

## Углубление кризиса, ростки надежд

*Японское кино в 1971 году*

### *Нобуки Курода*

На пороге нового, 1972 года кинематографистов Японии постигло два тягостных события.

Первое — это банкротство кинокомпаний «Дайэй», которая на протяжении многих лет была одной из ведущих кинокомпаний. Здесь был снят фильм «Расёмон», который удостоился главной премии на фестивале в Венеции и вывел кинематограф Японии на мировую арену. Были созданы и другие выдающиеся фильмы. Кстати, именно «Дайэй» сотрудничала с советскими кинематографистами в постановке фильма «Маленький беглец».

Второе — это попытка к самоубийству кинорежиссера Акиры Куросавы, долгое время работавшего в «Дайэй», чье имя стало символом японского кино после успеха, выпавшего на долю кинофильма «Расёмон».

Широко известно, что в настоящее время японское кино переживает невиданно тяжелый кризис. Если в 1960 году количество зрителей составляло 1 000 млн. человек, то в 1971 году оно снизилось более чем в четыре раза и равняется 220 млн. человек. Кроме того, нет никаких сомнений в том, что среди пяти кинокомпаний, которые наряду с «Дайэй» долгое время вершили судьбы японского кино, «Тохо», «Сётику» и «Никкацу» также переживают серьезные финансовые трудности, не получают никаких доходов. Хорошо идут дела только у компании «Тоэй», которая подвизается исключительно на порнографических кинолентах и «фильмах-якудза»\*.

Итак, что же довело кинематографию Японии до столь бедственного положения? Об этом с горечью пишет один из наиболее влия-

тельных японских кинокритиков Тадао Сато в статье под названием «Кто несет ответственность за кризис в японском кино». Я позволю себе привести цитату из этой статьи:

«Основная причина уменьшения числа кинозрителей, как часто ни приходится это повторять, заключается в широком распространении телевидения. Одно время, когда окончательно выяснилось, что означает для кинематографа непомерное увлечение телевидением, высказывалось мнение, что положение можно исправить, прибегнув к созданию суперфильмов. Именно таким способом был преодолен кризис в американском кино, когда в 50-е годы там резко упало число кинозрителей. Однако японское кино не располагает средствами, необходимыми для постановки боевиков, так как существует ряд причин, которые не позволяют японским кинематографистам заняться созданием фильмов-гигантов. Одна из них — это однозная «замкнутая система проката».

Каждая из пяти японских кинокомпаний располагает как собственными кинотеатрами, так и арендуемыми. Компания за год, в течение 52 недель, обязана поставлять кинотеатру кинофильмы; в свою очередь, администрация кинотеатра обязуется демонстрировать киноленты только этой компании. Если репертуар обновляется каждую неделю, то это значит, что кинокомпания в год должна выпускать минимум 52 киноленты: ведь срыв в прокате допустить нельзя. С другой стороны, кинотеатр, связанный с компанией договором, обязан демонстрировать фильм, каким бы плохим по качеству он ни был. Итак, кинокомпания поставляет картины только одному кинотеатру, а последний не имеет права выбирать. Как бы ни удручало такое положение администрацию кинотеатра, ей ничего не остается делать, разве что выключиться в систему проката другой кинокомпания».

Такая система проката существует только в Японии. Здесь любой боевик, снятый киностудией, будет демонстрироваться лишь в одном кинотеатре. В то же время фильм обычных размеров будет выпущен в прокат на тех же основаниях, независимо от того, большую

\* «Якудза» — бездельники, хулиганы, занимающиеся спекуляцией, аvarтиными играми, разного рода темными сделками. «Фильмы-якудза» — рассказывают о жизни и приключениях шаек якудза. (Прим. пер.)

