столь частое использование Осимой ручной камеры в этом фильме является подражанием технике Жана Люка Годара в его картине «На последнем дыхании» (1958). Но если приглядеться повнимательней, то станет очевидно, что содержание использованного приема в этих двух фильмах почти противоположно. Камера в руках оператора Годара движется с непринужденной легкостью, словно следуя движению ветра. Это — новаторство Годара, связанное с использованием ритмически — импульсивного монтажа, дробящего кадр, тогда как традиционно планы не должны перемежаться. Ручная камера Осимы, напротив, является кинематографическим воплощением затяжной, мучительной агонии молодой пары, ищущей пути к активному сопротивлению. Коль скоро он стремится запечатлеть их молчаливую, бесперспективную борьбу против гнетущего окружения, он отказывается наблюдать за ними как посторонний, как третье лицо через видоискатель неподвижной камеры. Режиссер стремится передать их волнение через дергающиеся движения камеры, повторяющие движения героев, и, таким образом, отождествляет себя с ними. В этом же и причина его настойчивого использования при съемках дальних планов вращающейся в руках оператора камеры.

Благодаря «Повести о жестокой юности» Осима завоевал широкую популярность у зрителя и продолжил линию этой картины в своей следующей работе — «Захоронение солнца», также вызвавшей дискуссию в 1960 году и заставившей «Сётику» продвигать более молодых режиссеров, таких, как Масахиро Синодо и Ёсисигэ Ёсида. Одной из причин популярности Осимы было то, что сам он всегда выступал как представитель нового поколения, аргументированно защищая взгляды молодежи. Другой причиной было его умение талантливо передать дух своего времени. Именно в 1960 году развернулась борьба против ратификации американо-японского Договора о безопасности, и фильмы «Захоронение солнца» и «Повесть о жестокой юности» отразили гнев студентов колледжа, выступавших против милитаристских связей с США, явившихся прямым нарушением послевоенной конституции Японии. Картины «Захоронение солнца» и «Повесть о жестокой юности» не были

непосредственно связаны с политической борьбой, но они разожгли скрытые дотоле чувства отчаяния и протеста, вызванные поражением в войне.

«Захоронение солнца» снимали в Камагасаки, самом большом районе трущоб Токио, где борьба за существование идет не на жизнь, а на смерть. Фильм начинает разворачиваться, как изображающий ад рисунок на свитке, а за кадром голос доктора говорит: «За фасадом мирной, современной Японии скрывается философия „человек человеку волк“». Вместе с тем, Осима демонстрирует и романтическое желание показать человека в ситуации, в которой раскрылись бы темные стороны его природы, выплеснулась жажда насилия, и он внезапно ринулся в бездну уничтожения.

В этом фильме выживает лишь сильнейший, и даже сильный погибает, проявив малейшую слабость. От умерших избавляются, как отдохлых насекомых. Если в этой работе есть какая-то идея, она проста: человек должен быть сильным. Каждым кадром Осима утверждает: «я сильный», и очень трудно сказать: он просто верит в свои силы или упоен собой.

Заходящее солнце, снятое в красно-оранжевых тонах, доминирует в кадре, медленно погружаясь в трущобы послевоенного Камагасаки. Символический круг заходящего солнца видится мне тенью самого Осимы, который говорит напыщенно и удовлетворенно: «Я буду сиять вовсю над этой сценой трагической печали». В этом бурном порыве самомнения или вообразив о себе неведомо что, он, видимо, поддался героическому стремлению воплотить на экране еще более сложные коллизии, и результатом явился фильм «Ночь и туман Японии», над которым он вскоре начал работать.

Идея этой картины лежала вне направлений коммерческого кино Японии, и «Сётику» обратилась к ней лишь потому, что неортодоксальные фильмы Осимы «Повесть о жестокой юности» и «Захоронение солнца» пользовались большим успехом, чем традиционные работы студии; казалось, что замысел Осимы может поправить ее финансовую ситуацию, тем более что в центре фильма, который хотел снять Осима, была политическая дискуссия между студентами, принимавшими участие в борьбе против «Анпо» в 1960 году. И хотя напряженность тех дней уже ушла, руководители студии полагали, что изображение этих ярких событий недавнего прошлого

привлечет внимание комментаторов, придерживающихся различных точек зрения, и разрешили Осиме начать съемку.

Картина «Ночь и туман Японии» начинается со свадьбы людей, которые познакомились несколько месяцев назад, во время демонстрации против «Анпо». Присутствующий на приеме член Национальной студенческой организации Японии («Дзэнгакурэн») произносит пространную речь, в которой разъясняет главные разногласия между основным течением студенческого движения и его фракциями, противопоставившими себя руководству. Вспыхивает горячая дискуссия, во время которой каждый из присутствующих отстаивает свою точку зрения на то, как следует продолжать борьбу. Дискуссия эта приобретает неожиданный поворот.

Жених, репортер газеты, принимал активное участие в студенческом движении 1952 года против «Закона о подрывной деятельности», который стремились протащить консерваторы, чтобы пресечь нередко принимавшие насильственный характер левые демонстрации того времени. (Этот закон был утвержден позже, он аналогичен американскому указу «О мерах против беспорядков».) Бывшие друзья репортера также присутствуют на свадьбе и, вовлеченные в перепалку с нынешними студентами, начинают поносить тиранию и коррупцию просталинистского руководства студенческого движения 1950–х годов. Бесконечный острый спор отражает проблемы, которые волнуют представителей студенческого движения этих двух поколений.

Бывшие студенты университетов, принимавшие участие в молодежных выступлениях в 1952 году, — это поколение Осимы и его соавтора — сценариста Тосиро Исидо. Их автопортреты исполнены такой эмоциональной силы, а противоречия и неприятие мыслей друг друга, вскрывающиеся в их спорах, столь захватывающи, что эти работы — неповторимое явление в японском кино.

Как всегда, Осима использовал скорее журналистский и политический, нежели художественный подход, поскольку сначала он обдумал, что может прозвучать наиболее актуально в 1960–е годы, а затем нашел возможность высказаться на эту тему. Большинство создателей кино спокойно вынашивает свою идею или тему и, когда чувствуют себя достаточно подготовленными, обращаются к ней. Но для Осимы искусство не рождается из медитации. Оно является продуктом активного действия, требующего усилий, подкрепленного

уверенностью в том, что все силы отдаются наиболее актуальным вопросам современности.

Подобный подход может привести и к созданию незрелых пропагандистских фильмов, однако у Осимы он приводит к созданию выдающегося произведения искусства. Происходит это потому, что, воплощая актуальные политические и социальные идеи, он в то же время раскрывает собственные, наиболее сокровенные чувства. И это особенно ярко выражено в картине «Ночь и туман Японии», потому что здесь его размышления о том, каким должно быть студенческое движение 1960–х годов, превращаются в рассказ о его собственной юности политического активиста, и, таким образом, он воплощает и свою мысль, и свое отношение к изображаемому в напряженной эмоциональной форме.

Политические теории, о которых спорят герои картины «Ночь и туман Японии», возможно, утратили свою актуальность, но этот фильм до сих пор остается в истории японского кино одной из самых прекрасных картин о юности. По контрасту со всем, что ассоциируется с подобными картинами: голубыми небесами, спортивными играми и сентиментальными любовными сценами, — в этом фильме юность изображена на фоне ночной темноты, как пора бесконечных споров и безжалостного самоанализа, время бесстыдной и наивной жажды власти, но и горячего чувства стыда и превыше всего — неутолимой потребности в абсолютной справедливости. Именно в этом, бесспорно, заключена подлинная сила и красота юности.

Несмотря на красоту картины «Ночь и туман Японии», ей не сопутствовал финансовый успех, «Сётику» изъяла ее из проката еще до окончания первого его срока, сделав это столь поспешно, что не исключен и факт политического давления. Более того, отказ студии предоставить копии киноведам и частным кинотеатрам усиливает это подозрение; все это привело к бурной ссоре Осимы с «Сётику».

В это время Осима женился на актрисе Акико Кояма, в честь чего был устроен большой прием, где в присутствии множества гостей, в числе которых были и несколько представителей руководства «Сётику», многие журналисты, жених и некоторые из его друзей произносили одну за другой речи, в которых резко критиковали «Сётику». В результате разрыв был уже неминуем, и Осима с несколькими своими коллегами создали свою собственную независимую студию, которая была названа «Содзося».

Первой его работой на ней был великолепный с точки зрения кинематографического мастерства, но перегруженный идеологией фильм «Содержание скотины» («Сиикку», 1961), созданный на основе романа Кэндзабуро Оэ. Поскольку автор книги, сценарист и режиссер расходились в трактовке романа, фильм получился неясным по своей идее и не был принят зрителем.

На следующий год Осима был приглашен на студию «Тоэй», где он снял картину «Сиро Токисада из Амакуса», а тремя годами позже на деньги «Сётику» он закончил работу над картиной «Радость». Первая из этих работ была проникнута актуальной идеей, но ей не хватало эмоциональности и свежести восприятия, а во второй идея вообще отсутствовала. Несмотря на неудачи, в промежутке между этими фильмами Осима создал несколько блестящих документальных работ, таких, как «Забытая армия империи» («Васурэрарэта когун», 1963), которая признана одной из лучших документальных картин японского кино, и «Надгробный камень юности» («Сэйсюн-но исибуми», 1964). Затем, в 1966 году, Осима снял остросюжетный фильм «Демон, появляющийся среди белого дня».

Созданный по рассказу Тайджюна Такэды (и по сценарию Тамуры Цутому), фильм «Демон, появляющийся среди белого дня» рассказывает о жестоком убийце-насильнике и сложных взаимоотношениях между мужчинами и женщинами, знавшими его. Этот фильм стал первым остросоциальным исследованием Осимы, не связанным с молодежной проблематикой. Начиная с картины «Улица любви и надежды», во всех своих работах о молодежи он неизменно затрагивал тему преступления. Даже в политическом фильме «Ночь и туман Японии» арест юноши по обвинению в шпионаже занимает важное место. Однако все эти преступления произошли из-за молодости виновных и могут быть списаны за счет бедности или даже сочтены доказательством непримиримости молодежи к проявлениям испорченности общества. Но в 1966 году Осима уже не мог повторить свою критику общества с позиции юности и не мог осуждать общество, утверждая, что лишь один он всегда говорит от лица молодых. Главный герой фильма «Демон, появляющийся среди белого дня» — настоящий взрослый преступник, которого нельзя простить. Он может быть ненормальным или извращенцем, но тем не менее он порождение большого общества взрослых людей.

Действие фильма происходит сразу после второй мировой войны в горной деревне в районе Синею (северная часть острова Хонсю), где несколько молодых людей предпринимают неудачную попытку создать коммуны, идеальное общество. Поскольку они принадлежат к разным социальным классам, каждый из них идет своим путем. Эпизод с коммуной воссоздан как воспоминание и вызывает трогательное чувство. Он перемежается сценами, отражающими состояние растерянности тех мужчин и женщин, которые не сумели повзрослеть. Внутренний разлад этих взрослых людей изображен с остротой, одновременно зловещей и убедительной, пугающей тех, кто стремится жить в мире с самим собой.

3. Эфемерность и юмор: Судзуки

В 1950–е и 1960–е годы Сэйдзюн Судзуки был режиссером на студнях «Никкацу» и прилежно работал над фильмами современной тематики, на которых они тогда специализировались. Однако его фарсовая трактовка популярных сюжетов, породив массу подражателей, вызвала неудовольствие фирмы, которая уволила его за создание «непонятных» картин. В результате Судзуки стал героем контркультуры антиправительственно настроенной молодежи, которая была готова всю ночь смотреть ретроспективные показы его картин в токийских кинотеатрах.

Коль скоро картины Судзуки были фарсами, его можно назвать «гэсакуса»^[8], юмористом, работающими жанре, уходящем своими корнями в юмористическую литературу эпохи Эдо, примером которой может быть роман «На своих двоих по тракту Токайдо» («Токайдо хидзакуригэ») Дзиппэнся Икку (1765–1831). Были и другие кинематографисты, работавшие в этой традиции, обличавшие фальшивую серьезность уважаемого сословия, вместе с «тенденциозными» режиссерами и режиссерами-«нигилистами» они образовали нонконформистскую группу деятелей кино. Напомним, что критическая направленность была характерной чертой и раннего периода японского кино, поскольку занятие кинематографией не пользовалось уважением до конца 1930–х годов, и внутри жестких рамок японской культуры, все еще скованной академизмом, кино оформилось как влиятельная контркультурная сила.

Многие были недовольны низким положением кино и активно действовали, чтобы поднять его до уровня положения литературы или живописи, и постепенно Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу и Акира Кurosава заняли свое место в списке мастеров японской культуры. Эти художники кино стремились ставить проблемы морали и ценили серьезный и строгий подход к палитре художественных средств кинематографа. С другой стороны, Судзуки и те, кто намеренно подчеркивал контркультурный аспект кино, создавали фильмы, тематика которых была связана с аморализмом и антиправительственными настроениями, а с технической точки зрения

им была ближе непринужденная манера, стремление уйти от общепринятого стиля.

Даже серьезные режиссеры, такие, как Итами Мансаку и Яманака Садао, внесли свой вклад в гэсаку, или юмористическую сторону контркультуры, высмеивая бусидо и, таким образом, расширяя горизонты жанра исторических фильмов. В самом деле, в некоторых картинах Яманаки было так много юмора и игровой пародии, что один предвоенный критик утверждал, что они не несут какой-либо интеллектуальной нагрузки. В фильме «Тангэ Садзэн и горшок стоимостью в миллион рё» («Тангэ Садзэн хякуман рё-но цубо», 1935) Яманака превращает японского супермена в любящего безработного из Ситамати, старого района Токио. В этой картине, как и в его прекрасном фильме «Человеческие чувства и бумажные шары» («Ниндзё ками-фусэн», 1937), заложено отрицание героизма во имя философии, которая противопоставляет силу доброте. Эта концепция шла вразрез с унаследованной художественной традицией и отражала последовательное стремление расшатать старые стереотипы, и, безусловно, столь оригинальное произведение заслуживает признания наличия в нем «мысли», «интеллектуальной нагрузки».

Однако, коль скоро Яманака стал серьезным художником, трудно с уверенностью назвать его довоенным предшественником такого тонкого юмориста, как Судзуки Сэйдзюн. В гораздо большей степени это определение относится к Масахиро Макино, также специализировавшемуся в популярном развлекательном жанре — обычно это были «фильмы действия» или картины в жанре тямбара^[9], и, хоть Макино не был, подобно Судзуки, юмористом, он внес пародийную струю в эти жанры. За свою долгую карьеру Макино создал целый ряд блестящих картин, таких, как «Улица ронинов», «Генеалогия женщин» («Онна кэйдзу», 1942), «Шайка пьяных рыцарей» (1951), серию фильмов «Дзиротё — Повесть о трех провинциях» («Дзиротё сангоку-си», 1953–1954), серию картин «Рассказ о галантных простолюдинах Японии» («Нихон кёкаку-дэн», 1964–1965), в промежутках между этими работами выходили его менее значительные фильмы. Но его лучшие картины неизменно отражали мечты слабых и иллюзии побежденных, как это делали юмористы, поскольку эти картины были рассчитаны на широкого зрителя. Таким образом, Макино дал этому зрителю героя-супермена, и, благодаря

этому теплому и сочувственному отношению, зритель увидел, что эти супермены,ставляющие напоказ героизм, на деле упиваются демонстрацией собственной силы. Они играли в жизнь, и когда вдруг обнаружился юмор режиссера, мы поняли, что все это — не более чем мечта слабых.

Слова «не более чем мечта» могут быть поняты так, что картины Макино недостойны внимания, но чувства, вызываемые у зрителей лучшими фильмами Макино, правильнее было бы охарактеризовать как «ускользающие и прекрасные мечты» или «неуловимы, как мечта». На протяжении жизни мы вкушаем горький осадок сожалений, и, чтобы избавиться нас от них и дать желанное облегчение неведения, Макино увлекает нас тягостной галлюцинацией насилия. Его лучшие фильмы — это мечты слабых людей, и, хотя они и могут показаться глупыми тем, кто идет за сильными, — людям, сознающим собственные слабости, они несут радость.

В 1960-е годы Сэйдзюн Судзуки перенял эту мечтательную манеру Макино, сделав ее еще более эфемерной. Он гармонизировал ее фарсовым юмором подлинного жанра гэсаку и использовал оригинальные кинематографические приемы. Его новаторство во многом было результатом своеобразного романтизма, присущего поколению студентов-литераторов военного времени, многие из них, подобно Судзуки, были призваны в армию в период широкой мобилизации студентов 1943 года и отправлены на фронт.

Предшествующее, поколение в юности приняло крещение марксизмом, и в основе их творчества в живописи и литературе лежали идеи социальной справедливости. В кино мы можем найти их в работах Тадаси Имаи и Сацуо Ямамото. И симпатии к неудачникам в фильмах Акиры Куросавы и Кэйске Киноситы имеют ту же основу. С другой стороны, послевоенное поколение студентов, пришедшее на смену поколению Судзуки, испытало влияние разных философских школ и стало свидетелями их заблуждений, таких, как, например, извращение марксизма в сталинизме. Соответственно и самоутверждение стало для них важнее социальной справедливости, и, подобно Нагисе Осиме, они вскоре пришли к оппозиции по отношению к угнетению в любой его форме.

В прошлом у военного поколения были лишь годы милитаризма, а литературная молодежь, близкая Судзуки, возненавидела его бессмысленную и жестокую природу, свое прошлое. Единственным их

утешением была японская классика, поскольку все европейское искусство и литературу они заклеили как произведения врага. Их взгляды неизбежно обрели абстрактный характер: проще было принять философскую точку зрения, что жизнью правит судьба, чем пытаться истолковать реальность. Их собственный солдатский опыт и поражение Японии укрепили это убеждение, поскольку игнорировать реальность было разумнее, чем участвовать в этой жизни.

Сам Судзуки подытожил эту философию в интервью, появившемся во втором номере журнала «Кино–69».

«Должен ли я назвать то, что остается в нашем сознании „имиджем“? Во всяком случае, я думаю, что в нашей памяти остается не созидание, а разрушение. Создание чего-либо проходит незамеченным. Главное — сила, которая несет разрушение. Например, когда Тюсондзи, знаменитый буддийский храм в Хираидзуми, стоял на своем месте, путешественники спокойно проходили мимо. Мне думается, они стали замечать его только тогда, когда он превратился в руины. Остался лишь след в нашем сознании. Когда нечто разрушено, только тогда наша память начинает формировать представление о его уже прекратившемся бытии. Лишь тогда, когда мы что-то утратили, мы начинаем осознавать, что оно было. Таким образом, и с точки зрения цивилизации и культуры разрушение обладает большей силой. Соответственно мне не нравятся такие фильмы, как, например, „Солнце над Куробэ“, потому что мне не нравится процесс созидания. По существу, я презираю его. Все утверждают, что лучше видеть сны, ведь это является одним из способов осуществления наших желаний. Эта сияющая Япония ушедших лет действительно жива в нашем воображении. В реальности же существует лишь сила разрушения. Но нам не нужно, подобно активистам студенческого движения, надевать красную каску, чтобы противостоять этой силе. На мой взгляд, лучше вообще ничего не делать. В таком случае те, кто обладает силой, окажутся предоставлены самим себе».

Когда Судзуки утверждает влияние на культуру и того, что уже разрушено, приводя пример развалин Хираидзуми, мы слышим студента, воспитанного на японской литературной классике, поскольку история этого храма восходит к Хэйанскому периоду (794–1185). Ощущается и влияние знаменитого мыслителя Хидэо Кобаяси. Концепция эфемерности Кобаяси (мудзё-кан) была наиболее влиятельной идеей в период второй мировой войны. Мысль о

непостоянстве всего сущего помогала молодым интеллектуалам примириться со смертью на полях сражений и разрушениями.

По Хидэо Кобаяси, поражение Японии было лишь звеном в цепи бесконечных превращений, он полагал, что нужно забыть об ужасах и страданиях и просто приспособиться к настоящему. Однако для людей, подобных Судзуки, это означало предательство своей мрачной юности. Они придерживались доктрины эфемерности и в действительности на своем опыте осознали ее, оказавшись между жизнью и смертью на поле битвы, и, когда они вернулись с войны, они полагали, что и другие должны знать об этой доктрине, особенно то, что касалось силы разрушения. Более того, когда люди заговорили об эпохе созидания, сменившей предыдущий период разрушения, Судзуки и его поколение, возможно, почувствовали себя вновь преданными. Их мировосприятие было близко мироощущению кинорежиссеров Кэя Кумаи, Кириро Ураямы и Масахиро Синоды, пришедших в кино сразу после войны и твердо веривших в послевоенную демократию, которую отравляют лишь силы самообороны и реакционные движения, подобные «чисткам красных».

Наряду с разрушением юмор является для Судзуки важной составляющей эфемерности, что очевидно из его ответа на вопрос журнала «Кино-69»: «Почему сцены убийства в ваших картинах кажутся комическими?»

«Когда вы попадаете на фронт, вы начинаете ощущать это. Непростительно говорить так, но убийство действительно комично. Например, кого-то ранили в море, его спасают, бросив ему веревку с борта корабля имперского флота. Он обвязывает ее вокруг тела, и они тянут его наверх. Но поскольку веревка соскальзывает, он бьется о борт судна — тела людей, которых вытаскивают, покрыты синяками, и они выглядят очень смешно.