или меньшую прибыль он принесет. Эта система играла положительную роль в эпоху благоприятной конъюнктуры. Она создавала условия для начинающих кинематографистов, давала возможность в ту пору, когда в работе маститых режиссеров, специализировавшихся на боевиках-мелодрамах, наступало временное затишье, выпускать серьезные художественные фильмы, которые не могли рассчитывать на коммерческий успех. При свободной прокатной системе производства серьезных мастеров киноискусства, опыты новичков, не получив признания прокатных организаций, не могли бы дойти до зрителя, что явилось бы большой помехой в кинопроизводстве. К тому же, если в европейском кинематографе считается закономерным, что режиссеры, имеющие титул мастеров киноискусства, выпускают не более одной киноленты за два-три года, то в Японии лишь Ясудзиро Одзу, Акира Куросава, Кэйсукэ Киносита и ныне покойный Кэндзи Мидзогути, защищая право работать в нужном им темпе, добились возможности делать один-два фильма в год.

Сейчас всем ясно, что с общим спадом интереса к кинематографу эта система проката превратилась в тяжкие оковы. Неблагоприятная конъюнктура, естественно, влечет за собой свертывание масштабов производства. Однако действующая в Японии система проката по-прежнему ставит кинокомпанию перед необходимостью поставлять арендуемым кинотеатрам не менее 52 картин в год. Все кинокомпаниям связаны с прокатными организациями договором, по которому они обязаны поставить кинотеатру не один какой-нибудь фильм, а всю выпущенную продукцию, и в случае если какая-либо кинокомпания не в состоянии производить 52 фильма в год, связанные с ней кинотеатры имеют право расторгнуть договор и перейти на службу к другим компаниям, что лишит данную кинокомпанию возможности продолжать свою деятельность.

Поэтому даже если крупные японские кинокомпании зададутся целью перейти на производство суперфильмов, они не смогут это сделать, ибо такое предприятие требует

создания необходимого запаса средств, а это сопряжено с уменьшением общего количества выпускаемых кинокартин. Кинематографисты Европы и США, создавая фильмогиганты, твердо знают, что прокатные организации будут заинтересованы предоставить для демонстрации таких фильмов возможно большее число кинотеатров, и дополнительные затраты будут таким образом компенсированы. В Японии же не может случиться так, чтобы фильм, снятый кинокомпанией «Тохо», показывали не только кинотеатры этой компании, но, скажем, и кинотеатры киностудии «Сётику». Поэтому доходы кинокомпаний имеют определенный предел. Кроме того, если кинокомпания затратит чересчур много средств на съемки одного фильма, остальные кинокартины, которые она волею неволею обязана выпустить на экраны, окажутся еще более бедными, неприглядными.

То, что японский кинематограф не мог справиться со снижением количества зрителей, прибегнув к созданию боевиков, объясняется в первую очередь причиной, которую мы изложили выше.

В те времена, когда кинотеатры не страдали от недостатка зрителей, в рамках замкнутой системы проката создавались высокохудожественные фильмы, отмеченные творческими поисками авторов. Но с ухудшением конъюнктуры резко сократилась возможность появления подобных фильмов. Конечно, в условиях кризиса проблемным, сложным картинам особенно трудно пробить себе дорогу. Тогда как при системе свободного проката, когда кинотеатр покупает для демонстрации один какой-то фильм — так обстоит дело за границей и так же происходит демонстрация иностранных фильмов в Японии, — найти среди большого количества кинотеатров один, который согласился бы взять в прокат серьезный, проблемный фильм, хотя и трудно, но все же возможно. Если прокатная организация запросит чересчур дорого, можно обратиться в другой кинотеатр, и так или иначе есть основания надеяться на демонстрацию, соответствующую прокатным качествам фильма. В условиях замкнутой системы проката

невероятно трудно расположить какую бы то ни было кинокомпанию в пользу фильма, от которого уже отказалась та или иная кинокомпания; а фильм, снятый без поддержки крупной кинокомпании, вообще лишен возможности выйти на экраны.

Этим в немалой степени объясняется тот факт, что в последнее время крупные киностудии резко сократили выпуск действительно гуманистических, художественных произведений.