Однажды среда спасенных оказалось десять мертвецов. Всем офицерам судна было приказано собраться на палубе. Когда мы собрались, трупы были сложены у трубы. Двое матросов брали тело за голову и ноги. При звуке сигнала они бросали тело в воду. Каждый раз, когда мы слышали сигнал, за ним следовал всплеск воды при падении тела. И эти два звука никак не сочетались. Это было действительно забавно».

Для стороннего наблюдателя, такого, как Хидэо Кобаяси, например, дорога к уничтожению была прекрасна, коль скоро на ней

лежала печать трагедии или пафоса. Но для Сэйдзюна Судзуки, который жил среди уничтожения, необходимо было увидеть себя объективно, вплоть до такой степени, когда эфемерность жизни предстала бы одновременно и патетической и комической. Более того, требовалось обнаружить в себе способность получать некое мазохистское удовольствие от патологического опыта войны, который потрясал все человеческое существо, и поэтому лучшие фильмы Судзуки обрели сходство с мазохистской карикатурой.

Возможно, «мазохистская» струя в творчестве Судзуки усилилась благодаря его послевоенной работе в качестве режиссера в мире коммерческого кино. До того как он выработал свой собственный стиль в картине «Бурная юность» («Ядзю-но сэйсюн», 1963), он снял двадцать семь картин класса «Б», которые были его повседневной работой. Если бы он дебютировал в качестве режиссера на «Сётику», где он проходил стажировку в качестве помощника режиссера, возможно, он также усердно снимал бы фильмы в жанре «женской мелодрамы». Он не любил созидательные темы, и ему повезло в том, что студия специализировалась на «фильмах действия», но он приспособился бы к любому жанру. Он мог работать по заказу потому, что усматривал юмор даже в ситуациях, где герои встречали смерть. Однако в таких случаях, когда нужно было показать, например, смерть на поле брани, не нарушая плавного развития сюжета картин, что требовалось руководством студии, оставаться юмористом было нелегкой задачей. В упомянутом интервью журналу «Кино-69» он сказал в этой связи следующее:

«На самом деле создание фильмов было мучительным процессом, о чем я нередко говорил жене. Я был уже готов бросить эту работу четыре или пять лет назад, я сказал тогда жене, что я ненавижу этот дурацкий, болезненный процесс. Она ответила, что я не должен так говорить, потому что, если я буду повторять эти слова, они принесут мне несчастье. Так и случилось. (Имеется в виду его несправедливое увольнение со студии „Нikkaцу“ в 1968 году. — Т. С.) Я почувствовал облегчение. Эта работа была мне в тягость с самого начала».

Несмотря на нелюбовь Судзуки к работе в кинематографе, он выработал собственный стиль, примером которого могут служить следующие сцены из его фильма в жанре якудза «Бродяга из Канто» («Канто мусюку», 1963).

Герой картины (Акира Кобаяси) — вышибала в кегельбане, живет по рыцарскому кодексу нинкёдо, по закону чести ему приходится вступить в схватку с двумя головорезами, которые пытаются затеять в кегельбане драку. Когда герой неожиданно выхватывает меч и два якудза падают с глухим стуком на пол, все разбегаются, и сёдзи (оклеенные бумагой раздвижные двери) большой комнаты разлетаются в стороны. Тогда взгляду зрителя открывается окружающий комнату коридор, залитый сияющим красным светом. В следующем кадре сцена меняется, экран заполнен снегом. В центре кадра, под тенью японского бумажного зонтика, мы видим героя, спешащего на единоборство со своими врагами.

Сцены, о которых мы рассказали, столь подчеркнуто театральны, что другие кадры — которые, естественно, проигрывают по сравнению с ними — выглядят благодаря им еще убедительнее, как бы оттеняя эти эффектные позы героя. И хотя они поражают и захватывают зрителя, он не может не смеяться над тем, что его увлекло столь короткое театральное представление.

И Бертольт Брехт использовал обрывающие действие сценические приемы. Так, в реалистическую постановку он мог вставить идущие рефреном фразы, песни, использовать маски, заставить актеров выполнять механические движения и т. п. Сам он называл этот прием, который ограничивал эмоциональную вовлеченность аудитории в ход действия и восстанавливал объективность восприятия, остраниением (*verfremdung effekt*).

На первый взгляд сценические приемы Судзуки в его фильмах, начиная с «Бродяга из Канто», представляются дальнейшей разработкой приема остраниения Брехта. Однако, если Брехт использовал эти средства, чтобы прервать сопереживание и избежать катарсиса, то Судзуки применял их для того, чтобы усилить воздействие красоты актерской позы и вызвать сопереживание. Но в его фильмах поток эмоций не выливался в классический катарсис трагедии. Хоть эти театральные позы и были исполнены чувства, но они были лишь прекрасными фрагментами, столь же недолговечными, как искра фейерверка в ночном небе. Более того, позы эти были комичны, но не столько служили созданию комического эффекта, сколько эмоциональной разрядке, потому что, по Судзуки, юмор — единственное спасение для тех, кто постиг эфемерность, бренность всего сущего.

Судзуки был одержим идеей тщеты, абсурдности всех человеческих усилий, которая становится лишь интересней, если его герой выражает убеждения режиссера. Таким образом, в эфемерности он ищет комизм, и в его картинах юмор заменяет катарсис.

Комический аспект эфемерности наиболее ярко выступает в фильме Судзуки «Бродяга из Токио» («Токе нагарэмоно», 1966), где непринужденность в использовании цвета, сам комический, эксцентрический темп действия превращает картину в парад поп-арта. Сюжет фильма был заимствован из популярной песни того же названия, а сама абсурдная и забавная история развивалась по законам массового кинематографа. Героя картины, современного якудза, роль которого исполняет Тэцуя Ватари, в связи с неурядицами в его банде в Токио посылают бродяжничать по провинциям. И где бы ему ни случилось попасть в драматическую ситуацию — пустить кровь во время схватки, оказаться в заснеженном поле или вновь отправиться в путь, — за кадром слышны звуки песенки, давшей название фильму. Ритм этих драматических моментов неровен, они напоминают вспышки мгновенной красоты и юмора на экране вращающегося волшебного фонаря.

Восприятие эфемерности Судзуки лучше всего выражено в картине «Элегия насилия» («Кэнка эрэdzi», 1966), запоминающейся работе в традиции гэсаку. Действие картины разворачивается в провинциях Окаяма и Аидзу в 1930–е годы, в период подъема милитаризма. Вначале герой картины Кироку Намбу, подросток с преступными наклонностями, которого играет Хидэки Такахаси, живет в доме родственников в Окаяме и поступает там в колледж. Дочь хозяина дома, христианка, тоже студентка, и герой влюбляется в нее по уши. Выход своим чувствам он может найти лишь в драках с такими же подростками, как он сам, или в воображаемой им сдержанной любви, на манер рыцарской страсти к благородной даме. Схватки со сверстниками лишь ненадолго смирят его порывы, и потому он постоянно затевает драки и приобретает большой опыт сражений.

Энергия героя не находит естественного выхода, а его гордость не позволяет ему удовлетвориться схватками между группами подростков, и он начинает бунтовать в колледже. После того, как он делает посмешищем преподавателя военного дела на занятиях строевой подготовкой, он вынужден покинуть Окаюму. Он отправляется к родственникам в Аидзу и продолжает бунтовать там, однако, так как

инспектор школы любит мальчиков с характером, его бунт не выливается в открытое столкновение. Вместо этого он собирает своих одноклассников и дерется с учащимися соседней школы.

И хоть эти схватки доставляют ему удовольствие, он понимает, что это — детская игра. Однажды в кофейне он встречается взглядом с человеком средних лет, который пронзительно смотрит на него. Герой размышляет о том, кто этот человек, а в это время сообщают об известном инциденте 26 февраля 1936 года, попытке государственного переворота, предпринятой одной из военных фракций. Позже Кироку узнает, что этого человека зовут Икки Кита, что он был правым идеологом, замешанным в инциденте, и его уже наверняка казнили. Фильм заканчивается отъездом Кироку в Токио, где он собирается принять участие в схватках гораздо большего масштаба, очевидно японо-китайской войне, которая началась в следующем, 1937-м году.

Эта мрачная, ироническая концовка фильма с увлекающими зрителя неистовыми драками, полная фантазии и юмора, была добавлена самим Сэйдзюном Судзуки, ее не было ни в первоначальном сценарии Канэто Синдо, ни в романе. Особенно запоминаются сцены, изображающие сексуальную тоску героя. В одной из них — погруженный в мечты о своей платонической возлюбленной — он переживает момент сексуального возбуждения, и воображение врачует его страдания. В другой, терзаемый неуголенной страстью, он бросается на улицу, избивает попавшихся ему под руку парней и, сразу успокоившись, возвращается к себе в комнату, чувствуя физическое и душевное обновление. Но все эти чрезвычайно забавные сцены объединены одной серьезной, в которой появляется Икки Кита, и эта сцена вносит в фильм чувство неловкости, но в то же время и ощущение романтизма.

Это ощущение можно отнести за счет личности самого Икки Киты, чья доктрина национал-социализма заронила искры «революционной страсти» в души нескольких молодых офицеров. Однако, поскольку Судзуки претили идеи преобразования действительности, вряд ли интерес к идеологии стал поводом для включения в картину этой сцены. Возможно, Кита был для него впечатляющим символом безоглядного стремления человека навстречу верной смерти в приближающейся войне. Множество юмористических эпизодов, связанных с жизнью героя фильма до его встречи с Китой, словно предвещают видение отдаленной гибели, и потому они прекрасны.

Здесь как бы случайно удастся бросить мимолетный взгляд на серьезную сторону творчества Судзуки.

4. Секс и насилие

В 1960–е годы самой распространенной темой японского кино было насилие, с которым тесно была связана стоявшая на втором месте тема секса. Проникнутые насилием «фильмы действия», выпускавшиеся «Никкацу», и картины о якудза студии «Тоэй» были доминирующими жанрами, а поток «розовых» фильмов — дешевых картин, «мягкой» порнографии, — естественно, превосходил количество продукции, выпускаемой пятью главными студиями. За исключением Советского Союза и Китайской Народной Республики, распространение этого феномена было глобальным. С этим течением связывают два других явления — усиление цензуры и конкурирующего с ней коммерциализма, хотя последний можно и не принимать в расчет, поскольку и подлинно художественные фильмы содержали и секс, и насилие.

Эта тенденция очевидна в работах 1960–х годов ведущих японских режиссеров — Сёхэя Имамуры, Нагисы Осимы, Сусуму Хани, Масахиро Синоды, Ёсисигэ Ёсиды, Сэйдзюна Судзуки, Ясудзо Масумуры и Кодзи Вакамацу. Столь же наглядно она прослеживается и в работах выдающихся европейских и американских мастеров кино — Годара, Бергмана, Феллини, Антониони, Пазолини, Ричардсона, Шлезингера, Бунюэля, Пенна и Николса. У каждого из японских режиссеров были, несомненно, свои причины следовать этой тенденции, что очевидно из краткого анализа их высказываний о сексе.

Для Имамуры секс — это желание ребенка угнездиться в безопасности материнского лона. Для него он символизирует утраченное чувство общности, существовавшее в прежние времена в деревнях. В картине «Красная жажда убийства» непутевый муж — тиран вползает ночью в постель жены, плаксивым, умоляющим, детским голосом произнося: «Мамуля». Для проститутки из фильма «Японское насекомое» единственной душевной опорой служат воспоминания о ее материнской любви к выжившему из ума, уже умершему отцу. В картине «Глубокая жажда богов» помыслы всей деревни на острове контролирует политический лидер, который берет в любовницы мико, монахиню их храма, и, таким образом, секс является главным «связующим звеном» в жизни всей деревни.

В работах Осимы секс повернут более агрессивной стороной. Молодая пара в картине «Повесть о жестокой юности» стремится освободиться от ограничений, накладываемых обществом, и первая свобода, которую они завоевывают, — свобода секса. В фильме «Радость» в руки несчастного, неудовлетворенного жизнью юноши попадает большая сумма денег, и он начинает покупать любовь самых разных женщин. В картине «Демон, появляющийся среди белого дня» герой-извращенец получает сексуальное удовлетворение только от насилия, и его образ служит символом диких, иррациональных поступков как следствий сексуального подавления. Эта проблема раскрывается более конкретно в фильмах «Исследование непристойных песен Японии», посвященном безумным сексуальным фантазиям студентов колледжа, и «Смертная казнь через повешение», анализирующем преступление, совершенное на сексуальной почве юношей-корейцем, живущим в Японии.

Трактовка секса Осимой привела его к расхождению с левыми режиссерами 1950-х годов, потому что в отличие от своих предшественников он приравнивал социальное значение психологического гнета сексуального подавления и бедности. По контрасту с изображением нормальной, здоровой массы поздние фильмы Осимы, раскрывающие тему гнета, посвящены людям психически или психологически извращенным. Главной темой этих его работ стала попытка личности освободиться от «деформаций» через спонтанные акты насилия, и в подобных ситуациях он использует секс как наиболее яркий символ освобождения.

В картинах Хани секс служит ключом к развитию личности, поскольку обычно это рассказы о том, как юноша разбивает тесную скорлупу своего «я», чтобы установить более глубокие отношения с другими людьми. В самой крупной своей работе «Ад первой любви» («Хацукой дзигоку-хэн», 1968) он показывает сексуальные отношения как приключение, переживаемое юной душой, сексуальное развитие приравнивается к человеческому становлению, к зрелости. Режиссер прослеживает каждый микроскопический шаг процесса созревания своего героя, завершающегося его соединением с девушкой.

Ёсида в своей работе неизменно задается вопросом: только ли в сексе люди способны отбросить столь дорогое им «я» и действительно соединиться? Но если это так, то они таким образом отказываются и от своей индивидуальности. Героиня его превосходного раннего фильма

«Горячие источники Акицу» отдается несчастному юноше, но со временем его лживый характер порождает в ней отвращение такой силы, что она кончает жизнь самоубийством. В его поздних работах героини, которых обычно играет его жена Мариико Окада, продолжают эту тему. Эти женщины изменяют себе ради сексуального удовлетворения. Обычно это гордые женщины, и чем большее уважение они испытывают к себе, тем невыносимее для них мысль о том, что они поддерживают сексуальные отношения с недостойным их мужчиной и психологически подчиняются ему. В то же время они нуждаются в мужчине, который бы мог освободить их от чувства одиночества и неуверенности в себе, порожденного развитым самосознанием. Такие героини помогают Есиде коснуться темы независимости индивида и его потребности в социальных связях, и для этого он выбирает секс как идеальную модель этой проблемы. В своем фильме «Эрос и бойня» он показывает, что попытки обрести независимость в сексе обречены на провал, поскольку люди, которые их предпринимают, неизменно стараются подчинить себе друг друга.

Для Масумуры секс олицетворяет само стремление к жизни. В картине «Красный ангел» («Акай тэнси», 1966), действие которой происходит в Китае во время второй мировой войны, медсестра (Аяко Вакао) самозабвенно отдается японским солдатам, которых подстерегает смерть. Показ этих отношений может стать причиной того, что этот фильм по ошибке посчитают порнографией, однако их изображение является в картине символом стремления жить даже в самых страшных обстоятельствах. Так, полевой хирург, приведенный в отчаяние отсутствием медикаментов и условиями работы, становится наркоманом и превращается в импотента, и сестра излечивает его, отдаваясь ему... В конце концов ее усилия оказываются тщетными: доктор идет добровольцем на фронт на верную гибель. И безоглядная жажда жизни не может помочь ее «подопечным», поскольку они попали в ловушку социальных норм, согласно которым превозносится славная смерть на поле боя, а слабость порождает стыд.

Точка зрения Синоды, состоящая в том, что секс — самое чистое из удовольствий, наиболее отчетливо выступает в его фильмах: «И красота, и печаль» («Уцукусиса то канасими то», 1965) и «Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей» («Синдзю тэн-но Амидзима», 1969). В этих картинах он показал мужчин и женщин, которые из-за своего поведения пришли к такой ситуации, что

получение сексуального удовольствия они должны оплатить ценой собственной жизни. Любовники в этих его работах безоглядно бросаются навстречу своей судьбе. Приняв решение умереть, они игнорируют все социальные запреты и, таким образом, достигают состояния экстаза. Это эстетизм в чистом виде, когда красота ставится выше жизни, но в фильмах Синоды герои не достигают полного удовлетворения. Создается впечатление, что для него важнее решимость в достижении удовольствия, чем сам результат.

В творчестве Вакамацу «решимость в достижении удовольствия» не имеет ничего общего с эстетизмом, это примитивный, чистой воды садизм. В картинах «Эмбрион охотится тайком» («Тайдзи га мицурё суру токи», 1966) и «Поруганная женщина в белом» («Окасарэта бякуи», 1967) Вакамацу изображает мир, в котором мужчины жестоко используют женщин, только что не убивая их, и искаженные страхом лица этих женщин говорят о том, что чистое удовольствие невозможно в этом мире; вместе с тем Вакамацу показывает нам, что садизм ведет к утрате чувства реальности, которая обретает в их сознании черты волшебной сказки; чары этой «сказки» вызывают у садистов неприязнь к подлинной реальности.

В картинах Тэцудзи Такэти сексуальные отношения являются аллегорией взаимоотношений между правителями и подчиненными в области политики. В фильмах «Черный снег» («Курой юки», 1965) и «Повесть о послевоенной жестокости» («Сэнго дзанкоку моногатари», 1968) разгневанные женщины и насилующие их солдаты олицетворяют взаимоотношения побежденной Японии с США и населения страны с ее правителями.

Эта волна секса в фильмах 1960-х годов была средством воплощения многих идей, у каждого режиссера была своя, нам же важно понять, почему все они избрали секс средством передачи этих идей.

Несмотря на разнообразие тематики, все эти режиссеры стремились обнаружить природу чувств, заложенных глубоко в человеческой психике. Более того, фундаментальные проблемы человеческого бытия, такие, как взаимоотношения правителей и управляемых, столпов общества и рабов, гармонии и конфликта, свободы и одиночества, — все может быть обнаружено в сексуальных отношениях мужчины и женщины. Эти отношения рассматриваются обычно в социальном или политическом контексте. При этом

обнаруживается, что их трудно анализировать вне существующей морали, и исследователь оказывается в плену у общепринятых понятий социальной справедливости, традиционных или современных, и не может судить о непосредственных страстях и чувствах людей. С другой стороны, в контексте сложных сексуальных отношений мужчины и женщины оказывается возможным исследовать желание главенствовать и подчиняться, так же как и одиночество, результат жажды свободы, и показать эти проблемы реалистически.

В то время, как человеку трудно осознать такие понятия, как «общество» или «правительство», секс укладывается в рамки чувственного опыта. Соответственно по контрасту с социальными и политическими проблемами, которые обычно рассматриваются умозрительно и, как правило, заставляют человека соглашаться или возмущаться, сексуальные проблемы воспринимаются «на уровне кишок» и порождают конфликт между тем, что человек думает, и его физиологическими потребностями. Проблемы, которые активизируют эту внутреннюю борьбу, не могут быть разрешены по рецептам «социальной справедливости», потому что они доходят до животрепещущего вопроса о том, чего в действительности человек ищет в жизни. Но этот вопрос поддается рассмотрению на эмоциональном уровне, в области сексуальных отношений. В этом случае и режиссер, и зритель могут начать нащупывать ее решение в той призрачной зоне, которая лежит между сексуальными отношениями и интеллектуальной областью абстрактных понятий, таких, как «свобода», «жажда власти», «мироощущение общины» и так далее.

В 1950–е и 1960–е годы казалось, что только такие фильмы могут удовлетворить эти поиски. Режиссеры, которые апеллировали лишь к социальной справедливости, могли достичь некоторого понимания этой проблемы, но не могли пробудить чувства своей аудитории. А новые режиссеры ощутили необходимость начать с показа роли секса в жизни человека и через эту тему подступиться и к общественным проблемам.

Если фильмы, показывавшие секс, выявили для зрителя внутреннюю борьбу между духовными потребностями человека и запросами его тела, то фильмы насилия предвосхитили социальные битвы, развернувшиеся в 1960–х годах, социальные сражения, которые отразили насущные потребности различных социальных слоев. В прошлом в японском кино подчеркивалась классовая или, во всяком случае, групповая солидарность, что стало особенно очевидным во

время войны. Изображение сексуальной стороны любви полностью отсутствовало, а романтическая или супружеская любовь показывались крайне редко. Вместо них японскому зрителю навязывали солдатскую дружбу, скромную дружбу между соседями, любовь в семье, любовь к месту, где родился, и, конечно, любовь к родине. В то время когда Япония сеяла невероятное насилие за рубежом, национальный кинематограф служил государственной политике «духовного здоровья» и социальной гармонии.

Возможно, аналогичная ситуация наблюдалась во время войны и в других странах. Первым заметным исключением из этого правила были США во время войны во Вьетнаме, поскольку тогда средства массовой информации, в особенности телевидение, уделяли большое внимание насильственным действиям партии «Черные пантеры» и антивоенному движению, которое развернулось в самой стране. Телевидение могло и оказывать влияние на эти движения, поскольку именно оно знакомило граждан США с ходом военных действий, воздействуя на их сознание посредством продуманного образного ряда.

Эта война обнаружила, что в век средств массовой информации граждане развитых обществ, таких, как США и Япония, не удовлетворяются местными новостями и известиями о внутренних делах страны. Сообщения о войне, которая ведется на территории далекой страны, могут в тот же момент быть переданы в государство, ведущее эту войну, и породить идеологические разногласия. Даже в собственной стране борьба, которая ведется вокруг специфических проблем отдельных ее районов, может стать общенациональной проблемой. Граждане вдруг узнают, что конфликт начался с циничной демонстрации силы, и они уже не верят, что в их стране общественные отношения зиждутся на «братской любви». Желания и намерения различных групп населения часто находят выражение в «силовых приемах», и насилие является не исключением, а главным средством борьбы. Учитывая этот общественный климат, мы не можем признать несомненную эскалацию насилия в японском кино, обнаруживаемую с начала 1960-х годов, лишь данью «послевоенному падению нравов». Эта эскалация предвосхитила изменения в национальном сознании Японии, поскольку общественность не замечала усиления роли насилия в жизни страны до 1967 года, когда студенты начали забрасывать полицию, усмирявшую демонстрации, камнями и угрожать ей деревянными шестами. Японские кинематографисты, чутко уловившие

неизбежность насилия в современном обществе, создали жанр модных остросюжетных «фильмов действия» и картин в стиле «якудза», которые смогли заменить историческую драму на экране японских кинотеатров.

В свое время «историческая драма» была единственным жанром, в котором насилие использовалось как средство выражения. И все же хоть сражения на мечах и можно назвать воплощением насилия, истории, изображавшие строго иерархическое общество, воспринимались в современной, быстро меняющейся Японии как волшебные сказки. Более того, независимо от существенной роли насилия в исторических фильмах моменты социальных взрывов были сведены к минимуму и социальному порядку никогда не угрожала опасность. Наоборот, когда благородный самурай поражает бандита, насилие используется для поддержания статус-кво.

В современных «фильмах действия» о якудза сюжет развивается на основе постепенного распада иерархии, которой подчинялись банды. Несмотря на то, что эти картины рассказывали о жизни подпольного мира, эта жизнь была ближе современному зрителю, чем феодальное общество. Таким образом, притягательность фильмов, проникнутых насилием, основана на реалистическом изображении взаимоотношений различных социальных групп. Очевидно, что эти фильмы помогают зрителю разобраться в том, как достойно вести себя в окружении конфликтующих могущественных групп.

Другим объяснением появления большого количества фильмов, показывающих секс и насилие, может служить кардинальное изменение состава аудитории кино в период 1950–1960-х годов, и это опять же свидетельствует о чуткости кинематографистов, уловивших изменения ситуации.

В 1950-е годы общественной функцией, заложенной в самой природе кино, была его способность преодолевать различия между людьми — различия пола, социальной принадлежности или в образовании — благодаря возможности увлечь аудиторию общим для нее эмоциональным переживанием. Хотя такие картины, как «Жить» Куросавы, «Двенадцать пар глаз» Киноситы, «Мрак среди дня» Имаи, ближе вкусам интеллигентов и женщин, они вызвали и отклик зрительской аудитории в целом. Мрачная тема фильма «Жить» — его герой обречен из-за смертельной болезни — задела струны в душах тех,

кто надеялся выжить в безрадостные, трудные послевоенные дни, оперевшись на старую этику преданности работе.

Фильм «Двенадцать пар глаз» отразил существенные перемены в мировоззрении японцев. В нем как бы выкристаллизовались не столь очевидные ранее пацифистские настроения, которые объединяли домохозяек и представителей интеллигенции, буржуа и пролетариев. Картина «Мрак среди дня», в основу которой легла книга Хироси Масаки «Судья» («Сай-банкан») о на шумевшем убийстве, скорее была направлена против самой юридической системы, чем против тех, кто сидел на скамье подсудимых. Книга стала бестселлером, но призыв автора получил общественный резонанс лишь после выхода картины, поскольку она смогла убедить простых людей в справедливости критики правительства группой интеллектуалов.

В 1950–е годы кино все еще было самым влиятельным средством воздействия на настроения японского общества, в то время как литература, например, имела ограниченную аудиторию, подобно народной песне (нанивабуси) и другим исполнительским искусствам, не касавшимся современной тематики. Но в 1960–е годы, с ростом популярности телевидения, домохозяйки перестали ходить в кино, и «женская мелодрама» (сентиментальные любовные истории) и жанр «семейной драмы» получили смертельный удар. Даже «человеческая драма», примером которой может служить картина «Двенадцать пар глаз», быстро потеряла притягательность. Увлеченные иностранными языками, особенно английским, и мечтой о путешествии в США и Европу, даже молодые девушки перестали ходить в кино, и единственной многочисленной социальной прослойкой, оставшейся верной ему, стали молодые холостяки, работающие в Токио.

Развернувшееся строительство вызвало широкий приток молодых рабочих и студентов из провинции, начавшийся в 1950–е годы и достигший своего пика в 1960–е годы, и увеселительные кварталы (а в Токио они располагаются около всех основных вокзалов) заполнились деревянными постройками для молодых холостяков, официантов, владельцев кабаре и так далее. Женившись, они обычно переезжали в пригороды, а поскольку это было связано с ежедневной двухчасовой поездкой в город, им было очень трудно оставаться верными своей привычке ходить в кино. И, таким образом, аудитория кинотеатров в основном стала формироваться из молодых холостяков, которые любили эротические фильмы и картины, показывающие насилие, а

широкая демонстрация этих фильмов в свою очередь заставляла пожилых людей и женщин избегать кинотеатров.

Соответственно зрительская аудитория в 1960–е годы была разделена на две основные группы: телезрителей и посетителей кинотеатров. Первая состояла обычно из небольших семейств, которым льстила телевизионная драма, превозносившая домашний очаг и здоровье. По большей части эти люди были довольны жизнью и любили ее «такой, какая она есть». А любители кино, наоборот, предпочитали секс и насилие, поскольку они были молодыми холостяками, недовольными жизнью и обществом. В кинотеатрах, куда редко ходили женщины, экран все больше стимулировал насилие, эротику, саморазрушительные инстинкты. Незамужние женщины, которым нравились иностранные картины, составляли «пограничную группу», но, когда они выходили замуж, огромное их большинство, по-видимому, удовлетворялось телевизионной домашней драмой.

Естественно, что на долю телевидения, несмотря на то что оно ориентировалось на людей, довольных жизнью, приходилась своя доля острых документальных картин, показывающих темные стороны жизни, жизнь «какая она есть»; и, наоборот, несмотря на основную массу неудовлетворенной жизнью аудитории, некоторые фильмы (обычно они финансировались большим бизнесом) утверждали «жизнь такой, как она есть», в форме восхваления послевоенного процветания Японии. И все же, независимо от этих исключений, телевидение создавало мир мещанского благополучия, а кино — мир искусственного зла. Эти два разных подхода к реальности как бы зафиксировали два типа реакции аудитории, их можно было бы назвать двумя культурами, независимыми друг от друга и не имеющими точек пересечения. Кино 1950–х годов — эта большая культура, охватывающая людей разных возрастов, полов, социального положения или образования, — распалось на две под-культуры: «культуру телевизионной трубки» и «культуру экрана».

Это разделение соответствует двухъярусной структуре японского общества: если телевидение обращалось к оседлому населению города и деревни, то кино — к мигрирующим рабочим и студентам из провинции. Подобно тому как двойная экономическая структура, которая противопоставляет маленькие предприятия большим, вовсе не предполагает неизбежность открытого классового конфликта, эти два слоя населения не разделены по своему социальному или классовому

положению. Однако, судя по тому, какой вид средств массовой информации они предпочитают, их психологическая обработка, очевидно, происходит по-разному. По контрасту со счастливыми семьями, о которых рассказывает телевидение, современные «фильмы действия» и картины о якудза восхваляют «одиноких волков», чьи склонности колеблются между стремлением к одиночеству и дружбой. Несмотря на тесную спайку членов шайки, эти одинокие герои создают впечатление, что социальные связи такого рода иллюзорны, и они разрывают их во имя свободы действия.

Демократия основана на принципе правления большинства и счастья для возможно большего числа людей, но в 1960–е годы становилось все более очевидным, что этот принцип используется для ущемления интересов меньшинств. Поэтому вызывающее поведение тех, кто осознавал себя отчужденным меньшинством, приобретало все большее значение, и только кино могло рассказать об их существовании. А кто эти «они», уже не имело значения. Например, выпускник колледжа низшей ступени может быть сочтен представителем меньшинства при сопоставлении с теми, кто окончил колледж более высокого уровня. С другой стороны, студенты колледжа могут чувствовать свое отчуждение от остального общества. Во всяком случае, стандартные, общепринятые ярлыки типа «рабочие» и «массы» уже не годятся, и именно кино должно сегодня уделять больше внимания интересам таких меньшинств.

5. «Партизаны» от кино

В конце 1960-х годов целый ряд кинорежиссеров, работая независимо и показывая документальные картины о борьбе меньшинств, привлекли внимание общественности к существованию отчужденных от общества малых социальных групп. Самым известным из них был Синскэ Огава, ставший независимым режиссером. Его первой попыткой такой работы стала картина «Море юности» («Сэйнэн по уми», 1965) — короткая документальная лента о студентах, не закончивших своего образования и принявших участие в движении протеста против реакционных реформ министерства просвещения. Деньги собрали сами студенты, и Огава совершил поездку по стране с этим фильмом, показав его таким же студентам, проходившим неполный курс обучения.

Огава получил широкое признание после выхода его второй документальной работы — «Лес убийств» («Ансацу-но мори», 1967) — о долгой и неравной борьбе небольшой группы студентов, которым удалось захватить здание Экономического колледжа в Такасаки. Позже Огава показал эту ленту в разных университетах страны, и этот отчет о подлинной борьбе и страстность, с которой студенты отстаивали свои права, произвели большое впечатление. Оглядываясь назад, можно сказать, что этот фильм предвосхитил студенческие волнения, охватившие всю Японию в 1960-х годах.

Огава расследовал также обстоятельства борьбы крестьян района Санридзука в префектуре Тиба против экспроприации у них земли для строительства аэропорта. Он создал фильм «Лето в Санридзука: линия фронта освобождения Японии» («Нихон кайко сэнсэн — Санридзука-но нацу», 1968) и на протяжении следующих пяти лет снял, живя среди крестьян, еще пять лент, посвященных их борьбе.

Эти независимые работы Огавы и его коллег и их демонстрация создали прецедент, поскольку до этого новости распространялись существующими крупными сетями массовой информации; издание крупной газеты или съемка фильма требовали больших денег, и люди не задумывались о возможности изменить существующее положение. Лишь небольшие газеты и маленькие журналы типа клубных брошюр — дешевые издания — могли образовывать

«информационные мини-сети». Когда их издателям приходилось сталкиваться с весьма острыми событиями, слишком «горячими» для системы средств массовой информации, распространяющей информацию в масштабе страны, они освещались в этих изданиях, где для их публикации достаточно было настойчивых усилий небольшого числа людей.

В 1960–е годы, благодаря усилиям Огавы и других независимых режиссеров, уже сложились условия для создания «мини-сети коммуникаций» в кино, а поскольку кино способно выйти на очень широкую аудиторию, это событие имело большое значение — ведь раньше о «горячих» фактах сообщали лишь маленькие журналы. Более того, запечатлев, например, демонстрацию с помощью личных кинокамер, рядовые граждане обрели возможность превратиться в киножурналистов и показывать свой фильм частным образом. Создание «частных новостей» и стало идеалом и целью движения независимого документального кино, возможности которого росли с развитием кинематографической техники, — препятствием его развитию могло стать лишь политическое давление.

Движение документального кино развивалось и в 1970–е годы, и наиболее существенный вклад внес в него Нориаки Цутимото. С того момента, как вышел его фильм «Минамата: жертвы и их мир» («Минамата-кандзя-сан то соно сэкай», 1971), он продолжал снимать полнометражные документальные ленты в рыбацкой деревне Минамата на Кюсю, о тех ее жителях, кто умер вследствие отравления ртутью, и тех, кто страдал серьезными заболеваниями, о борьбе рыбаков за получение компенсации от правительства и предприятия, отравившего воды у берегов Минаматы. И все этапы этой печальной борьбы Цутимото и его группа отражали в своем новом фильме, тем самым участвуя в этой борьбе. Однажды, когда они узнали, что аналогичная болезнь возникла в резервации канадских индейцев, они отвезли свою картину в Канаду и показали ее тамошним индейцам.

Явления семидесятых годов

До 1960-х годов японцы считали свою родину частью погрязшей в нищете Азии, и поэтому, когда в начале 1970-х годов Япония стала одной из самых богатых стран мира, им было нелегко сразу привыкнуть к этой мысли. С начала 1960-х годов Япония занимала первое место по уровню жизни среди стран Азии, но опасения японцев быть подчиненными великими державами заставили их приложить все усилия к тому, чтобы сравняться с ними и даже превзойти наиболее богатые страны Европы и США. Сознание своей бедности еще сильнее укрепилось у японцев в тяжелые времена, наступившие после поражения Японии во второй мировой войне, и в результате они не могли поверить, что когда-нибудь смогут достичь процветания богатых стран Европы или Америки.

Эта убежденность наглядно выступает в большинстве серьезных картин, изображавших людей, тщетно старающихся выбраться из нищеты. Вот несколько примеров: «Элегия Осаки» Мидзогути, «Единственный сын» Одзу (1936), фильм Куросавы «Великолепное воскресенье» (1947) и картина Осимы «Улица любви и надежды» (1959).

Но к началу 1970-х годов японцы уже не считали себя бедными, и, согласно опросу 1980 года, 90 % населения назвали себя представителями среднего класса. И хотя их оценки субъективны, очевидно, что при том, что нищета существует, она заметно пошла на убыль. Соответственно и кинематографисты почти перестали изображать людей, которые борются с бедностью. (Немногие левые режиссеры продолжали снимать картины о бедных рабочих, ведущих борьбу с капиталистами, но их фильмам недоставало достоверности и силы.)

Социальные перемены 1970-х годов отразились, в частности, в картинах, повествовавших о любви, для которых с 1910-х по 1950-е годы было характерно изображение романов богатых с бедными. Коммерческий успех фильма «Древо Айдзэн», вышедшего на экраны в 1938 году, в котором богатый молодой человек и его бедная возлюбленная не могли пожениться из-за сопротивления его семьи, затмила мелодрама 1953 года «Как ваше имя?», повествовавшая о

бедной девушке, вышедшей замуж за богатого, но не сумевшей забыть своей любви к бедному юноше, которого она встретила во время воздушного налета на Токио. Она покидает своего богатого мужа и терпит невзгоды до тех пор, пока не соединяет свою жизнь со своим бедным возлюбленным. Традиционная тема мелодрамы — бедная девушка и богатый юноша — пользовалась вниманием и таких режиссеров, как Мидзогути («Повесть о поздней хризантеме», 1938) и Ёсимура («Теплое течение», 1939). Однако к 1960-м годам, благодаря падению после 1945 года старой буржуазии, эта тема оказалась устаревшей, и последним фильмом, посвященным ей, стала картина Киносита «Бессмертные люди» («Эйэнно хито», 1961), действие которой было отнесено к 1930-м годам.

С ростом благосостояния населения утратили популярность и другие жанры, например фильмы о матерях (хахамоно), которые в 1950-х годах неизменно делали огромные кассовые сборы. Так, подлинно художественным произведением на эту тему был фильм Одзу «Единственный сын», повествовавший о лишениях, на которые идет мать ради успеха своего ребенка. Борясь с нищетой, она тщетно возлагает большие надежды на сына, который приносит ей, став взрослым, лишь разочарование. Картина Киносита «Японская трагедия» может служить еще одним примером раскрытия этой темы — в ней стареющая мать убеждается в том, что ее сын и дочь полагают, будто модернизация страны и послевоенная демократия освобождают их от каких-либо обязательств перед матерью. Популярны мелодрамы того времени нередко рассказывали и о бедных женщинах, которые не могли выйти замуж за богатых, но имели от них детей. В этих случаях сюжет развивался по следующим схемам: такая женщина вынуждена была переносить тяготы жизни, воспитывая своего ребенка, или ее ребенка воспитывала жена его богатого отца, и, достигнув совершеннолетия, он оказывался перед дилеммой выбора между двумя женщинами — той, что дала ему жизнь, и той, которая его вырастила. Независимо от деталей сюжета эти фильмы воспевали благородство бедных матерей.

Как правило, в 1950-е годы в кино трудно было найти счастливую мать в роли главной героини фильма. Матерей играли женщины средних лет или пожилые актрисы, и чем несчастнее они выглядели, тем благороднее казались. Даже в послевоенных картинах Одзу ведущая роль принадлежала дочери, и фильм заканчивался тогда, когда

она покидала дом, чтобы выйти замуж. Во всяком случае, с уменьшением числа бедных матерей упала популярность и картин о них. В телевизионных семейных драмах 1970-х годов образ матери вновь вернулся на экран, но это уже была милая женщина пятидесятишестидесяти лет, довольная своей семейной жизнью. Она меняла одно прекрасное кимоно за другим и щебетала так весело, что ее сдержанный муж и сыновья приходили в замешательство. И теперь домохозяйкам, некогда рыдавшим над судьбами несчастных матерей, появление на экране этой очаровательной и веселой женщины средних лет представлялось совершенно естественным.

Другой жанр, который был связан с темой нищеты, — фильм о якудза — тоже пришел в упадок в 1970-е годы. Герой этих картин рос, как правило, в бедности, а затем становился преступником. В конце концов он начинал борьбу с сильными и злыми в защиту бедных и слабых. Хотя этот герой был мифом, японцы, большинство которых тогда были бедняками, любили его, предпочитая верить, что они честные, а богатые — лжецы. Может показаться парадоксальным, что жанр фильмов о якудза был в зените в 1960-е годы. Быстрые социальные перемены того времени, очевидно, принесли ощущение неуверенности, которое врачевал миф о «справедливости якудза». Но примерно к 1973 году эти картины вдруг утратили популярность, словно зритель вдруг обнаружил, что фильмы о якудза фальшивы, и фирмы, которые специализировались на их производстве, в ожидании нового увлечения сняли несколько реалистических картин о мире якудза. Лучшим из этих фильмов была серия «Борьба без правил чести» («Дзинги наки татакай», 1973–1976) — о жестоких убийствах внутри шайки. Некоторые из них пользовались успехом, но вскоре, к концу 1970-х годов, зритель устал от них.

К этому времени, как мы видели, многие имевшие коммерческий успех жанры утратили свою популярность; единственной серией, пережившей 1970-е годы, была «Мужчине живется трудно» («Отоко ва цурай ё»). Выпуская по два кассовых боевика в год, режиссер Едзи Ямада мог позволить себе снимать такие прекрасные картины, как «Семья» («Кадзоку», 1970), «Родина» («Кокё», 1972)^[10], «Желтый платочек счастья» («Кофуку-но киирой ханкати», 1978) и «Эхо далеких гор» («Харуканару яма-но ёбигэ», 1980). Ямада снял в серии «Мужчине живется трудно» около двадцати фильмов, каждый из

которых имел кассовый успех, несмотря на то что в них действовали одни и те же персонажи и они мало отличались друг от друга.

Главную роль в этих картинах играл знаменитый комедийный актер Тора-сан. Его персонаж — тэкия — странствующий продавец дешевых товаров на праздниках и искусный рассказчик. Все родственники Тора-сана с нетерпением ждут того дня, когда он найдет приличную работу, поскольку, хоть тэкия в прошлом были обычным явлением, с ростом благосостояния Японии и расширением возможностей получить доходную работу они практически исчезли. Тора-сан, таким образом, предстает одиноким чудаком, который не хочет бросать своего занятия, и в жестком бюрократизированном современном обществе он, возможно, единственная оставшаяся свободной душа. Временами, когда одинокие скитания становятся ему невыносимы, он возвращается к себе домой в Токио повидаться с теткой и дядей, с младшей сестрой и ее мужем. В Токио он неизменно влюбляется в красавицу, которая разбивает ему сердце, и вновь отправляется странствовать.

Притягательность этой серии объясняется характером Тора-сана и местожительством — Кацусикой-Сибаматой, который был маленьким городком в пригороде Токио, а теперь входит в разросшийся мегаполис. Атмосфера, царящая в нем, напоминает отношения соседей в старой Японии, которые помогали друг другу во всем и могли свободно зайти друг к другу в дом, словно были членами одной семьи. Такой уклад жизни исчез в современных городах Японии, но он сохранен в этой киноверсии жизни Кацусики-Сибаматы. Именно эта идеализация жизни соседей притягивает сердца современного японского зрителя.

Эти серии позволили Ямаде стать единственным режиссером 1970-х годов, который, пользуясь устойчивым успехом, заслужил репутацию настоящего художника, сознающего свою ответственность перед обществом. Будучи социалистом, Ямада избрал главной темой своего творчества не классовую борьбу, а воспевание теплых человеческих отношений в семье и общине, над которыми нависла угроза распада в индустриальном обществе.