Ведь невозможность выбрать способ демонстрации, отвечающий характеру произведения, в конечном счете приводит к нивелировке кинофильмов, к стремлению отбрасывать все отходящее от установленных критериев. Каждая кинокомпания издавна имела свое направление, особый характер, но в последнее время унификация фильмов, выпускаемых кинокомпаниями, достигала крайних размеров. Так, «Тоэй» специализируется на «фильмах-якудза», «Тохо» снимает мелодраматические ленты о молодежи, «Сётику» ограничивается кинокомедиями; фильмы же другой тематики попадают чрезвычайно редко. Есть основания полагать, что такая крайняя стандартизация представляет собой одно из проявлений замкнутой системы проката, застывшие формы которой не позволяют кинокомпаниям маневрировать в условиях сокращения числа зрителей.

Единообразие фильмов создает ситуацию, при которой основной контингент зрителей составляют люди, предпочитающие кинокартины с заранее, раз и навсегда известным сюжетом, между тем, как зрители, склонные смотреть фильмы иного рода, вообще утратили привычку ходить в кино. Ведь более или менее регулярное посещение кинотеатра — привычка. И если человек, который собрался посмотреть фильм по своему вкусу, в течение нескольких месяцев не находит его в текущем репертуаре, то впоследствии ему вообще не захочется пойти в кино, даже если такой фильм и объявится.

Мне кажется, что помимо телевидения, развития новых форм досуга большую роль в сокращении числа кинозрителей сыграли

также перемены в области быта городского населения. За последнее время стало нормой, что люди, живущие в больших городах, тратят до двух часов в день, чтобы добраться до работы. При таком положении они не располагают избыточным временем, которое можно было бы провести в кинозале. Это касается не только отцов семейств, ежедневно совершающих путешествие к месту работы, но и домашних хозяек, живущих в пригородах. По крайней мере, в больших городах состав кинозрителей формируется в основном из женщин — конторских служащих, — которые по дороге домой охотно заходят в кино; и одиноких молодых людей, которые живут на окраине неподалеку от увеселительных кварталов и предпочитают пойти в кино, нежели коротать вечер в одиночестве перед телевизором, замкнувшись в комнатухе маленького деревянного дома. Женщины смотрят в центральном кинотеатре, пользуясь правом монопольного проката, душещипательную заграничную картину, а молодые холостяки забывают о своих унылых буднях за «фильмом-якудза». Не случайно, что в современной Японии кинофильмам именно этих двух видов всегда гарантирован кассовый успех.

Пожалуй, читателю покажется, что я перебрал достаточно пороков замкнутой прокатной системы, и лучше всего было бы отказаться от нее. Так говорит читателю здравый смысл. Однако осуществить это пока невозможно. Ведь если одна какая-нибудь кинокомпания из «большой пятерки» примет решение с сегодняшнего же дня отказаться от замкнутой системы проката, то вся система от этого не пострадает. Скажем, какая-то кинокомпания не будет больше пользоваться замкнутой системой проката, но тогда она вообще больше не сможет регулярно снабжать связанные с ней кинотеатры новыми фильмами. И та же повсеместно действующая система замкнутого проката не позволит кинотеатру свободно обратиться к продукции других кинокомпаний, чтобы заполнить дыру в репертуаре.

Как только какая-нибудь кинокомпания откажется от системы замкнутого проката,

все связанные с ней кинотеатры моментально перейдут на службу к другим компаниям. Поэтому, ясно сознавая, чем чревато для них отступление от господствующей системы проката, даже наиболее благополучные из ныне существующих кинокомпаний не решаются от нее отказаться. Они терпеливо ждут такого дня, когда соперничающие с ними компании не смогут долее пользоваться системой замкнутого проката, то есть дожидаются той поры, когда число кинотеатров настолько сократится, что они смогут верно и вместе с тем безболезненно для себя блюсти интересы своей компании.