Исчезновение многих киножанров в 1970-е годы изменило и дихотомию между ролями татэяку и нимаймэ. Главную мужскую роль в фильмах «Желтый платочек счастья» и «Зов далеких гор» исполнял Кэн Такакура, актер типа татэяку, завоевавший популярность в фильмах жанра якудза в 1960-е годы. Когда он прокладывал себе мечом дорогу в

логово злодея, чтобы защитить интересы слабых, студенческая аудитория, воодушевленная борьбой в университетских городках 1967–1968 годов, награждала его аплодисментами. Между тем в поздних картинах Ямады Такакура играл роль человека, отсидевшего срок за убийство. В поисках мирной жизни он становился бродягой. Застенчивость, с которой в обеих картинах Такакура признается в любви женщинам, и сама эта любовь, которую из-за традиционной подготовки актера-татэяку он играет очень неловко, тем не менее нарушает табу, согласно которому представитель благородного сословия не может любить женщину. Но реалистический подход Ямады побудил даже некоторых женщин посещать кинотеатры.

И тип ведущего героя-нимаймэ также не утратил своей популярности в 1970–е годы, претерпев, однако, такие изменения, что узнать его можно лишь после краткого экскурса в историю игровых порнофильмов. Как уже говорилось, посещаемость кинотеатров заметно упала в 1960–е годы: с 1,2 миллиарда в 1960 году до 0,2 миллиарда в 1980 году. Соответственно и главные кинокомпании, такие, как «Тоэй», «Тохо» и «Сётику», которые выпускали около ста картин ежегодно, сократили свое производство, а некоторые обанкротились, например «Син Тохо» в 1961–м и «Дайэй» в 1971 году. «Нikkaцу», которая была близка к банкротству в 1971 году, сумела выжить благодаря специализации на фильмах «мягкой» порнографии, называвшихся «роман-порно», в отличие от дешевых «розовых» картин, популярных с 1960–х годов. Хотя критика игнорировала «романтические порнофильмы» «Нikkaцу», она признала позже художественные достоинства некоторых работ Тацуми Кумасиро, создавшего картину «Саюри Итидзё — влажное желание» («Итидзё Саюри — нурэта ёкудзё», 1972). Во всех картинах Кумасиро и женщины и мужчины жертвуют всем ради чувственных наслаждений. Даже проститутки, частые героини его картин, изображены существами, способными любить из-за их стремления к наслаждению. В картине «Комната в пристройке размером четыре с половиной дзё» («Ёдзехан фусума-но урабари синоби хада», 1974) главный герой Кумасиро — юноша, выросший в борделе, бывший в детстве любимцем проституток. Благодаря своему обаянию он является любопытным типом несовершеннолетнего преступника из породы «нампa» — «юбочник». Противоположностью нампa был «коха» — грубиян, и эта дихотомия социальных отщепенцев строго выдерживалась до 1950–х

годов, когда японское кино испытало сильное влияние американских фильмов. Думается, это наглядный пример стойкости феодальных взглядов на секс в Японии. Преступник типа коха, как татэяку или самурай, видит в сексе неизбежное зло и игнорирует женщин, предпочитая сражаться с утра до вечера. Часто он придерживается правых взглядов. Нампа и нимаймэ, как и все горожане, считает любовь главным наслаждением жизни и постоянно ищет запретных радостей, которые дарят любовь и секс. Он презирает коха и придерживается либеральных взглядов.

Герой Кумасиро, обаятельный юноша, удовлетворяющий сексуальные потребности проституток, возможно, первый образ несовершеннолетнего преступника типа нампа, который был изображен как идеальный тип. Он является символом старой городской культуры, которая находила свое выражение в образах нимаймэ в пьесах театра Кабуки, рассказывавших о самоубийствах любовников, что было крайним выражением чувственного наслаждения, и в эротических картинах в жанре «укиё-э»^[11] феодальной эпохи! Традиция эта все еще жива, и она является крайней противоположностью самурайской культуры.

Другую традицию можно проследить в образе главного героя в картине Осимы «Коррида любви» («Империя чувств», «Ай-но корида», 1976), снятой на деньги французов и основанной на подлинном событии 1936 года. Современных японцев ее сюжет интересовал из-за Сады Абэ, ее неутолимой сексуальности, а убитый ею любовник вызывал лишь жалость, как комическая жертва. Однако Осима изобразил Китидзо человеком, который готов на смерть ради женщины, которую он любит.

Такова его трактовка эволюции традиций нимаймэ, и благодаря этому образу фильм Осимы из простой истории о превратностях сексуальных отношений становится прекрасной трагедией.

Создание картины Осимы стало возможным благодаря существенным переменам 1970–х годов — развитию независимого кино. До 1960–х годов кинорынок был практически монополизирован тремя-шестью компаниями, и, хотя подобное положение стабилизировало производство, оно в то же время практически исключало возможность создания картин, которые не нравились бы руководству студий. Эта монополия рухнула после кризиса

киноиндустрии в 1970–е годы. И хотя производство фильмов затруднилось, кинематографисты, обладавшие оригинальным почерком, могли на свой страх и риск создавать и распространять самые разные картины. Это удалось трем режиссерам: Имамуре, Сэйдзюну Судзуки и Кurosаве.

Фильм Имамуре «Месть принадлежит нам» («Фукусю суру ва варэ ни ари», 1979) исследует сокровенные чувства главного героя — умного преступника, совершающего серию зверских убийств. В начале картины Судзуки «Zigeunerweisen» (1980) звучит запись исполнения скрипачом Пабло Сарасате его «Цыганских напевов», а затем режиссер погружает зрителя в странную, призрачную жизнь пяти мужчин и женщин. Как говорит сам режиссер: «В этой картине живые люди на самом деле мертвы, а мертвые — живы». Главная историческая драма Кurosавы «Тень воина» («Кагэмуся», 1980) — история двойника знаменитого военачальника, умершего в 1573 году.

Предмет исследования этих трех превосходных фильмов — люди, которые не знают своей истинной сущности, или их внешность так не соответствует их внутреннему миру, что они сами не знают, что соответствует их подлинному «я», кто они на самом деле. Раньше в японском кино режиссеры изображали людей, которые точно знали, кто они. Многие из них и не помышляли ставить под сомнение систему феодальной морали, например покорность по отношению к вышестоящим, и лишь некоторые восставали против нее. Были такие, кто, борясь с нищетой, стремились создать счастливый дом и потерпели поражение в этой борьбе. И все они знали, чего добиваются и чего им не хватает. В 1970–х годах на смену им пришли герои, которые столкнулись с проблемой поисков своего «я», но они сами не знали, что ищут.

И в этих персонажах достоверно отразились проблемы, вставшие перед современными японцами. Самые существенные составляющие их традиции, в особенности обычай подчинения вышестоящим, были подорваны поражением страны во второй мировой войне. Цель, которая стояла перед страной на протяжении ста лет — догнать Запад, чтобы не стать колонией, — была достигнута, на этом пути многие ценности и идеалы оказались утраченными или потеряли определенность. Вера в американский тип демократии была в значительной мере подорвана войной США во Вьетнаме и огромным ростом преступности в США в 1970–е годы. Развитые страны Запада, откуда традиционно Япония

черпала новые идеи, новое знание и новые художественные формы, уже утратили былое влияние. Короче говоря, поскольку японцам не удавалось найти достойные образцы для подражания, им пришлось обратить свой взор на самих себя. Современное японское кино достигло того состояния, при котором оно может показать людям, как мало они знают о себе, и мы должны внимательно следить за всем новым, что будет появляться на экране.

Дополнение

Старомодное очарование актера Кэнатакакуры (фильм «Станция») [\[12\]](#)

Складывается впечатление, что за последние годы японцы все больше и больше превращаются в болтунов. По Янагиде Кунио (знаменитый японский этнограф и фольклорист), в старину большинство японцев на протяжении всей своей жизни произносили в разговоре не более сотни слов. Подтверждения тому у нас нет, но, судя по всему, так оно и было. «Семейная болтовня», когда можно было поговорить всем, собравшись за едой, началась с модного поветрия в городской среде «белых воротничков» в эпоху Тайсё (1911–1924); надо отметить, что во времена моего детства возражать сидящему напротив тебя считалось чуть ли не преступлением.

Школа, а за ней — радио постепенно приучали людей к болтовне; ну а когда началось «раскрепощение народа», стала укрепляться тенденция не только не презирать без умолку говоривших, но напротив — считать их легкими в общении и приятными людьми. С наступлением же эпохи телевидения такая веселая раскованность, ранее считавшаяся чуть ли не манией, стала восприниматься как само собой разумеющаяся «телевизионная манера поведения».

Однако ни в коей мере нельзя сказать, что за одно или два поколения совершенно сошла на нет характерная черта эпохи, когда семья обедала в полном молчании, сидящему напротив ничего не говорилось, а мужчины были сдержанны и немногословны. В подтверждение тому можно привести пример, когда Тосиро Мифунэ, профессия которого — играть «настоящих мужчин», снялся несколько лет назад в рекламном ролике, где звучали такие слова: «Настоящие мужчины отдают молчаливое предпочтение пиву „Саппоро“».

Сейчас, когда немногословных мужчин стало мало, а спрос на этические нормы прошлого повысился, «звездой», обладающей таким ностальгическим очарованием, является актер Кэн Такакура. Надо сказать, что в настоящее время мало кто ценит подобный стиль игры. Он редко появляется на телеэкране, ведь телевидение — это «болтливый мир». Хотя актер в большинстве случаев молчит, ему достаточно просто принимать определенные значимые позы,

сочетающиеся с сюжетной линией, музыкой, а также различными предметами, фоном, пейзажем и действиями (все указанное — с определенным символическим значением), — и вот уже без помощи каких-либо слов создан достаточно яркий образ. В этом — магическое искусство кино. Потому-то Кэн Такакура и стал в последнее время одной из главных «звезд» среди киноактеров.

Фильм «Станция», снятый режиссером Ясуо Фурихатой по сценарию Асиры Курамoto, возможно, является самым характерным произведением такого типа, где основной целью было показать мужественность героя (Кэн Такакура), каким бы отталкивающим он ни был; на этом сосредоточено все. Актер играет роль детектива, мастерски владеющего пистолетом и с риском для жизни неоднократно вступающего в поединки с преступниками. Эти сцены, с их откровенной демонстрацией физической мощи и выносливости, зрелищны сами по себе, однако мастерство актера имеет и другую грань. Очарование, присущее ему одному, проявляется и в молчаливых позах, когда, казалось бы, следует что-то говорить.

Фильм начинается со сцены, где герой провожает на станции жену с ребенком. Брак этот не был особенно счастливым, но раз уж появился ребенок, естественным было бы ожидать, что между супругами произойдет серьезный разговор; однако сам вид Кэна Такакуры исключает возможность такого разговора, и вот в этой короткой, прекрасно снятой сцене муж и жена молча стоят на платформе, и их лица, их застывшие фигуры выражают тысячи чувств. Так, Аюми Исида, отлично играющая женскую роль, не желая огорчать ребенка, нарочно пытается ему улыбнуться, но лицо ее остается грустным. В этой переполненной чувствами сцене мужественное молчание Кэна Такакуры делает ее еще более совершенной. Создается впечатление, что смотришь сцену из пьесы театра Симпа («новая школа»); по-моему, эпизод удался отлично. Все же, просмотрев фильм до конца, удивляешься — отчего в нем не показана вся история коллизий их семейной жизни? Муж, столь старомодно целомудренный мужчина, не позволяющий жене ни разу выразить свои чувства, в дальнейшем предстает не таким уж и целомудренным, что и рождает недоумение. Быть может, эта сцена для Кэна Такакуры была всего лишь игровым приемом, отправным пунктом, где этим молчанием при расставании он продемонстрировал свою столь привлекательную мужественность? Эта картина, где он изображен человеком со старомодными взглядами,

безусловно хороша, но не предстает ли он в ней в излишне благосклонном свете? Человек с хорошим характером и к человеческой жизни должен относиться серьезно, а не ставить себя над ней, не правда ли? Таковы возникающие сомнения.

Жизнь невозможно объяснить словами. Начнешь объяснять — пойдет нытье, либо начнешь оправдываться, а это не по-мужски. Поэтому лучше молчать. Такова жизненная позиция главного героя, переданная в фильме долгими молчаливыми периодами. И, поскольку это — Кэн Такакура, фильм только выигрывает. В какие-то мгновения с восхищением думаешь: «Так ведь и я такой же». Но в то же время вспоминаешь, что фильм-то все же про гангстеров-якудза, которые просто, без всякой причины молчат, расстаются, убивают, снова молчат и при этом вызывают симпатию, и честному человеку трудно объяснить себе, откуда у него берется это чувство — ведь все это должно его отталкивать. Но размышления на эту тему отвлекли бы нас от обаяния героев картины, а именно к нему пытались привлечь наше внимание ее создатели.

Таким образом, возможно, мы должны были бы заключить, что это явление сродни тому, что мы видим в картинах Ингмара Бергмана «Осенняя соната» и «Сцены из супружеской жизни», где бесконечно громоздятся безумные мании, попытки объяснений и выворачивающее все наизнанку злословие, при глубоком рассмотрении представляющие собой современную «культуру болтунов»? Или все дело в очаровании молчания «под Кэна Такакуру»? А может, это культура, возвращенная поистине долгой традицией забавной и чудаковатой болтовни, столь ярко представленной в искусных, высокого класса разговорах Тора-сана, героя сериала «Мужчине живется трудно»? Или может быть... он слишком долго тренировался, а мне так «не смочь»? Но я в своих рассуждениях далеко ушел от фильма «Станция».

Если предположить, что молчание, которому отдается предпочтение, порождено жестким разграничением служебных должностей в древности, то не следует ли вспомнить Китай, откуда к нам пришло конфуцианство? Однако вопреки ожиданиям в китайских фильмах много говорят. В фильме «Повесть о горе Тянь Юнь», который скоро выйдет на экраны, хотя и содержится политическая критика, но говорится и о чистой любви (вообще, по моему мнению, этот фильм открывает новую страницу китайского кино). В этой картине часто звучат откровенные слова любви, которые даже японцы, поклонники

стиля Кэна Такакуры, не стали бы называть «отдающими телевидением». Сейчас наиболее последовательно придерживающейся конфуцианских положений страной считается Южная Корея, однако, насколько мне известно, и в южнокорейском кино нет подобной «безмолвной эстетики». Скорее наоборот, в моей памяти осталось несколько картин, где мужественный герой блистал своим красноречием.

И, сожалея о необходимости закончить разговор о «молчаливом очаровании» Кэна Такакуры — редкого в наше время актера, я мучительно размышляю: ну а я сам — должен ли быть молчаливым, правильно ли это?

Новое поколение режиссеров исследует цену японского благосостояния^[13]

Кто лучший из поколения молодых режиссеров, пришедшего после Нагисы Осимы и Сёхэя Имамуры? По чисто экономическим причинам молодому, честолюбивому новичку чрезвычайно сложно прорваться в кино; большие же студии, долг которых — растить новых режиссеров, так и не дали японскому кино ни одного талантливого режиссера. Однако за последние пять лет в мире японского кино произошла смена караула. Большинство новых режиссеров сами нашли финансовую поддержку для своих первых фильмов. Начали они как независимые режиссеры с недорогих картин, благодаря которым обрели возможность идти дальше и делать полнометражные картины для главных студий. Теперь долго сдерживаемая энергия хлынула, как вода из прорванной дамбы. На мой взгляд, сейчас есть около дюжины новых талантов, подающих надежды, среди них наиболее значительны Ёсимицу Морита, Кохэй Огури, Мицуо Янагимати и Синдзи Сомай.

Ёсимицу Морита

Сначала привлекли внимание его 8-мм экспериментальные фильмы; в 1980 году ему представилась возможность снять свой первый полнометражный фильм на 35-мм пленке. С тех пор он сделал семь картин, лучшая из которых — «Семейная игра» (1983).

У Одзу еда — символ покоя и безмятежности, у Мориты — раскола в семье.

В фильме показана типичная семья из среднего класса, живущая в современном Токио: отец, мать, сын — ученик высшей школы средней ступени, второй сын — ученик средней школы. Младшему предстоит сдавать экзамены для перехода в высшую школу, но его плохие отметки тревожат всю семью. Вступительные экзамены воспринимаются японцами очень серьезно, поскольку они считают, что будущее ученика полностью зависит от уровня школы, которую он окончит. Для младшего сына нанимают студента, который должен его подготовить.

Этот студент, чудаковатый парень, нарушает установленный в доме порядок и в конце концов превращает жизнь семьи в хаос.

В «Семейной игре» обнаруживается неприязнь к традиционной японской «семейной драме». Вряд ли кто-нибудь будет спорить, что основным «специалистом» по «семейной драме» является Ясудзиро Одзу, в чьих фильмах так часто встречаются сцены приема пищи, что эти семейные драмы получили название «картин о еде». Похоже, что Морита довел эту шутку до ее логического конца, изобразив в комическом свете манеру еды каждого из членов семьи, и это стало для него способом раскрытия характера его персонажей. В фильмах Одзу сцены еды символизировали мир в семье; у Мориты же они подчеркивают разобщенность, семейный обед приводит всех в полное замешательство.

Одзу часто усаживал членов семьи или друзей в ряд, стремясь к тому, чтобы с помощью внешнего уподобления героев подчеркнуть их внутреннее единство. В «Семейной игре» все тоже сидят в ряд за одним длинным и узким обеденным столом. Все глядят в одном направлении, как и у Одзу. Однако здесь такой прием не вызывает ощущения близости, как в сценах приема пищи у Одзу; скорее кажется, что каждый из членов семьи занят своими собственными мыслями. Они смотрят прямо перед собой и не выказывают намерения к серьезному разговору друг с другом. Морита старается держать говорящих выровненными в линию — комическое преувеличение метода Одзу; подобным образом он использует и другие элементы его стилистики, чтобы показать, насколько отличается современная японская семья, с ее ослабленными родственными связями, от японской семьи, изображаемой Одзу.

В молодости Одзу был горячим поклонником американских фильмов, в свою работу он привнес некоторые характерные для американцев черты и манеры; Морита тоже интересуется всем американским. Но он не воспринимает его всерьез, напротив — пародирует и высмеивает. Юсаку Мацуда, исполняющий в «Семейной игре» роль студента-репетитора, — популярный актер в «жесткой» манере Хамфри Богарта, и роль студента он играет как «крутой», привыкший к убийствам детектив, заброшенный в мир Одзу и гадающий, с каким абсурдом он еще столкнется.

В фильме «Семейная игра» звучит также суровое порицание современных японских школ, ученики которых не хотят заниматься, а

учителя пытаются их заставить. Важным моментом в фильме является то, что взрослые не понимают всех сложностей и тонкостей отношений их учеников с учителями и друзьями. Морита, к большому удовольствию зрителей, мастерски изображает этот разлад.

Кохэй Огури

Среди японских фильмов не было недостатка в таких, которые создавались в защиту школьников. Фильмы Ясудзиро Одзу «Родиться-то я родился...» (1932), Нагисы Осимы «Мальчик» (1969) и Масахиро Синоды «Дети Макартура» (1984) рассказывают о слабых взрослых, которые не могут воспитать своих детей; все же, несмотря на таких родителей, дети вырастают хорошими людьми. В фильмах, показывающих самурайские семьи давних времен, есть много примеров родительского авторитета и руководства, но проявление всех этих качеств ограничено классом самураев и относится к определенному периоду. В фильмах же о современности мы видим, как правило, противоположное: дети вырастают и начинают понимать, что такое жизнь, и тут-то они осознают, что их родители — слабые люди.

Фильм Кохэя Огури «Мутная река» (1981) не является исключением из этого правила. Действие происходит в Осаке в 1956 году — изображена жизнь бедных людей на берегу грязной, замусоренной реки. Нобуо, сын владельца лавки, где торгуют лапшой, беден, но, на его счастье, у него чуткие родители. Двое других детей — девочка и мальчик — живут в лодке, стоящей на причале у прибрежного ресторана. Из-за того, что их мать — проститутка, брат и сестра подвергаются насмешкам соседских детей и чувствуют себя униженными. Мальчик из лавки, где торгуют лапшой, становится их другом, не зная, почему над ними смеются, а когда понимает, это глубоко его потрясает.

Прекрасно изображение теплых родственных чувств в семье владельца лавки, являющих пример отношений родителей и детей. Однако образы двух детей проститутки оставляют ошеломляющее впечатление. Они не становятся бесчувственными или злыми, несмотря на то что они уже привыкли к пренебрежительному отношению к себе за то время, что их лодка кружила по рекам и каналам Осаки. По выражениям их лиц, однако, ясно, что юные сердца переполнены

унижением. Об этом они не могут говорить даже с мальчиком, ставшим их близким другом. Однажды он пригласил их к себе домой и видел, как тепло их приняли его родители. Эту сцену следует особо отметить из-за того, как дочь проститутки, Гинко, пытается смягчить свое обычно грустное выражение лица, старается вести себя как можно вежливее и держится очень застенчиво. Привыкшая к пренебрежительному отношению, Гинко переполнена радостью оттого, что над ней не насмехаются, и старается быть достойной того приема, который ей оказан.