Таким образом, система замкнутого проката не может рухнуть в один день. А пока кинокомпаниям для того, чтобы обеспечить бесперебойную работу прокатной системы, будут усиливать стандартизацию кинопродукции, кинематографисты же, не желающие примириться с таким положением вещей, окажутся не у дел, как верно заметил в той же статье Тадао Сато.

Так и получилось с Акирой Куросавой, который не мог найти места в мире японского кино. Он потерял перспективу в искусстве, и душевная болезнь, явившаяся следствием депрессии, в которую впал великий режиссер, привела его к мысли о самоубийстве. Существует мнение, что даже если Куросава физически полностью окрепнет, он не сможет вернуться к творчеству, пока не восстановит душевное равновесие.

Возьму на себя смелость заявить, что случай с Куросавой можно расценивать как трагедию художника, не нашедшего в себе силы противостоять кризису японского кинематографа. С другой стороны, даже при сложившейся ситуации некоторые кинематографисты все же отваживаются прокладывать себе путь среди засилья коммерческого кино, и именно по их произведениям надо судить об уровне японского кинематографа. То, что, несмотря на кризис японского кинопроизводства и японского киноискусства, в стране все же выпускаются ленты, заслуживающие внимания, происходит благодаря деятельности именно этих кинематографистов.

Так, например, коллега Акиры Куросавы по творческому содружеству «Четыре всадника»\* Масаки Кобаяси (на предыдущем кинофестивале в Ташкенте демонстрировался его фильм «Юность Японии», на последнем Каннском кинофестивале Кобаяси был удостоен специальной премии в числе десяти лучших мастеров мирового киноискусства) создал на киностудии «Тохо» фильм «Поставим жизнь на карту», а Кон Итикава снял на этой же студии кинокартину «Снова любовь».

«Поставим жизнь на карту» представляет собой экранизацию романа Сюдоро Ямамото «Харчевня в Вакагава» (кстати, фильм Куросавы «Под стук трамвайных колес» также был поставлен по повести этого писателя). Эпоха Эдо. Бродяги, обосновавшиеся в харчевне, окруженной стеной, до глубины души тронутые любовью некоего молодого человека, готовы пожертвовать жизнью, чтобы помочь ему соединиться с возлюбленной. Таков сюжет этого статично снятого кинофильма, который в развлекательной форме все же развертывает перед зрителем своеобразную концепцию гуманизма, характерную для всего творчества Сюдоро Ямамото. Впрочем, понять, что может сказать этот фильм, где так много рассуждают о самоценности гуманизма и самопожертвования, именно нашим современникам, нелегко. В этом — слабость фильма, и это не замедлила отметить передовая японская критика.

«Снова любовь» — самая обыкновенная мелодраматическая кинолента, в которой на главную мужскую роль был приглашен один из популярных французских киноактеров, что немало способствовало успеху фильма, сделанного при очевидной бедности содержания с талантом и мастерством.

Думаю поэтому, что на фоне эротических, откровенно порнографических фильмов или «фильмов-якудза» и других низкопробных развлекательных кинолент, которые во множестве выпускаются «большой пятеркой» (да нет, теперь уже приходится говорить о «боль-

\* Кинофирма, организованная четырьмя крупнейшими режиссерами Японии — Куросавой, Кобаяси, Киноситой и Итикавой.

шой четверке), эти две кинокартины, поставленные настоящими художниками, можно отметить с чувством удовлетворения.

Не только Кобаяси и Итикава удалось снять хорошие картины, оставаясь в рамках «большой пятерки».