Ее младший брат Кийти однажды вечером идет вместе с Нобуо на праздник, устроенный по соседству. Впервые в жизни у него есть карманные деньги, которые оба мальчика могут потратить, как им вздумается. И как раз в то время, когда они решают, что на них купить, Кийти обнаруживает, что он потерял монеты, вывалившиеся из дырки в кармане. Чтобы как-то компенсировать потерю для своего друга, он приводит его к себе на лодку, где демонстрирует акт жестокости: он обливает спиртом живых крабов и спичками поджигает их. Нобуо жалко несчастных крабов, и он, стремясь избежать этого зрелища, ползет вдоль борта, как вдруг видит через окошко мать друга, занимающуюся своим ремеслом. Внезапно поняв, почему с Кийти всегда обходились так презрительно, потрясенный Нобуо мчится домой. Выражение страдания на лицах детей проститутки, когда они смотрят ему вслед, как бы говорит: «Так теперь и ты будешь смеяться над нами?» На следующий день, когда Нобуо приходит в себя, он обнаруживает, что лодка покинула свое место. Он бежит за ней вслед, но она уходит все дальше, как бы отвергая его. Невысказанный вопрос: «И ты будешь избегать нас?» — останется с Нобуо навсегда, так же как и в сердцах зрителей.

Почему лучшие японские фильмы о детях такие грустные? Быть может, из-за авторитарности японского общества — и в прошлом, и в настоящем — и необходимости с ранних лет воспитывать в детях умение переносить гнет этого авторитаризма. Возможно также, что прощение ребенком проступков родителя есть одно из прекраснейших выражений буддийского духа сострадания.

Режиссеру Кохэю Огури, после большого успеха этого фильма, понадобилось четыре года, чтобы создать в 1984 году новый — «Для Каяко». Это также прекрасная работа, где рассказывается об унижении и его осознании. Фильм представляет собой историю любви молодого

корейца — члена малой этнической группы, дискриминируемой японцами, — и японки, приемной дочери в смешанной корейско-японской семье. Приемная мать резко против того, чтобы ее дочь выходила замуж за корейца, и ее вмешательство, так же как и собственные сомнения девушки, приводит к тому, что все рушится.

Огури избегает изображать специфические моменты дискриминации корейцев в Японии. В результате у фильма сложилась плохая репутация среди тех, кто ожидал увидеть картину, содержащую социальную критику. Вероятно, Огури посчитал излишне легким демонстрировать и порицать японский расизм. Японцы знают о фактах дискриминации корейцев в Японии, но не хотят знать о их страданиях. Огури изображает ту красоту духа, которую выработали в себе мужественные многострадальные корейцы, терпевшие дискриминацию. Он показывает с большой силой именно то, что японцы не желают видеть. Фильм «Для Каяко» — одна из лучших картин последних лет.

Мицуо Янагимаги

Большинство японцев исповедуют и буддизм, и синтоизм. Синто, одна из разновидностей поклонения природе, практикующаяся весьма широко и в Азии, и в Африке, является формой пантеизма, согласно которому боги населяют горы, реки и т. п. Японское кино иногда затрагивало проблемы, имеющие отношение к буддизму, но редко касалось синтоизма. Когда Япония встала на путь модернизации, японское правительство, с целью противопоставить нечто западной цивилизации, старалось придать возможно больший авторитет фигуре императора и провозгласило различных региональных божеств из синтоистского пантеона высшими предками императорской династии. Таким образом, критическое отношение к Синто стало приравняться к критике императорской системы и превратилось в табу.

Поскольку в основе своей Синто — поклонение природе, разорвать природу означало противостоять богам. Сейчас, когда сельское хозяйство Японии достигло высокой степени механизации, эксплуатация природы приняла огромные масштабы — и началось движение в защиту окружающей среды. В прямой связи с этим движением у определенной части кинематографистов возник интерес к

синтоизму, который не был темой кино со времен создания реакционных милитаристских фильмов военного периода.

Фильм Мицуо Янагимати «Химацури» («Праздник огня», 1985) — последнее по времени произведение, вызвавшее горячие дебаты по поводу скандального, шокирующего обращения с синтоистскими идеями. Янагимати начинал с документальных фильмов; первую художественную картину — «План девятнадцатилетней давности» — он снял в 1979 году. В дальнейшем внимание привлекла его картина 1982 года «Прощание с землей». В «Химацури» рассказывается о Кумано, родных местах Янагимати, недавно признанных священными для Синто. История многих расположенных там храмов прослеживается на протяжении более двух тысяч лет: по преданию, именно оттуда боги стали населять горы и море. Ныне же этот район быстро превращается в индустриальный. В «Химацури» ставится вопрос: «Что есть для японца последнее прикосновение к природе?»

Ее защитником выступает сорокалетний лесоруб Тацуо (роль исполняет Кинъя Китаодзи), который заявляет, что обладает способностью общаться с богами. Он утверждает, что главным божеством его горы является богиня, с которой он состоит в интимных отношениях. Однажды, когда дождь заставляет прервать работу на горе, он берет с собой в море нескольких своих молодых товарищей. Когда их лодка начинает приближаться к храму, стоящему на берегу, он, совершенно обнаженный, становится во весь рост на носу лодки. В окружающих сумерках кажется, что ворота храма ярко сияют. Лодка медленно приближается к красным храмовым воротам, и он бросается в воду — навстречу богам. Эти безмолвные и мертвые воды считаются священными, и купаться в них запрещено. Тацуо нарушает запрет и ныряет в воду. В то же мгновение она наполняется рыбой, и он понимает, что богиня с благосклонностью принимает его.

Эти режиссеры изображают неустойчивость, лежащую в основе кажущейся стабильности Японии.

Для зрителей это может показаться слишком вольной, излишне смелой трактовкой, но, строго говоря, Тацуо действительно самоуверен. Рассматривая этого человека как неиспорченное дитя природы, создатель фильма сконцентрировал свои усилия на «картинном» его изображении.

В конце фильма Тацуо предпринимает шаг, который следует назвать безмерно эгоцентричным. Когда волна модернизации дошла и до этих отдаленных мест, возник план превратить местность в зону туризма, а район бухты — в парк на воде. К семье Тацуо обращаются с предложением продать землю. Тацуо знает, что, если план будет реализован, место в единый миг превратится в царство вульгарного стандарта и он уже никогда не сможет почувствовать это особое единство с горами и морем. В один прекрасный день, когда вся семья собралась, чтобы обсудить ситуацию, Тацуо вынимает дробовик и убивает всех, а затем и себя.

Финальная сцена, очевидно, содержит аллюзию самоубийства Юкио Мисимы. Точно так же как Мисима лишил себя жизни с невообразимым хладнокровием, Тацуо с поразительным, непостижимым спокойствием проводит свое уничтожение. Себя он убивает на ступенях перед семейным алтарем, построенным в стиле, необычном для большинства японских домов. Подчеркнутая пропорциональность элементов этого сооружения, очевидно, повторяет модель синтоистского храма, и это позволяет предположить, что Тацуо принес семью в жертву богам.

Является ли это способом, посредством которого Тацуо требует реставрации богов, точно так же как Юкио Мисима — восстания армии ради укрепления мистического авторитета императора? Однако Тацуо не просит богов о покровительстве своей нации; все свои надежды он возлагает на традиционно устроенную богами для японцев жизнь в соответствии с чистотой природы. Этот неожиданный финал, таким образом, следует отличать от националистического призыва Мисимы к людям восстановить позиции богов.

Последние кадры показывают нам священные воды, которые осквернены вылитым в них каким-то негодяем бензином. В свете заката на голубом море он отликает красным. Сцена прекрасна и поразительна, однако нет нужды говорить, что эта чудовищная красота есть пророчество разрушения, безусловно наступающего на нашу планету.

На Международном кинофестивале 1985 года в Токио большое внимание привлек конкурс молодых кинематографистов, поскольку был утвержден приз в полтора миллиона долларов для финансирования нового фильма победившего режиссера. Из всех стран мира было представлено более пятисот фильмов режиссеров, родившихся после 1945 года, из них для показа на фестивале было отобрано шестнадцать. На церемонию присуждения приза были приглашены семь членов жюри из разных стран, которые решили разделить призовую сумму: 500 000 получил Петер Готар из Венгрии за фильм «Время застыло», 250 000 — Али Озгентюрк за картину «Лошадь» и 750 000—японский режиссер Синдзи Сомай за фильм «Клуб Тайфун».

«Клуб Тайфун» был закончен за год до этого, но его положили на полку, поскольку не нашлось кинопрокатчика. Вскоре после того, как на Токийском фестивале ему было оказано такое внимание, он был рекомендован для массового проката. Его режиссера никак нельзя назвать зеленым новичком. Дебютировав в 1980 году, он с тех пор успел снять четыре фильма. Первые три были легкими развлекательными картинами для подростков; хотя они и не блистали виртуозностью и глубиной мысли, но тем не менее привлекли внимание критиков своей необычной режиссурой: некоторые кадры длились до шести-семи минут.

Четвертый фильм Сомая назывался «Школа рыболовства» (1983) и был его первой зрелой работой. В нем рассказывалось о жизни и труде рыбака Обама (его сыграл Кэн Огата, исполнявший главную роль в фильме Пауля Шрадера «Мисима»), известного в своей деревне тем, что выходил он один в своей маленькой лодочке в Тихий океан ловить тунцов размерами больше его самого. Из-за его безразличия ко всему, кроме рыболовства, от него уходит жена. Дочь знакомит его со своим женихом Ёдой, однако отцу не нравится молодой человек, и он не дает разрешения на свадьбу. Все же они женятся. Ёда решает, что он также овладеет мастерством ловли тунца, но безо всякой помощи или вмешательства со стороны тестя. Он поселяется в отдаленном рыбацком поселке с твердым намерением учиться долго и упорно. Когда первая действительно большая рыба, попавшаяся ему, ранит Ёду, Обама выходит ему на помощь, однако занимается не столько спасением зятя, сколько окончательной поимкой тунца, в результате чего Ёда гибнет. Подобно сражающимся самураям, эти люди не идут на компромиссы.

Режиссер Сомай заставил Кэна Огату по-настоящему заняться опасным тунцовым промыслом, чтобы снять это в фильме. Основное воздействие картины основано на почти документальном отражении жизни и работы рыбаков.

«Клуб Тайфун» — история жизни третьего класса высшей школы младшей ступени в небольшом городе неподалеку от Токио. Девочки и мальчики в этом возрасте переживают переходный период, они подвержены приступам угрюмости, которая непонятна им самим. Ни родители, ни учителя не могут на них воздействовать. Однажды, в конце лета, перед приближением тайфуна, группа учеников этого класса пребывала в подобном состоянии духа. Фильм представляет собой историю четырех дней, которые они проводят в школе в ожидании шторма.

День первый: несколько девочек, только что искупавшихся ночью в школьном бассейне, начинают дразнить Акиру, одного из самых слабых и застенчивых в классе. Его вытаскивают из бассейна, когда он чуть не тонет, и издеваются над ним.

День второй: в середине урока в класс входит женщина средних лет и говорит учителю Умэмии, что, поскольку он помогает ее дочери деньгами, ему следует сделать следующий шаг и жениться на ней. Ученики находят, что Умэмия презренно жалок, и решают не ходить на уроки.

День третий: одна из учениц, Митико, требует, чтобы Умэмия объяснил свое вчерашнее поведение. Соученик Кэн, влюбленный в нее, гонится за ней. Кёити, классный отличник, порицает и учителей, и своих товарищей. Некоторые замечают, что Риэ, очень замкнутая девочка, связалась с дурной компанией. Риэ решает убежать из дому в Токио. В эту ночь на городок обрушивается тайфун. Шестеро из учеников, включая Кёити, Кэна и Митико, оказываются запертыми в школе. Редкий случай заночевать в пронизанной дождем школе вызывает у них взрыв воодушевления.

На следующее утро: Кёити будит всех, кто ночевал в школе, и, подобно Юкио Мисиме, говорит им о бессмысленности их жизни. Затем на их глазах он выбрасывается из окна и погибает.

«Клуб Тайфун» подробно изображает всю невинность и простодушие учеников высшей школы младшей ступени. На первый взгляд фильм кажется лишь забавным и развлекательным, однако в действительности персонажи в нем представлены с предельной

серьезностью. Используя длинные кадры, Сомай обретает возможность регистрировать эти весьма опасные психологические состояния ранней юности, в которых трудно отличить веселость от болезненности.

К примеру, преследуя Митико, Кэн выламывает дверь в класс. Камера расположена на стороне Митико, время идет. Наконец дверь начинает подаваться, камера «входит» сквозь образовавшуюся щель, и мы видим все еще бьющего в дверь Кэна. Зрителю становится очевидна борьба Кэна со своими неконтролируемыми сексуальными желаниями, принимающими форму преследования Митико. Фильм не предлагает ничего, что могло бы решить проблемы образования. Скорее наоборот, он показывает в совершенно новом ракурсе, насколько непросто понять сложную и тонкую психологию юношества. Никто в действительности не отдает себе отчета, отчего Кёити совершает самоубийство, однако мы не воспринимаем это как просто глупость, мы чувствуем, какой болью это отдалось во всех его товарищах. Для них он был примером.

В современной Японии самоубийства среди мальчиков и девочек этого возраста далеко не редкость. Каждый раз, когда такое происходит, в газетах цитируют слова людей, близких к погибшему: «Почему он это сделал? Я просто не понимаю». Посмотрев этот фильм, люди, конечно, могут повторить что-то подобное, однако они уже никогда не будут рассматривать самоубийства молодых людей как проявление слабости.

Современная Япония считается одной из наиболее преуспевающих в экономическом отношении стран, создавшей огромный промышленный и финансовый потенциал. Однако та Япония, которую изображают молодые кинорежиссеры, являет нам нацию, утратившую многие духовные ценности. Они смогли отобразить ту едва уловимую неуверенность, которая лежит за внешней стабильностью Японии. Они отчетливо показывают различные противоречия: уверенность и страх, скромность и гордость, традиционные ценности, система которых была нарушена в ходе социальной революции, последовавшей за второй мировой войной, и в то же время недоверчивое отношение к модернизации и вестернизации. Их заслуга — в выявлении глубинного смысла этой смятенности идеалов и этических представлений.

Приложение

Хронология

1896

В Японию впервые привезен «Кинетоскоп» Эдисона.

1897

Привезен съемочный аппарат братьев Люмьер и «Витаскоп» Эдисона. Фильмы демонстрируются с помощью чтеца-комментатора (бэнси) — этот способ просуществовал вплоть до вытеснения немого кино звуковым.

1899

Показаны первые японские фильмы. Снятые на пленку представления актеров Кабуки Дандзюро Итикавы и Кикугоро Оноэ под общим названием «Любование кленовыми листьями» представляют старейший образец японского кино. Публике фильм был показан четыре года спустя.

1900

Во время боксерского восстания в Северном Китае снимаются первые кинохроники.

1902

Импортирован американский фильм «Робинзон Крузо», первый полнометражный художественный фильм, показанный японской публике.

1903

В Токио построен первый постоянный кинотеатр.

1904

Отмечается высокая популярность документальных кинохроник русско-японской войны.

1905

Японские продюсеры совершают продолжительные турне по странам Юго-Восточной Азии с показами своих фильмов, в результате чего слово «Ниппон» (Япония) в Таиланде стало употребляться в значении «кино».

1906

Публике продемонстрирован первый «цветной» фильм, в котором пленка была окрашена.

1907

В Осаке построен первый постоянный кинотеатр.

1908

Управляющий театра Кабуки в Киото Сёдзо Макино начинает ставить киносериалы на исторические сюжеты с участием актеров Кабуки. Он воспитал так много «звезд» исторического жанра, что считается его отцом.

1909

Мацуноскэ Оноэ, первая кинозвезда Японии, снявшийся впоследствии более чем в тысяче фильмов, дебютирует в картине Сёдзо Макино «Таданобу Гобан». Оноэ вышел из Кабуки и снимался в ролях героев-воинов.

1911

Большой успех имел французский детективный фильм «Зигомар». Некоторые молодые японцы стали подражать показанным в нем героям-преступникам, что привело к появлению цензуры.

1912

Образована первая большая кинокомпания — «Никкацу», и кинопромышленность Японии приступила к массовому выпуску фильмов.

1913

Снято несколько японских детективных фильмов — подражания «Зигомару».

1914

Большим успехом пользуется фильм «Катюша», поставленный по мотивам романа Л. Толстого «Воскресение». В соответствии с театральной традицией и в кино женские роли продолжают играть мужчины, роль героини исполнял «оннагата» Тэйдзиро Татибана. Известный режиссер Тэйноскэ Кинугаса начинает репетировать роли «оннагата» с труппой Симпа.

1915

Большую популярность приобретают американские сериалы-боевики.

1916

Шумный успех итальянской исторической драмы «Кабирия». Интеллигенция продолжает предпочитать иностранные фильмы японским, привлекающим простой люд.

1918

Японская аудитория завоевана американскими фильмами «Синей птицы» — сентиментальными любовными историями — и фильмами с участием Чарли Чаплина. Также популярны современные японские сентиментальные драмы (Симпа). Режиссер Норимаса Каэрияма начал реформаторское движение двумя фильмами: «Блеск жизни» («Сэй-но кагаяки») и «Девушка из глубин гор» («Мияма-но отомэ»), в которых он был одновременно сценаристом, постановщиком и режиссером. Одним из моментов нового движения была замена «оннагата» актрисами, с введением субтитров уменьшилось использование «бэнси». Наиболее известные «бэнси» настаивали, чтобы студии делали фильмы с как можно более длинными эпизодами, в течение которых они могли бы говорить так долго, как им бы хотелось, а это часто сердило режиссеров, старавшихся улучшить японские фильмы, ускорив темп. Прежде текст одного фильма читали одновременно до четырех «бэнси», а поскольку они были более популярны, чем кинозвезды, отказаться от них было нелегко, и пришлось согласиться на участие одного чтеца-комментатора. Эти два фильма Каэриямы воодушевили молодых прогрессивных создателей и поклонников кино, но на деле были лишь подражанием западным образцам.

1919

Популярны фильмы «Нетерпимость» Гриффита и «Собачья жизнь» Чаплина. Во время первой мировой войны прекратился ввоз итальянских, шведских и датских фильмов, место которых заняли американские. Японские фильмы были еще слабыми, и японские интеллектуалы пренебрегали ими, однако молодые режиссеры — Одзу, например, — на которых американские картины произвели глубокое впечатление, возглавили движение за улучшение японского кино.

1920

Вышел фильм «Клуб любителей» («Аматюа курабу»), снятый в стиле американских комедий, сценарий к которому написал Дзюньитиро Танидзаки, а режиссером стал бывший актер Голливуда Томас Курихара. Приступила к производству фильмов вторая по величине кинокомпания — «Сётику». Она использовала актрис вместо «оннагата» и ввела новую технику под руководством бывшего оператора Голливуда Генри Котани. «Нikkaцу» также стала использовать актрис, и через несколько лет «оннагата» совершенно исчезли из мира кино.

1921

Режиссер Каору Осанай, ведущий деятель японского театра, познакомивший соотечественников с современной европейской драмой, основывает центр по исследованию кино, где создают первую японскую экспериментальную художественную картину — «Призраки на дороге» («Родзё-но рэйкон»). Хотя она была незрелой и подражательской, два молодых человека, игравших в ней: Минору Мурата и Ясудзиро Симадзу, вскоре стали ведущими режиссерами и законодателями художественного мастерства.

1923

Молодые актеры жанра «исторической драмы», такие, как Цумасабуро Бандо, начинают сниматься в кино и становятся очень популярны. В противоположность формализованному стилю боя на мечах, который использовал Мацуноскэ Оноэ, стиль Бандо жестокий и быстрый. Бандо играет не героев театра Кабуки, а бунтарей, поставленных вне закона, восстающих против традиционного общества. Эти новые герои были хорошо приняты и сохранили свою

популярность до начала тридцатых годов, когда подобного рода фильмы стали запрещать. Актриса Сумико Курисима, игравшая ведущие роли в сентиментальных драмах, выпускаемых компанией «Сётику», становится первой женщиной, получившей статус «кинозвезды».

1924

Режиссер Минору Мурата ставит картину «Жена Сэйсаку» — трагический антивоенный фильм, действие которого происходит в небольшой деревне, а сюжет связан с историей любви.

1925

Согласно постановлению Министерства внутренних дел о цензуре в кино, следует охранять достоинство императорской фамилии, авторитет военных, не допускать левых идей, запрещаются поцелуи и прочая «эротика». Запрещена даже зарубежная хроника, компрометирующая королевские фамилии Европы. Во второй половине двадцатых годов фильмы «левого» характера стали популярны, но их обычно так вырезали, что понять содержание было невозможно.

1926

Режиссер Тэйноскэ Кинугаса ставит одну из своих лучших работ — авангардистский фильм «Безумная страница», воспроизводящий бред душевнобольного в психиатрической больнице. Хотя коммерческого успеха он не имел, художественный уровень позволяет сравнивать его с зарубежными фильмами. Самурайские боевики (тямбара), повествующие о борьбе сторонников императорской власти с сёгуном незадолго до Реставрации Мэйдзи, стали довольно популярны и представляли самый значительный пласт в жанре «исторической драмы» до 1945 года. Сторонники императора изображались эдакими «добрыми ребятами», а фильмы такого рода поощряли шовинизм и поклонение императору. Успехом пользуется легкая комедия с элементами эротики «Женщина, прикоснувшаяся к ногам» («Аси ни саватта онна»), созданная бывшим актером Голливуда Ютакой Абэ, выступившим в ней в качестве режиссера.