Едзи Ямада на киностудии «Сётику» только что сделал серию фильмов под названием «Как трудно мужчине». Это серия комедийных фильмов, герой которых — человек из народа. В каждой серии рассказывается о радостях, печалях, скромных развлечениях низов японского общества, с мягким юмором воспроизводится на экране жизнь людей, стоящих на самой последней ступени общественной лестницы. Это фильмы того же направления и настроения, что и демонстрировавшаяся на Московском кинофестивале прошлого года картина Едзи Ямада «Семья». И так же как предыдущая картина Едзи Ямада, комедия «Как трудно мужчине» очищает душу от грязи, мусора, цинизма, которые разъедают человеческое сознание в пораженном многими болезнями японском обществе.

Кроме Едзи Ямада постановкой кинокомедий на киностудии «Сётику» занимается еще Адзума Морисаки; там же вполне доброкачественные экранизации литературных произведений снимает Нобору Накамура. В компании «Тохо» заслуживает быть отмеченным Сиро Моритани, режиссер уверенного и тонкого мастерства, в компании «Дайэй» — режиссер Ясудзо Масумура, на киностудии «Никкацу» — Тосия Фудзита.

В рамках «большой пятерки» развивается также деятельность некоторых кинематографистов, посвятивших себя раскрытию наиболее актуальных проблем современной Японии. В 1972 году на первое место в ряду других вопросов внутренней и внешней политики страны выдвинулась проблема возвращения Окинавы, оккупированной после войны американскими войсками. Тема эта была исследована Кихати Окамото, снявшим на киностудии «Тохо» остропублицистическую киноленту «Битва за Окинаву».

«Японские войска,— писала об этом фильме японская газета «Майнити»,— вытеснены в

южную часть острова, и население, спасаясь от ураганного огня орудий, спряталось в лесах. Американские войска не остановились перед тем, чтобы применить отравляющий газ. Кадры, запечатлевшие задыхающихся женщин и детей; кажутся страшным сном, но все это так и было в действительности двадцать шесть лет назад. Это наиболее правдивый фильм о войне из всех появившихся в Японии. У нас не было до сих пор фильма, который бы с такой выразительностью показал ужас войны и отталкивающий облик японской армии». Все это верно, но газета умалчивает о том, что в фильме основное внимание все же уделяется благородству командного состава японской армии и ни слова не говорится о том, что на нем наряду с американцами и лежит ответственность за бессмысленное уничтожение населения Окинавы. Об этом серьезном изъяне фильма, обусловленном особенностями политической позиции, занимаемой автором «Битвы за Окинаву», понимающим, насколько неприглядной объективно была роль японской армии, но все же не решившимся лишить ореола героизма ее заносчивых и склонных к авантюризму руководителей, писал, в частности, в журнале «Кинема дзюмпо» уже известный нам Тадао Сато. Надо к тому же заметить, что этот фильм по своему постановочному уровню мало чем отличается от коммерческой кинопродукции, которую обычно выпускают «Тохо» и другие кинокомпании.

Тем выше должны мы оценить творческий подвиг кинорежиссера-коммуниста Сацуо Ямамото, который в рамках той же «большой пятерки», опираясь на поддержку широких слоев демократической интеллигенции, в первую очередь японских коммунистов, снял на киностудии «Никкацу» многосерийную кинокартину «Война и люди». В этом фильме Ямамото с огромным мужеством поднимает вопрос о тех, кто привел страну к столь трагическому финалу, каким было тотальное поражение Японии во второй мировой войне. Тщательно и строго документированно воссоздавая панораму военных событий, начавшихся с попыток японской военщины еще

в конце 20-х годов оккупировать Китай, Ямамото указывает на коренные пороки и ошибки на историческом пути Японии, срывает маску с сил, поощрявших авантюризм военщины. Ни один из этих вопросов, остроактуальных и в современной Японии, не смог или не захотел поставить в своей кинокартине Кихати Окамото.