1927

С выходом фильма «Пять женщин, которые его окружают» («Карэ о мэгуру гонин-но онна») японская разновидность американского модернизма, созданная режиссером Абэ, становится чрезвычайно популярной. Все три серии исторической драмы режиссера Дайскэ Ито «Дневник путешествий Тюдзи» имели большой успех, поскольку молодым поклонникам кино импонировал герой сериала, преступник (Дэндзиро Окоти), который вел борьбу с властями.

1928

Ито продолжает с успехом снимать исторические фильмы с Окоти в главных ролях, среди них — серия «Садзэн Тангэ» об одноглазом и одноруком суперсамурае-бунтаре. Но, как правило, исторические фильмы утверждали феодальное мировоззрение. «ПРОКИНО» («Японская пролетарская лига кино») получает поддержку прогрессивной интеллигенции, студентов и кинематографистов. Основанная левыми кинокритиками, такими, как Акира Ивасаки и Гэндзю Саса, она организовывает съемку 16-мм камерой майских демонстраций, забастовок. Во время одной из съемок в аудитории Ёмиури в Токио зал не смог вместить собравшуюся толпу, что вызвало незапланированную нелегальную демонстрацию.

1929

На студии «Сётику» в Камате на окраине Токио под руководством главы студии Сиро Кидо такие режиссеры, как Одзу, Симадзу и Госё, создали новый жанр картин «будничного реализма» («сёмингэки»), запечатлевших с юмором и сочувствием жизнь простых людей. «Сётику» получает прозвище «Королевство актрис» из-за множества исполнительниц, воспитанных Кинуё Танакой и подражающих ей. Левый фильм Мидзогути «Симфония города» («Токаи Кокёгаку»), признанный выдающейся работой, показан широкой публике лишь после безжалостной обработки в цензуре.

1930

Имеет огромный успех левый фильм Сигэёси Судзуки «Что заставило ее сделать так?» («Нани га канодзё о со сасэта ка?»). Левое движение в кино достигает своего пика, а поскольку эти картины приносят деньги, студии поощряют их производство.

1931

Картина Госё «Соседка и жена» («Мадаму то небо») с джазовым музыкальным сопровождением — первый имевший в Японии успех звуковой фильм. В результате политических санкций заканчивается существование «ПРОКИНО», иссякает популярность левого кино, на смену которому приходит увлечение милитаристскими картинами.

1932

Начинается первый «золотой век» японского кино. Одзу ставит «Родиться-то я родился...», изображающий приспособленчество мелкой буржуазии в тяжелые времена. Подобные фильмы о жизни простых горожан обретают популярность.

1933

Одзу ставит «Проходящее увлечение» — мастерскую работу, посвященную жизни простых людей.

1934

Симадзу снимает картину «Соседка Яэ-тян» («Тонари-но Яэ-тян») — образец «домашней драмы».

1935

Начинает работать третья по значению киностудия — «Тохо» (бывшая «PCL»). Одной из звезд первой величины в жанре развлекательных фильмов и музыкальных комедий становится Кэнъити Эномото (Энокэн).

1936

Хироси Симидзу ставит фильм «Господин Спасибо» («Аригато-сан»), первый из серии лирических картин, снятых в стиле импровизации непосредственно на натуре. Картины Мидзогути «Элегия Осаки» и «Сестры Гиона» знаменуют приход реализма в японское кино. Режиссер Мансаку Итами ставит картину «Аканиси Какита» — интеллектуальную комедию высокого класса. Садао Яманака создает фильм «Сосюн Котияма» — эмоционально насыщенную историческую работу. Одзу снимает фильм «Единственный сын» — образец японского неореализма. Сотодзи Кимура ставит картину «Старший брат, младшая сестра» («Ани

имото») — исполненную силы неореалистическую драму об отношениях любви-ненависти между братом и сестрой из рабочих. В рамках деятельности Бюро пропаганды режиссер Кодзо Акутагава создает множество прекрасных, поэтических документальных работ, в которых, однако, делается попытка оправдать колонизацию Маньчжурии. Лучшая из них — «Запрещенный Чэнг-дэ» («Хикё нэкка»).

1937

С началом китайско-японской войны правительство требует сотрудничества с ним кинопромышленности и запрещает картины, в которых военные изображены в комической манере или реалистически показана жестокость боев, а также рисующие «упадническую» жажду развлечений. Эти требования не встречают сопротивления, поскольку левые и либеральные антивоенные элементы уже подавлены. Режиссер Яманака снимает картину «Человеческие чувства и бумажные шары» — прекрасный, исполненный пессимизма фильм, изображающий самурая чувствительным, раболепным человеком, потерявшим работу.

1938

В огромном числе выходят военные фильмы. Первый из них, имеющий большой успех, — «Пять разведчиков» режиссера Томотаки Тасаки, который получает приз Венецианского кинофестиваля. Кадзиро Ямамото ставит полудокументальный фильм «Классное сочинение» («Цудзуриката киосидзу»), в котором на материале сочинений ученицы средней школы низшей ступени рассказывается о повседневной жизни начальных классов. Режиссер Хисатора Кумагаи снимает свой известный исторический фильм «Клан Абэ», исследующий характер самурая. Режиссер Тасака делает картину «Камешек на обочине» («Робо но Иси») о бедном подростке, борющемся с невзгодами. Поскольку японо-китайская война грозит продлиться еще некоторое время, правительство усиливает давление на кинопромышленность, требуя создания большего числа шовинистических фильмов, способных противостоять индивидуалистическому и либеральному влиянию американских и европейских картин.

1939

Выходит Закон о кино, в соответствии с которым правительство полностью контролирует кинопроизводство до окончания войны в 1945 году. Все сценарии подлежат цензуре, а актеры и режиссеры обязаны сдавать экзамен для получения лицензии на работу. Режиссер Микио Нарусэ ставит «Вся семья работает» — сделанный в смягченной реалистической манере фильм о тяжелой жизни рабочего класса, Хироси Симидзу снимает «Четыре времени года детей» («Кодомо-но сики») — лучший лирический фильм о деревенских детях. Картина Кодзабуро Ёсимуры «Теплое течение» встречает благожелательный прием, особенно она волнует студентов, которым нравится эта современная, вестернизированная версия истории романтической любви. В фильме «Земля» режиссер Утида реалистически изображает жизнь самых бедных фермеров. Мидзогути снимает «Повесть о поздней хризантеме», трагедию женщины в феодальном мире Кабуки.

1940

Фумио Камэи выпускает документальный фильм «Сражающиеся солдаты», на первый взгляд поддерживающий военные усилия правительства. Когда цензоры обнаруживают антивоенное содержание фильма, «Тохо» изымает картину из проката, а Камэи арестовывают в следующем году. Сиро Тоёда ставит фильм «Весна на маленьком острове» («Кодзима-но хару») о женщине-враче, преданной своим больным.

1941

С начала войны на Тихом океане запрещают все американские и европейские (кроме немецких) фильмы. Кадзиро Ямамото создает картину «Лошадь» («Ума») — прекрасный, поэтичный рассказ о сельской жизни, часть фильма снимает его помощник Акира Куросава. Картина была снята по заказу Имперской армии, и поэтому он создал патриотический фильм, в конце которого жеребенок, выращенный бедной крестьянкой, становится армейской лошадью.

1942

В картине «Морские сражения в районе Гавайских островов и Малайского архипелага», в «фильме в рамках национальной политики» Ямамото изобразил героями летчиков, атаковавших Пёрл-Харбор.

1943

Кurosawa ставит свой первый фильм — «Сугата Сансиро». Хироси Инагаки снимает «Жизнь Мацу Неприрученного» — один из самых гуманных фильмов военного времени. В 1958 году новая постановка этой картины получает Большой приз Венецианского кинофестиваля.

1944

Все фильмы посвящены войне.

1945

Поражение. Отсутствие оборудования определяет низкую продуктивность киностудий. Кинокомпании подчинены оккупационным силам, запрещающим снимать картины на реваншистские темы и фильмы, проникнутые антидемократическим содержанием.

1946

Поскольку сцены сражения на мечах запрещены, «суперзвезды» исторического жанра начинают размахивать на экране пистолетами на манер американских гангстерских фильмов. Очень популярны кадры с поцелуями, показ которых поощряется оккупационными властями. Конфискована картина Фумио Камэи «Трагедия Японии» («Нихон-но хигэки») — документальная работа, критикующая имперскую систему. Но главная забота цензуры оккупационных властей — сохранение в тайне от населения размеров трагедии, вызванной атомной бомбардировкой. На всех киностудиях возникают трудовые конфликты. На «Тохо» профсоюз достаточно силен, чтобы получить право участия в планировании, и практически осуществляет руководство студией. Поэтому там создаются лишь несколько сильных работ, например до некоторой степени левый фильм Акиры Кurosавы «Не жалею о своей юности», а производство развлекательных картин ступени Б практически прекращается. Некоторые сотрудники студии вступают в конфликт с профсоюзом и уходят, организуя новую студию «Син Тохо».

1947

«Тохо» продолжает работу под контролем профсоюза, создаются картины «демократического просвещения», например «Актриса» режиссера Кинугасы.

1948

Руководство студии «Тохо» пытается уволить ряд членов профсоюза, и работники студии занимают ее. Чтобы их разогнать, мобилизованы силы полиции и армии США, последняя использует танки и самолеты, профсоюз разгромлен, а его лидеры изгнаны с «Тохо». Возможно, США руководствовались тем, что профсоюз «Тохо» был одной из самых сильных организаций Коммунистической партии Японии, численность которой быстро росла после войны; началась эра холодной войны, и разгром этого профсоюзного объединения был использован для устрашения профсоюзов, находящихся под влиянием коммунистов. Подавление забастовки заставило людей поверить в то, что США силой задавят левое движение. В этот год суровая реальность послевоенной Японии нашла отражение в таких картинах, как «Пьяный ангел» Куросавы, «Женщина ночи» Мидзогути, «Дети улья» Симидзу («Хати-но су-но кодомотати»), в фильме Одзу «Курица на ветру». Инагаки поставил «Дети рука об руку» («Тэ о цунаги кора») — превосходный фильм о воспитании умственно отсталых детей.

1949

Одзу снял «Позднюю весну» — великолепный фильм о мирной жизни семьи японских буржуа, который впервые заставил публику поверить в то, что мир наконец пришел в Японию.

1950

Тадаси Имаи поставил первый имевший успех антивоенный фильм — «Мы еще встретимся». Стали популярны мелодрамы о материнской любви и жертвенности (хаха моно). Куросава снял «Расёмон» — новаторскую картину, затрагивающую тему сексуальных отношений и психологии, в которой были использованы приемы авангардистского кино. Начинается война в Корее. Штаб Высшего командования объединенных сил союзников дал распоряжение основным кинокомпаниям уволить всех коммунистов и сочувствующих им. Кинематографисты Камэи, Имаи, Госё, Сацуо Ямамото и др. потеряли работу во время этих «чисток красных».

1951

Кинематографисты, потерявшие работу в период трудовых конфликтов и «чисток красных», создают независимые кинокомпании и снова начинают снимать фильмы. Первый из них — «И все же мы живем» Имаи — сделан под ощутимым влиянием «Похитителей велосипедов» Де Сики. «Расёмон» получает Большой приз на кинофестивале в Венеции и становится первым японским фильмом, получившим международное признание. Микио Нарусэ ставит картину «Еда» («Мэси») — прекрасный фильм о жизни клерка и его жены. Кэйсукэ Киносита снимает на цветной пленке фирмы «Фудзи» картину «Кармен возвращается на родину» («Карумэн кокё ни каэру») — первый японский цветной художественный фильм.

1952

С выходом таких выдающихся картин, как «Женщина Сайкаку» Мидзогути, «Жить» Куросавы и «Мать» Нарусэ, начинается второй «золотой век» японского кино. Кончается оккупация, и в исторических фильмах тут же восстанавливается тема реванша, появляется множество сцен сражений на мечах. Самым ярким примером может служить «Дзиртё: хроника трех провинций» Масахиро Макино — серия из девяти картин, вышедших на экран в период 1952–1954 годов. В фильме «Дети атомной бомбы» режиссер Канэто Синдо касается проблемы, на которую ранее было наложено табу.

1953

Имаи приглашен делать фильм на главной студии, им становится имевшая большой успех антивоенная картина «Башня лилий» о студентке, погибающей в битве за Окинаву. Выходят на экран: «Угэцу моногатари» Мидзогути и «Токийская повесть» Одзу. Новый кассовый рекорд ставит любовная мелодрама «Как ваше имя?». В картине «Перед рассветом» («Ёакэ маз») Ясимура изображает Реставрацию Мэйдзи с точки зрения простых людей, герой фильма сходит с ума, поняв, что новое правительство не гарантирует счастья для масс.

1954

Картина Киноситы «Сад женщин» изображает борьбу студенток против феодального уклада женского колледжа, следующая его работа, имевшая большой успех, — «Двенадцать пар глаз» — сентиментальный пацифистский фильм. Куросава создает один из

величайших исторических фильмов — «Семь самураев». Прекрасная картина «Мыс Асидзури» («Асидзури мисаки») рассказала о юности в мрачный послевоенный период. Нарусэ снял «Позднюю хризантему» («Бангику») — великолепную психологическую картину о женщине средних лет. Мидзогути ставит картину «Управляющий Сансё», в основу которой легла средневековая японская легенда. Огромный успех завоевывает фильм о чудовище «Годзира», он превращается в сериал.

1955

Выходят два великолепных фильма о любви женщин к никудышным мужчинам — «Плывущие облака» Нарусэ и «Брачные отношения» («Мето дзэндзай») Тоёды; они были осуждены прогрессивной критикой как «ретроградные». Тому Утида ставит «Кровавую пику Фудзи» — прекрасный исторический фильм, проникнутый лиризмом, юмором и бурным чувством. Киносита выпускает «Она была подобна дикой хризантеме» («Ногику-но готоки кими нарики») — прекрасную историю любви. В фильме «Записки живого» Куросава рассматривает возможность ядерной войны. Госё ставит «Вырастая» («Такэ-курабэ») — картину, проникнутую ностальгией по эпохе Мэйдзи.

1956

Кон Итикава снимает «Бирманскую арфу» («Бирума-но татэгото») — антивоенный фильм на религиозную тему. В картине «Мрак среди дня» Имаи, проследивая ход процесса об убийстве, обличает судебную практику. Фильм становится общественным событием. В результате обвиняемых признают невиновными. Этот фильм положил начало критике суда с экрана, что было ранее запрещено. Создаются серии картин о преступном поведении «солнечного племени», в основу которых легли сенсационные книги молодого романиста Синтаро Исихары. И хотя раздаются голоса, осуждающие эти работы, их популярность растёт, и они получают статус жанра, сменяя любовную мелодраму, которая прежде держала пальму первенства.

1957

Самый высокий доход приносят исторические фильмы студии «Тоэй» — компании, превратившей сцены сражений на мечах в

зрелища, приносящие такие кассовые сборы, что «Тоэй» становится в ряд самых крупных киностудий. Куросава снимает фильм «Замок паутины» («Трон в крови») — историческую картину на тему «Макбета», в которой использованы выразительные средства театра Но. Миёдзи Иэки ставит картину «Сводные братья», разоблачающую феодальный характер военизированного семейного уклада в предвоенной Японии. Картина Юдзо Кавасимы «Солнечная легенда последних дней сёгуната» («Бакумацу тайё дэн») придает новую глубину традиционной комедии.

1958

Ясудзо Масумура ставит фильм «Великаны и игрушки», сатирическую комедию о бессмысленном соперничестве японских бизнесменов. Юдзиро Исихара обретает популярность, исполняя роли юного бунтаря, и становится японским Джеймсом Дином. В этом году средний японец смотрит всего от двенадцати до тринадцати фильмов. Японский кинорынок монополизирован шестью главными студиями — «Тохо», «Сётику», «Дайэи», «Син Тохо», «Нikkaцу» и «Тоэй», — каждая ежегодно выпускает около сотни картин.

1959

На экран выходят первые две части фильма Масаки Кобаяси «Условия человеческого существования» — трагедии, действие которой разворачивается в Маньчжурии в конце второй мировой войны. Когда в 1961 году завершается работа над шестой частью картины, она становится самым длинным японским фильмом, который идет в общей сложности девять часов. Набуо Накагава снимает картину «История привидения Ёцуя на Токайдо» («Токайдо Ёцуя кайдан»), в основу которой положен классический приключенческий роман. Кон Итикава выпускает фильм «Полевые огни» («Ноби») — о голодающих японских солдатах на Филиппинах, питающихся человеческим мясом. Сацуо Ямамото ставит фильм «Песнь тележки» — о судьбе женщины в феодальной деревне. Кихати Окамото снимает картину «Банда головорезов» («Докурицу гурэнтай») — сатиру на имперскую армию.

1960

Нагиса Осима шокирует публику своими работами «Повесть о жестокой юности», где герой фильма бунтует против норм морали, и

«Ночь и туман Японии», изображающей бурную дискуссию в левом студенческом движении. И другие молодые режиссеры, которые создают свои первые картины на «Сётику», получают определение «новая волна», поскольку они выступают за реформу кино. Киносита ставит картину «Река Фуэфуки» («Фуэфукигава») — великолепный исторический фильм, в котором средневековая война показана через восприятие ее крестьянином. Кон Итикава выпускает свой ностальгический фильм «Младший брат». Канэто Синдо снимает «Голый остров» («Хадака-но сима»), в котором нет диалога, очень дешевый, поскольку в нем заняты дети примерно десяти лет. Несмотря на то что его показывают преимущественно в небольших зрительных залах, он получает Большой приз Московского кинофестиваля и становится образцом работы маленьких, независимых кинокомпаний.

1961

В картине «Свиньи и броненосцы» Сохэй Имамура юмористически изображает нравы «колонизированных» японцев, живущих неподалеку от морской базы США. В фильме «Скверные мальчишки» Сусуму Хани использует настоящих преступников в качестве актеров, снимая рассказ о них прямо на натуре. Куросава заканчивает картину «Телохранитель» («Ёдзимбо») с бесконечными сражениями на мечах.

1962

Работа Сацуо Ямамото «Банда убийц» («Синобу-но моно») изображает феодальную эпоху, как ее воспринимали бунтари и крестьяне. Кириро Ураяма ставит картину «Город, где льют чугун» («Кюпора-но ару мати»), в которой рассказывает о детстве мальчика и девочки, вырастающих нормальными людьми, несмотря на окружающую их нищету. Ёсисига Ёсида снимает фильм «Горячие источники Акицу» о страстной, саморазрушительной любви. Необычайно популярная комедия о ловком карьеристе, поднимающемся по служебной лестнице, — «Век безответственности в Японии» — отражает характерную атмосферу экономического успеха страны, она становится сериалом, выпуск которого растягивается на несколько лет. Предыдущие картины о клерках часто изображали их жалкими, поэтому этот веселый, оптимистический фильм не типичен для своего жанра. Масаки Кобаяси снимает картину «Харакири» —

впечатляющую классическую историческую драму. В фильме «История Дзатойти» («Дзатойти моногатари») актер Синтаро Кацу играет слепого массажиста, который одновременно является знаменитым бойцом на мечах. Фильм имеет такой успех, что превращается в сериал, который выходит на протяжении десяти лет, по два — три фильма в год. Работа о Дзатойти заставляет вспомнить сериал «Тангэ Садзэн», пользовавшийся необычайной популярностью в конце 1920-х и на протяжении 1930-х годов, которая объяснялась притягательностью кульминационного момента этих картин, когда главный герой «исторической драмы» попадал в ловушку.

1963

Начинается увлечение современными картинами о якудза. Исторические фильмы, где большое место занимают сражения на мечах, главными героями которых были якудза, были популярными в кинематографе еще с 1920-х годов, но новые картины о якудза отличались современным фоном и тем, что их формализованная на манер Кабуки эстетика была подчеркнута использованием цвета и жестокостью. Популярность этих лент продержалась около десяти лет, и традиционные исторические картины почти совсем исчезли с экрана. Начиная с фильма «Славная жизнь» («Хана-но согай»), японская компания телерадиовещания («NHK») начала выпускать длинные исторические сериалы. Их главные герои, как правило, политические лидеры, а история изображается с позиций правящих классов — в полную противоположность работам Мидзогути в этом жанре, в которых изображался простой люд. Выходит необычайно низкопробная порнография. Имамура ставит картину «Японское насекомое», в которой исследует жизнь проститутки, словно ученый, изучающий под микроскопом насекомое.

1964

Имамура снимает картину «Красная жажда убийства» — великолепный фильм, рассказывающий о жизнестойкости женщины из низших классов. Масаки Кобаяси ставит «Кайдан» — четыре блистательные картины о привидениях. Хироси Тэсигавара снимает авангардистский фильм «Женщина в песках» («Суна-но онна») — символическое изображение жизни в пограничных обстоятельствах. Утида делает картину «Муки голода» («Кига кайкё») —

захватывающий фильм о преступлении. Эйити Кудо выпускает «Великую схватку» («Дай сацудзин») — фильм на историческую тему, по форме напоминающий современные картины о якудза, в котором отображено студенческое движение того времени. Масахиро Синода ставит картину «Убийство» («Анасацу»), воссоздающую обаятельный образ провинциального самурая. Популярность кино продолжает падать в соревновании с телевидением.

1965

На экраны выходят картины: «Олимпиада в Токио» («Токио Олимпикку») Итикавы и «Красная борода» Куросавы.

1966

Секс становится центральной темой следующих картин: «Порнографы: введение в антропологию» («Дзируигаку Ньюмон») Имамуры, «Демон, появляющийся среди белого дня» Осимы, «Красный ангел» Масумуры и «Элегия насилия» Сэйдзюна Судзуки.

1967

Осима ставит фильм «Исследование непристойных песен Японии», выявляющий связь между сексуальными запретами и воображением. Имамура снимает документальную картину «Испарившийся человек» («Нингэн дзёхацу»), которая запечатлела личную жизнь женщины скрытой камерой. Кодзи Вакамацу ставит фильм «Поруганная женщина в белом» — типичный образец «садомазохистского розового фильма».

1968

Косаку Ямасита ставит «Хозяин тотализатора великих времен» («Сото табаку») — один из лучших современных фильмов о якудза. Вдохновленный авангардистской работой Осимы «Смертная казнь через повешение», направленной против истеблишмента, Японский художественный театр (АТС) начинает производство недорогих экспериментальных картин, которые пользуются популярностью по сей день. Имамура создает «Глубокую жажду богов» — фильм, рассказывающий о жизни отдаленного острова в духе «культурной антропологии». В трагикомедии «Человек-снаряд» («Никудан») Кихати Окамото исследует психологию молодых пилотов-камикадзе. Синскэ

Огава ставит документальный полнометражный фильм «Лето в Санридзе: линия фронта либерализации Японии» — об оппозиции японских крестьян строительству токийского международного аэропорта Нарита. С ростом активности новых левых увеличивается число независимых документальных картин на социальные темы, касающиеся студенческого, политического и экологического движений.

1969

В конце шестидесятых годов молодежные движения во всем мире претерпели трансформацию, и в картине «Дневник вора из Синдзюку» Осима изобразил район Синдзюку, который был центром этого движения в Токио. В фильме «Двойное самоубийство» Масахиро Синода показал технику классического Кабуки на материале современной драматургии. Ёдзи Ямада снимает фильм «Мужчине живется трудно» — комедию, которая становится единственным пользующимся неизменной популярностью на протяжении последующих двенадцати лет упадка японской киноиндустрии сериалом.

1970

Есисигэ Есида выступает режиссером картины «Эрос и бойня» — авангардистского фильма, посвященного проблемам секса и революции в среде анархистов 1910-х годов. Имамура создает полнометражный документальный фильм, действие которого происходит в морском порту США, — «Послевоенная история Японии: Жизнь мадам Онборо» — нелюбимое изображение рабской преданности Японии Америке и ее послевоенной алчности. Осима показывает разлад между идеалом и реальностью в картине «История, рассказанная после токийской войны» («Токё сэнсо сэнго хива»), в котором секс и насилие превращаются в абстрактные устремления человеческой души. Акио Дзиссодзи снимает картину «Эта мимолетная жизнь» — сильное чувственное изображение инцеста.

1971

Нориаки Цутимото выпускает «Минамата. Жертвы и их мир» — документальный фильм о жертвах ртутного отравления и их судебном иске коммерческим предприятиям, ставшим причиной этой трагедии. Сюдзи Тэраяма создает картину «Брось свои книги, пойдем на улицу»

(«Со о сутэё мати э дзё») — несколько гротескный, но веселый и комичный авангардистский фильм. В фильме «Церемония» («Гисики») Осима подводит итог послевоенной истории Японии в форме повествования о жизни семьи провинциала, занимающего высокое общественное положение. Студия «Никкацу», спасаясь от банкротства, специализируется на дешевых, так называемых «роман-порно».

1972

Тацуми Кумасиро привлекает внимание критики своей картиной «Саюри Итидзё — Влажное желание» — о беспорядочной жизни девушки, показывающей стриптиз; продолжает снимать исполненные жизни и свободы бунтарские ленты, близкие по жанру к порнографическим картинам.

1973

Кончается популярность современных картин о якудза, на смену которым приходят мрачные фильмы о битвах гангстеров, но лишь серия картин, сделанных в этом жанре Киндзи Фукасаку, — «Борьба без правил чести» делает хоть какой-то кассовый сбор.

1974

Судзи Тэраяма ставит «Пасторальную игру в прятки» («Дэньэн ни сису») — авангардистский фильм на основе эротического фольклора. Кумасиро снимает «Заднюю комнату в четыре с половиной татами» — типичный образец порнофильма, пронизанного чувством полного неприятия общепринятой морали.

1975

Выходит картина режиссера Фукасаку «Кладбище чести и человечности» («Дзинги-но хакаба») — характерный образец фильма насилия. Сацуо Ямамото ставит картину «Кольцеобразное затмение солнца», разоблачившую ведущих политических деятелей, ни один из которых не заявил протеста.

1976

Осима ставит «Корриду любви» («Империя чувств») — прекрасный пример «жесткой» порнографии. Фильм снимался в Париже; копия, показанная в Японии, была сильно вырезана цензурой.

Кадзухико Хасэгава делает картину «Молодые убийцы» («Сэйсюн-но сацудзинся») — драматическое повествование о юноше, убившем обоих родителей.

1977

Большим успехом пользуется картина Едзи Ямады «Желтый платочек счастья». В век господства в кино секса и насилия эта работа, рассказавшая о всепоглощающей любви простых мужчины и женщины, выгодно выделяется. Актриса Сатико Хидари ставит картину «Впереди длинная одинокая дорога» («Той иппон-но мити») — удачный фильм о рабочих, прошедших школу профсоюза железнодорожников. Канэто Синдо снимает фильм «Одинокие путешествия Тикудзана» («Тикудзан хитори таби») — о скитаниях слепого музыканта, играющего на сямисэне.

1978

Ясудзо Масумура ставит фильм «Двойное самоубийство в Сонэдзаки» («Сонэдзаки синдзю»), в основу которого положена пьеса Кабуки о страсти, приведшей к смерти.

1979

Имамура снимает картину «Месть принадлежит нам» — полудокументальную работу о человеке, совершающем серию убийств.

1980

Курсава снимает «Тень воина» — эпическое повествование о великих сражениях средневековья. Судзуки ставит картину «Zigeunerweisen» — рассказ о привидении, сделанный в духе эстетики декаданса.

1981

Кохэй Огури ставит фильм «Мутная река» («Доро-но кава») — о детской дружбе и раннем знакомстве с миром взрослых. Ёситаро Нэгиси выпускает фильм «Отдаленный гром» («Энрай») — о молодом крестьянине, который мужественно преодолевает трудности в эпоху упадка сельского хозяйства в индустриальной Японии. Оба эти молодых режиссера снискали признание критики, как и Судзуки за

фильм «Театр „Светлячок“» — прекрасный современный рассказ о привидении.

Послесловие

Более двадцати лет тому назад у нас были опубликованы две книги старейшего японского критика и историка кино Акиры Ивасаки. Выход этих книг совпал с последним периодом процветания японской кинопромышленности. Японские фильмы продолжали победно шествовать по экранам мира, пополняя копилку наград, заработанных в пятидесятых годах на международных кинофестивалях. Интерес к кино Японии во всем мире был устойчив. Труды Ивасаки, критика-марксиста, человека талантливого и принципиального в своих взглядах на искусство, позволили нам впервые узнать о кинематографии нашего дальневосточного соседа.

С тех пор многое изменилось в мире японского кино. Ушли из жизни его выдающиеся мастера Ясудзиро Одзу и Кэндзи Мидзогути, режиссеры, в чьем творчестве наиболее отчетливо отразилось национальное своеобразие японского фильма. Кинематограф, не выдержав схватки с телевидением, вступил в длительную пору кризиса. Он продолжается по сей день.

В книгах Ивасаки только вскользь рассказывается о молодой режиссуре, пришедшей в кинематограф на рубеже шестидесятых годов. В ту пору в японскую художественную культуру вступило новое поколение. Появление свежих творческих сил явилось следствием широкого социального движения молодежи, яростно протестующей против сложившихся норм жизни, истеблишмента и войны.

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

На духовный облик этих молодых людей наложило свою печать время. Вторая мировая война привела не только к огромным разрушениям, страданиям и жертвам. Сокрушительное поражение — первое во всей насыщенной войнами истории Японии — привело к глубочайшим потрясениям, переменам во взглядах на жизнь и на само духовное существование японцев.

Ниспровергнутыми оказались насаждаемые в народе представления о войне как о высшем проявлении моральной и жизненной силы нации, о священной, особой миссии японского народа в Азии. Утрата этих идеалов привела к длительному кризису, в который вступило общественное сознание после 1945 года. Особенно болезненно реагировали на поражение те, кого японский социолог Кэнъити То ми нага определил как «послевоенное поколение» и о которых писал: «...их объединяла необходимость совершить полный поворот в системе ценностей в наиболее восприимчивом и чувствительном к переменам возрасте, ибо они формировались как личности в годы, выпавшие на середину войны и на послевоенное время»^[14].

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

К этому поколению относится и автор этой книги — Тадао Сато.

Тадао Сато родился в 1930 году в небольшом городе Ниигата в многодетной семье владельца магазина рыболовецких товаров. Его школьные годы совпали с началом войны на континенте. О школе он вспоминает: «Одна учительница задала мне головомойку за то, что я прогулял репетицию хора, на которой исполнялась националистическая песня ко Дню основания империи (11 февраля). Я помню другую учительницу, которая заставляла нас заучивать и звонко декламировать нечто об „августейших достоинствах Его Величества Императора“». О школе вспоминалось главным образом это.

Тем не менее ура — патриотическое воспитание принесло свои плоды, и Сато поступил в подготовительное училище военно-морских курсантов, которое и закончил в 1945 году. По собственному признанию, на этот шаг его подтолкнуло огромное впечатление от знаменитой полудокументальной картины 1942 года «Морские сражения в районе Гавайских островов и Малайского архипелага». Однако действительность оказалась иной. «Мой личный опыт сильно

отличался от увиденного на экране, — пишет Сато. — Каждый день был полон жестоких наказаний. Мы подвергались бесконечной пытке во время занятий физкультурой, где нас били по лицу. Сержанты постоянно лупили нас линейкой или веревкой, нередко просто для собственного удовольствия». Сато рано почувствовал, что такое армия: власть над молодыми людьми, готовыми умереть за Родину.

К счастью для Тадао Сато, война окончилась до того, как империи потребовалась его жизнь. Он вернулся в родной город, устроился рабочим на фабрику, затем служащим на железную дорогу. Когда его в 1949 году наряду с другими молодыми сотрудниками уволили, он работал на телефонной станции. Поскольку в Японии для дальнейшего продвижения по службе большое значение имеет диплом об образовании, Сато продолжал учиться в вечерней школе. Занятия посещал плохо, зато взахлеб читал. На личном опыте он познал пользу самообразования и после окончания школы решил в университет не поступать. Тадао Сато — широко образованный человек. Самоучка, он в прямом смысле слова всем обязан себе, своей настойчивости, трудоспособности, твердой жизненной позиции.

В эти годы под сильным влиянием марксистских идей, получивших широкое хождение в послевоенное время, складывалось его мировоззрение. Он восхищался теми, кто имел мужество сопротивляться милитаристской доктрине в годы войны. И хотя впоследствии Сато тяжело пережил разоблачение сталинизма на XX съезде КПСС и раскол в японской коммунистической партии, он сохранил симпатию клевому движению, остался на твердой антивоенной позиции, отстаивал социальную справедливость. Книги и статьи Тадао Сато свидетельствуют о том, как чутко ощущает он пульс времени, как крепко привязан к политическим, социальным и культурным реалиям современности.

Кино он увлекался еще мальчиком. Именно оно помогло ему обрести веру в жизнь. «Когда кончилась война, мне было четырнадцать, — пишет Сато. — Через год я посмотрел американские фильмы „Сестра его дворецкого“, „Мадам Кюри“ и отчасти примирился с нашим поражением, поняв, что американцы не дьяволы и что Япония потерпела не только военное, но и моральное поражение».

Понемногу кино все больше начинает занимать его помыслы. Он рецензирует фильмы, появляются публикации в кинематографических журналах. В 1956 году Сато опубликовал свой первый сборник статей

под названием «Японское кино». Переехав в Токио, он вошел в состав редакции журнала «Кинокритика» («Эйга хёрон»). Так началась его кинобиография.

В конце 50-х годов, подобно долго сдерживаемому потоку, в кинематограф хлынули представители его поколения, намереваясь рассказать духовную биографию своих современников. С первых же шагов новой режиссуры Тадао Сато стал ее преданным пропагандистом и интерпретатором. Будучи главным редактором журнала «Кинокритика» (с 1957 по 1962 г.), он подготовил ряд спецвыпусков, посвященных творчеству молодых режиссеров. Однако при всей заинтересованности и симпатии к их фильмам, Сато никогда не позволял себе терять объективность в оценках и анализе. Один из самых преданных друзей лидера молодой режиссуры Нагисы Осимы, почитатель его творчества, он все же утверждает, что этот режиссер «отнюдь не сокровище», хотя и настаивает на том, что «для тех, кто ощущает живой трепет надежды в нашем кино, Нагиса Осима является представителем лучшей его части, за которой тянется значительная группа молодых кинематографистов»^[15].

Поражает работоспособность Сато, издавшего более шестидесяти книг по самым разным вопросам современной духовной жизни. Круг его интересов чрезвычайно широк. Главным образом это, конечно, киноискусство. Но его волнуют и вопросы образования (он выработал собственную теорию самообразования — докугаку), женский вопрос, проблемы современной семьи, социальная психология и многое другое.

Невозможно перечислить все книги Сато, посвященные киноискусству. Хочется лишь заметить чрезвычайную научную основательность и добросовестность автора. Так, например, его книга «История тямбара» («Тямбара эйга си», 1974) снабжена тщательно составленным справочным аппаратом, фильмографией, биобиблиографией, всем тем материалом, который так обогащает любое исследование и так редко присутствует в наших киноведческих изданиях. Это же можно отнести и к его книге «История японских киноактрис» («Нихон эйга дзёю си», 1975), а также к замечательным монографиям, посвященным творчеству выдающихся режиссеров: Ясудзиро Одзу, Акиры Куросавы, Нагисы Осимы.

Сато активно печатается. Энергии и работоспособности этому сдержанному и молчаливому человеку не занимать. В 1973 году он

основал периодическое издание «Исследования по истории кино» («Эйга си кэнкю»), вокруг которого собрал ведущих историков кино, киноведов и практиков. Это издание насчитывает уже более тридцати выпусков и содержит весьма интересный научный и мемуарный материал по истории японской кинематографии.

В 1985 году по инициативе Тадао Сато крупное издательство «Иванами» приступило к выпуску восьмитомной истории японского кино. К концу 1987 года вышло уже шесть томов. Каждый из них, посвященный определенному периоду истории японского кино, предваряется обширным очерком о событиях в мире кино тех лет, написанным Сато. Далее следуют эссе, мемуары, документы и исследования, затрагивающие наиболее значительные явления этого периода.

Занимаясь активной критической деятельностью и будучи автором многочисленных публикаций, Тадао Сато является членом директората обеих японских синемаек: Киноцентра при Государственном музее современного искусства и Культурного кинофонда им. Кавакиты (ранее — Film Library Council), работает в международной организации кинопрессы ФИПРЕССИ, в кинематографическом Пен-клубе. Его постоянно можно встретить на международных кинофестивалях. Тадао Сато неоднократно бывал в СССР, участвовал в работе совместных советско-японских симпозиумов по вопросам киноискусства, представлял ФИПРЕССИ на Московских кинофестивалях.

В основу настоящего издания легла опубликованная в 1982 году издательством «Коданся интернейшнл» на английском языке книга Сато «Currents in Japanese Cinema». Ее основу составляют интересные эссе из книги Сато «История идей в японском кино» («Нихон эйга сисо си», 1970). Издание дополнено очерками о крупных мастерах японской режиссуры из его книги «Мастера японского кино» («Нихон Эйга-но кёсё-тати»). Специально для английского издания Сато написал главу о двух ведущих персонажах японского кино, главу о влиянии зарубежных фильмов и дополнил книгу очерком о процессах и явлениях в кино 70-х годов. Это первая киноведческая книга, написанная японцем, вышедшая на Западе. Как отмечается в предисловии, зарубежные читатели узнают японское кино не с точки зрения западного исследователя, а изнутри, так, как его понимают сами японцы.

Русское издание дополнено двумя статьями Сато, позволившими довести повествование до наших дней.

В предисловии, написанном для английского издания, Сато пишет: «Чтобы попасть в объятия современности, Япония сбросила оковы феодализма с такой торопливостью и энергией, что отзвуки битвы между старым и новым ощущались на всех уровнях общества. Поскольку движение в мире кино было наиболее активным и живым, то через фильмы мы становимся свидетелями самых отчетливых моментов этой битвы». Это высказывание во многом объясняет нам взгляд автора на киноискусство. Для Сато фильм — зеркало, в котором отражаются социальные и идейные процессы общества. Он убежден, что новые идеи обретают почву только тогда, когда они близки чувствам и мыслям рядового человека. Глазами и чувствами рядового человека, которым он и себя считает, он судит о фильмах. Именно поэтому исследователь так внимательно изучает популярные в народе жанры, обычно оказывающиеся вне внимания критики. Высоко ценя эстетическое наследие отечественной культуры, он не сосредоточивает на ней внимание, ибо считает, что исторически оно было отторгнуто от рядовых людей верхушкой общества.

В связи с этим концепцию Сато хочется дополнить некоторыми соображениями.

Кино было завезено на Японские острова в эпоху, когда японцы, столетиями отрезанные от внешнего мира, жадно поглощали все западное. Но новое изобретение — показ движущихся теней — столкнулось с сильной и устойчивой культурной традицией. Именно она наложила свою печать на облик японского фильма, породила самобытный кинематографический язык. Поскольку в предложенной читателям книге Сато касается этого лишь частично, мы позволим себе остановиться на этом вопросе, хотя ограниченность места позволяет только обозначить проблему.

Как и все национальные кинематографии в своем «младенческом периоде», японское кино развивалось в тесном контакте с театром. Эстетика европейской сцены конца XIX века, с ее тягой к реализму и даже натурализму, фактически пробивала дорогу возникшему там киноискусству. Те же процессы тесного взаимодействия с театром протекали и в Японии. Однако японский театр начала века сопротивлялся жизненной достоверности. Когда вновь изобретенный аттракцион «движущаяся фотография» («кацудо сясин») обратился к театру, он столкнулся с типичной для средневековья театральной условностью. Взаимодействие этих двух зрелищных систем —

средневекового театра и нового искусства XX века — во многом определило своеобразие японского экрана. Наследию актерской иерархии театра Кабуки посвящена первая глава книги. Но Сато обходит одно явление, характерное для немого периода японского кино, также корнями уходящее в почву традиционного театра. Речь идет об институте комментаторов — бэнси, существовавшем в кино вплоть до середины 30-х годов. С одной стороны, эти комментаторы восполняли естественную тягу к звуку, которая породила и талера, и другие ранние попытки прорвать безмолвие экрана. С другой стороны — и это главное, — причина устойчивости, массовости, популярности этого института в Японии коренится в давней театральной традиции. Любой театральный жанр в Японии имел своей обязательной составной частью пояснение действия: комментирующий хор театра Но, рассказчик-катари в Кабуки, гидаю в театре Дзёрури. Все они — необходимые участники традиционного театра, к которым веками были приучены зрители. Поэтому неудивительно, что появление кинематографа, массового зрелища, близкого к театру, вызвало к жизни институт рассказчиков — бэнси.

Среди бэнси выделялись знаменитости. Их имена писались на афишах крупными иероглифами. Именно они были притягательной силой кинематографа первых лет его существования. Влияние бэнси было столь значительным, что они заставляли постановщиков включать в свои фильмы длинные статичные планы, дававшие им возможность продемонстрировать свой ораторский талант и актерское дарование.

В феномене бэнси, наряду с существованием на экране татэяку, нимаймэ и оннагата, сказалась прямая преемственность молодого кино от эстетики театра.

Как свидетельствует Сато, японские фильмы двадцатых годов во многом снимались под влиянием западных лент. Но эти годы были не только временем заимствований. Именно тогда начали складываться черты национального киноискусства — в первую очередь у Кэндзи Мидзогути и Ясудзиро Одзу — под воздействием японской классической литературы, традиционной живописи и эстетики.

Возникла структура фильмов, в которой, как в классической литературе, сюжетно-фабульные связи не выступают на передний план, они скрыты, завуалированы. Отдельные эпизоды картины, как и в средневековом романе, живут своей самостоятельной жизнью. К примеру, в фильме Кэндзи Мидзогути «Женщина Сайкаку» —

печальной истории дочери придворного — каждый из этапов ее долгой жизни создает на экране впечатление завершенности и независимости от предыдущего и последующего. Отдельные фрагменты, обладали целостной природой, живут самостоятельной жизнью. И вместе с тем фильм представляет собой единое сюжетное и эмоциональное целое. Эстетика классической литературы ощущается в фильмах на протяжении всей истории кино. Более поздний пример — фильм режиссера Канэто Синдо «Голый остров» («Хадака-но сима», 1960). Обычно связь этого фильма с традиционной культурой видят в живописной традиции, ибо на ум приходят знаменитые серии гравюр великого Хокусая «Тридцать шесть видов Фудзи» и «Сто видов Фудзи». Однако близость фильма к культурной традиции коренится здесь в японской классической поэзии, в знаменитых трехстишиях хокку. В этой маленькой поэтической миниатюре из семнадцати слогов тот же лаконизм выражения, то же стремление через деталь выразить целое, какое мы ощущаем в фильме Синдо.

Сато подробно исследует характерные для почерка Мидзогути долгие общие планы, находит их корни в театральной традиции. Но полностью обходят вопрос о национальной живописной традиции, сыгравшей значительную роль в становлении стилистики фильмов мастера. Произведения Мидзогути можно сравнить с появившимся в XII веке типом разворачивающегося по горизонтали живописного свитка — эмакимоно. В этих длинных лентах-свитках, где иллюстрации перемежаются с текстом, появились новые черты живописного стиля. Для них было типичным изображение домов без крыши, где сцены предстают будто увиденные сверху. Этим стилистическим приемом широко пользуется Мидзогути.

Сато подробно анализирует стиль фильмов Ясудзиро Одзу. Но не упоминает о своеобразных «пустых» кадрах, характерных для его фильмов. Слово «пустой» используется здесь в чисто западном понимании, т. е. мы имеем дело с кадром, в котором отсутствует человек. Казалось, в этом нет ничего необычного. Но у Одзу такой кадр как бы застывает, иногда почти на минуту. Для режиссера он тесно связан с традиционной японской поэтикой. Немотивированное отсутствие человека в кадре — одно из самых сильных отличий кинематографического мышления Одзу. Исследователи приравнивают такой кадр к аналогичному явлению в японской поэзии — к «слову-изголовью» («макура-котоба»), своего рода постоянному эпитету,

постоянному звукоповтору, по мнению академика Н. И. Конрада использующемуся исключительно по формальным соображениям. В своем киноварианте такой кадр — эпитет прерывает основное повествование, возникает остановка, пауза, аккумулируется эмоциональное напряжение, усиливающее то, что следует за таким кадром. «Кадры-изголовья» характерны для японских кинорежиссеров, склонных к традиционному художественному мышлению.

Я привела эти отдельные примеры, выпавшие из контекста книги, ставившей перед собой иную задачу, лишь для того, чтобы показать, как тесна взаимосвязь японского фильма с японской художественной традицией, как синтез традиционных искусств и литературы породил самобытность киноискусства Японии, очаровавшего в пятидесятых-шестидесятых годах весь мир.

Сегодня эта особая национальная традиция все сильнее размывается под натиском современной массовой культуры. Японский фильм понемногу начинает терять свое лицо.

В данной книге Тадао Сато попытался раскрыть для нас феномен японского киноискусства, показать, как он складывался в течение десятилетий. С ее страниц возникает удивительный образ японского экранного искусства, любовно представленный нам автором.

И. Ю. Генс

Фотографии



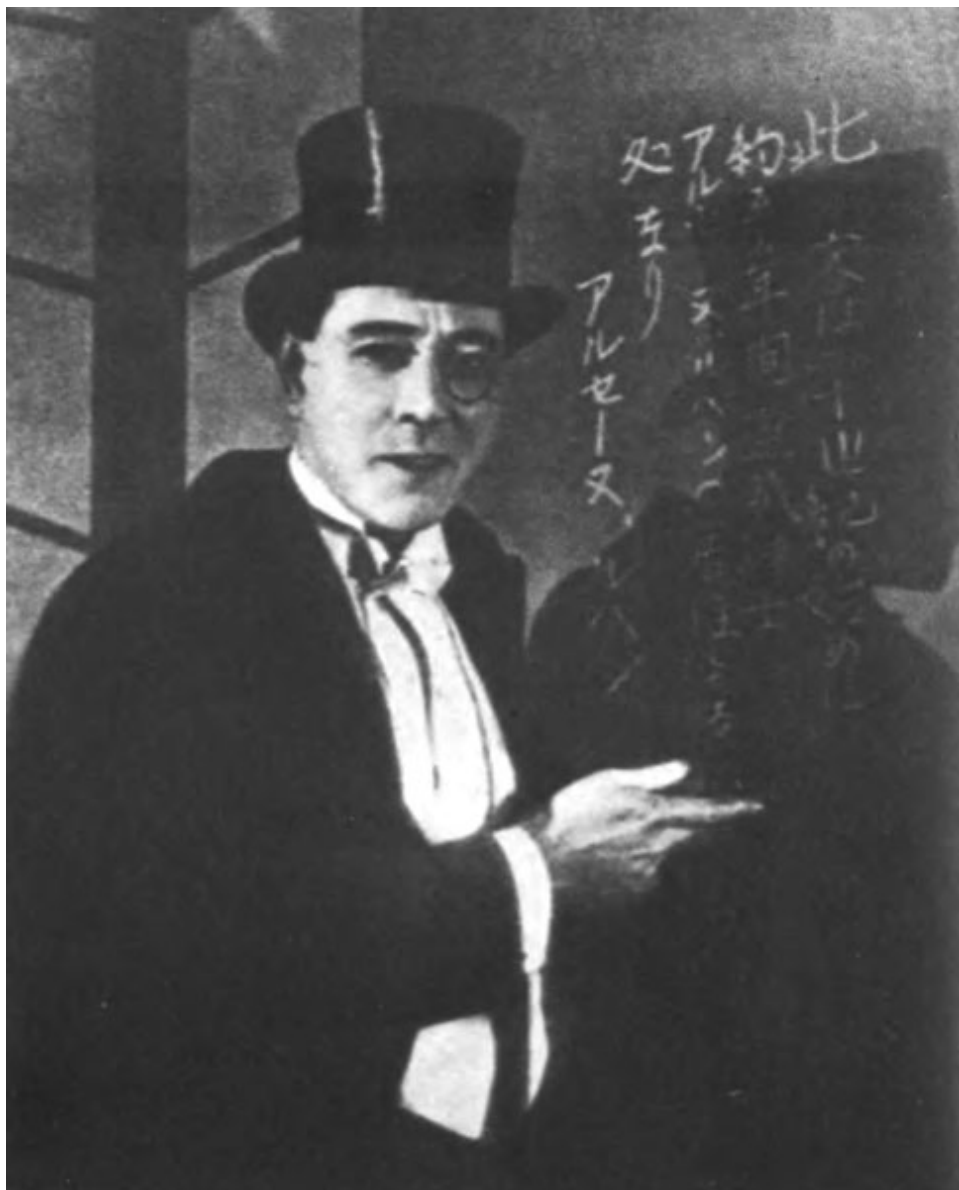
*«Катюша», 1914. Фильм снят по мотивам романа Л. Н. Толстого «Воскресение».
Режиссер Киёмацу Хосояма.*



Мацусуке Оноэ в роли главного героя в фильме «Сирая».



«Призраки на дорогах», 1921. Режиссер Минору Мурата.



«Кровь и душа», 1923. Режиссер Кэндзи Мидзогути. Фильм отразил влияние немецкого экспрессионизма на японское кино.



«Соседка и жена», 1931. Режиссер Хэйноскэ Госё.



«Сестры Гиона», 1936. Режиссер Кэндзи Мидзогути.



«Элегия Нанивы» («Элегия Осаки»), 1936. Режиссер Кэндзи Мидзогути.



«Повесть о поздней хризантеме», 1938. Режиссер Кэндзи Мидзогути.



«Сугата Сансиро», 1943. Режиссер Акира Куросава.



«Мужчины, идущие по следу тигра», 1945. Режиссер Акира Куросава.



«Курица на ветру», 1948. Режиссер Ясудзиро Одзу.



«Женицыны ночи», 1948. Режиссер Кэндзи Мидзогути.



«Я не жалею о своей юности», 1946. Режиссер Акира Кurosава.



«Расемон», 1950. Режиссер Акира Кurosава.



«Идиот», 1951. Фильм снят по роману Ф. М. Достоевского. Режиссер Акира Кurosава.



«Жить», 1952. Режиссер Акира Кurosава.



«Хиросима», 1953. Режиссер Хидео Секигава.





«Дети атомной бомбы» («Дети Хиросимы»), 1952. Режиссер Канэто Синдо.



«Жизнь О-Хару, куртизанки», 1952. Режиссер Кэндзи Мидзогути.



Режиссер Кэндзи Мидзогути (1898–1956).





«Угэцу моногатари», 1953. Режиссер Кэндзи Мидзогути.



Ясудзиро Одзу (1903–1963).





«Токийская повесть», 1953. Режиссер Ясудзиро Одзу.



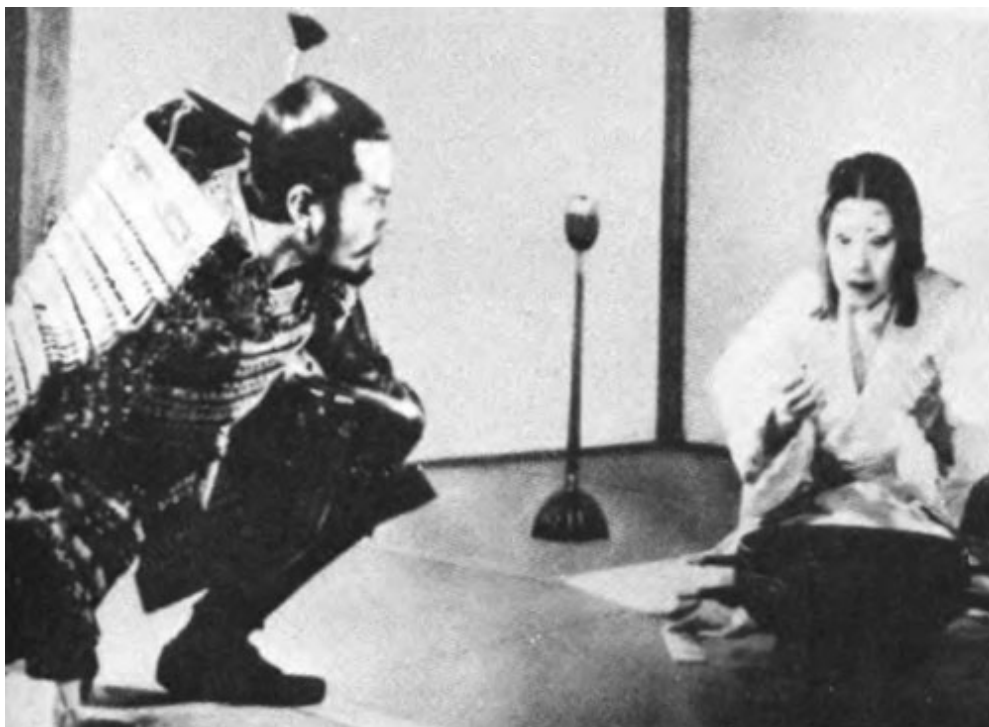
«Плывущее облако», 1955. Режиссер Микио Нарусэ.



«Бирманская арфа», 1956. Режиссер Кон Итикава.



«На дне», 1957. Фильм поставлен по пьесе М. Горького. Режиссер Акира Кurosава.



«Замок паутины» («Трон в крови»), 1957. Фильм снят по пьесе У. Шекспира «Макбет». Режиссер Акира Кurosава.



«Условия человеческого существования», 1960. Режиссер Масаки Кобаяси.



«Свиньи и броненосцы», 1961. Режиссер Сёхэй Имамура.



«Полевые огни», 1959. Режиссер Кон Итикава.



Нагиса Осима (р. 1932).



«Повесть о жестокой юности», 1960. Режиссер Нагиса Осима.



«Голый остров», 1960. Режиссер Канэто Синдо.



«Телохранитель», 1961. Режиссер Акира Кurosава.





«Харакири», 1962. Режиссер Масаки Кобаяси.



«Повесть о жестокости бусидо», 1963. Режиссер Тадаси Имаи.



Кэн Огата и Сёхэй Имамура на съемках фильма «Легенда о Нарайяме» (1983).



«Красная жажда убийства», 1964. Режиссер Сёхэй Имамура.





«Женщина в песках», 1964. Режиссер Хироси Тэсигахара, в сотрудничестве с писателем Кобо Абэ.



«Красная Борода», 1965. Режиссер Акира Кurosава.



«Красный ангел», 1966. Режиссер Масумура.



«Смертная казнь через повешение», 1968. Режиссер Нагиса Осима.



«Мужчине живется трудно», 1969. Режиссер Ёдзи Ямада.



«Эрос и убийство», 1969. Режиссер Ёсисигэ Ёсида.



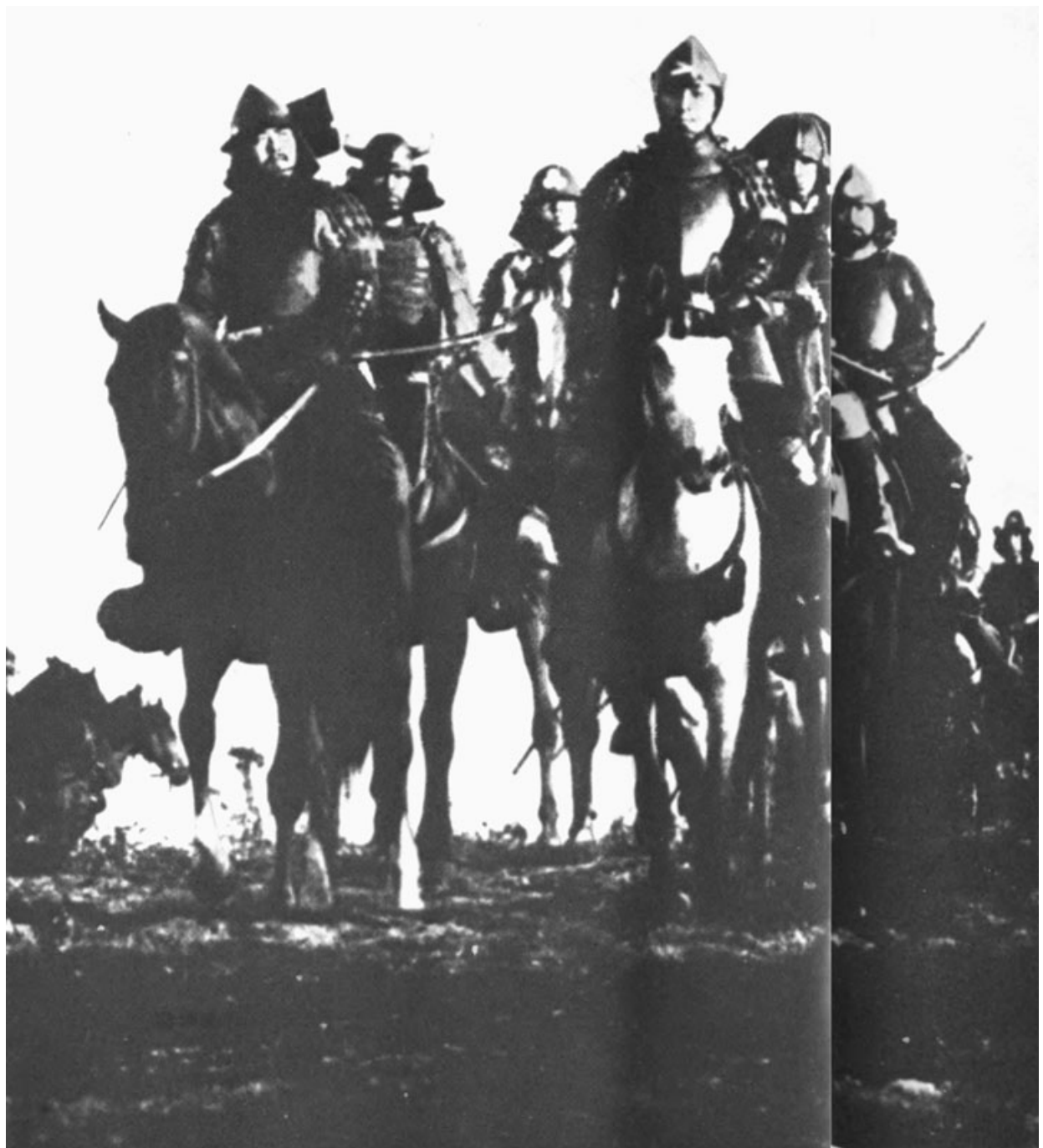
«Додэскадэн» (в советском прокате — «Под стук трамвайных колес»), 1970. Режиссер Акира Кurosава.



«Церемония», 1978. Режиссер Нагиса Осима.



«Пасторальная игра в прятки», 1974. Режиссер Тэрияма.







«Тень война», 1980. Режиссер Акира Кurosава.

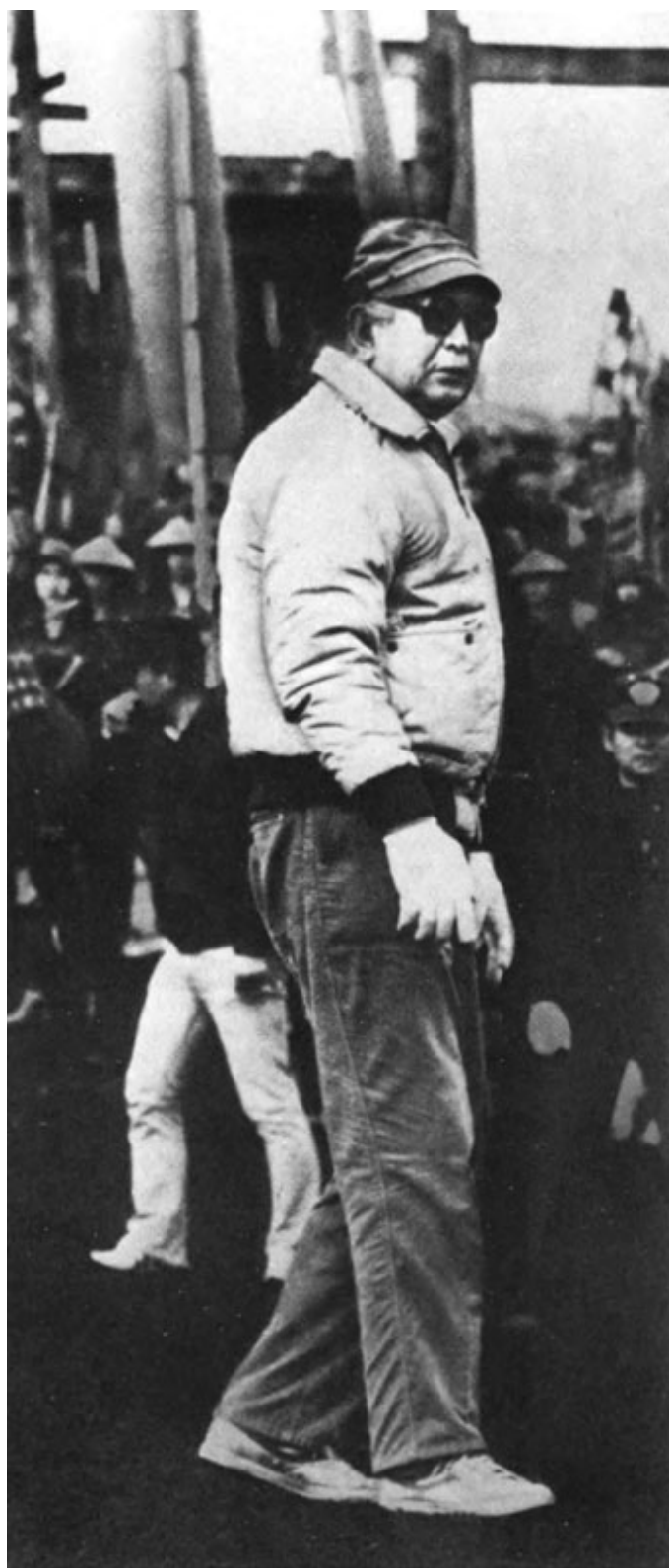




«Эйдзанайка», 1981. Режиссер Сёхэй Имамүра.



«Смута», 1985. Режиссер Акира Кurosава.



Акира Кurosава на сѐмках фильма «Смута».

Спасибо, что скачали книгу в [бесплатной электронной библиотеке Royallib.ru](#)

[Оставить отзыв о книге](#)

[Все книги автора](#)

notes

Примечания

Кодан — первоначально — предания, затем — эстрадный жанр устного рассказа. (Здесь и далее прим. переводчиков.)

Бусидо («путь воина») — кодекс жизни самураев (военного сословия феодальной Японии), подробно рассмотрен в 3 главе настоящей книги.

Симпа — букв.: «новая школа».

Концепция долга («гири») и человечности («ниндзё») рассматривается далее на стр. 38.

Мататаби моно — произведения литературы и кино, в которых повествуется о приключениях бродячих игроков, гейш и т. д.

В советском кинопрокате — «Злые остаются живыми».

Джем-сэин (англ.) — совместная импровизация музыкантов-джазистов из разных ансамблей.

Мастер жанра гэсаку, народной развлекательной литературы эпохи Токугава.

Тямбара — бой на мечах, тямбара-эйга — фильм на сюжет из жизни самураев, со сценами сражений на мечах.

В советском прокате — «Когда сжигаются корабли». (*Прим. ред.*)

Жанр гравюры на дереве эпохи Токугава.

© Тадао Сато. *Перевод с японского А. Г. Фесюна.*

© «American Film», 1985, December. *Перевод с английского
А. Г. Фесюна.*

Tominaga Kenichi. Status and role of younger generation in the Japan. — «International Asian Forum». Munchen, 1973, № 3, p. 445.

Сато Тадао. Гэндай Нихон эйга. Токио, 1969, с. 222.