Фильм «Война и люди» создан по роману Дзюмпэя Гомикавы. Это пятисерийная лента, в которой сделана попытка шаг за шагом воссоздать всю историю участия Японии в последней войне. В 1970 году была закончена первая серия, в 1972 году — вторая, которая тоже уже демонстрировалась на экранах страны и вызвала, как и первая, огромный интерес у зрителей (сейчас снимается третья серия). Вторая серия фильма начинается событиями в Манчжурии в 1931 году, когда командование японской армии строило планы по захвату Манчжурии, а тем временем дзайбацу\* предприняли меры для того, чтобы получить контроль над экономикой этого района. Водоворот этих событий затягивает не только героев фильма — членов семьи Годай, принадлежащей к дзайбацу, а и весь японский народ. Перед зрителем проходит панорама всего японского общества накануне японо-китайской войны, показаны жестокие репрессии, которые обрушили империалистические правящие круги в тот период не только на коммунистов, но и на левое студенчество и широкие демократические слои населения. Картина своей беспощадной и мужественной правдивостью производит очень сильное впечатление. Зритель видит, как в гигантском водовороте войны человек превращается в жалкую мошку, бессильную защитить свое достоинство, и гибнет под колесами бездушной милитаристской машины.

Один из наиболее авторитетных кинокритиков Акира Ивасаки, автор известной и в СССР «Истории японского кино», высоко оценил значение фильма «Война и люди», его

роль в культурной жизни страны. Он писал: «Человеку враждебны, противопоставлены войны, убийства. Человек любит мир и счастье в честном труде. И для того чтобы заставить человека воевать и убивать, сильным мира сего приходится льстить и разжигать самые дурные страсти, обманывать и внушать безумные «идеалы», а тех, кто не поддается уговорам, преследовать, бросать в тюрьмы, убивать... Без таких преступлений перед народом ни одна захватническая война невозможна. Война, прежде чем убить человека, убивает его душу. И японские милитаристы, заправили большого бизнеса, тайно направлявшие политическую игру, приведшую страну к катастрофе, пользовались всеми этими приемами».

В фильме «Война и люди» Сацуо Ямамото возвращает нас к историческим событиям теперь уже довольно далекого прошлого. Но сила, реализм его фильма в том и состоит, что зрители чувствуют, сознают: нет, это еще нельзя назвать историей, это все еще современность, то, что не перестает омрачать и сегодняшний день Японии. Так насущные проблемы встают за событиями военных лет почти сорокалетней давности, и зритель получает возможность сопоставлять и критически осмысливать процессы, происходящие в стране сегодня.

Это тем более важно, что и сейчас, в 70-е годы, в Японии во множестве выпускаются фильмы, которые на все лады вбивают зрителям в голову лживую мысль о том, что война — это красивое, мужественное, героическое дело, занятие, воистину достойное мужчины. «Кино — это всего лишь кино. Представление, зрелище; никакого вреда от него не будет» — столь беспечный оптимизм ныне получил повсеместное распространение в японском обществе. Но это наиболее опасный образ мысли, ибо ничто так не выгодно милитаристам, как подобные рассуждения.

Все мы, японцы, отлично знаем, что восстановление военного потенциала страны ведется быстрыми темпами, но это мало кого беспокоит: пожав плечами, неприятные факты охотно предают забвению.

\* Дзайбацу — монополистические объединения, направлявшие экономической и политической жизнью страны до 1945 года.

Дело в том, что многие молодые, не познавшие на собственном опыте, что такое война, наивно полагают, будто войны начинаются не раньше, чем воюющие стороны приступают к военным действиям. Они забывают о том, что война начинается гораздо раньше в дипломатических кабинетах и штабах разведчиков.

В фильме «Война и люди» перед нами проходят различные человеческие характеры, поступки, судьбы и благодаря этому перед нами открывается черная пропасть, именуемая войной, нет, даже не черная пропасть — а бездны уничтожения и смерти; фильм говорит о том, что если мы сегодня останемся безучастны к возрождению милитаризма, то рано или поздно нас поглотит новая война, которая, без сомнения, станет непоправимым бедствием уже для всех народов Азии, для всего человечества.

Фильм «Война и люди» — от первого до последнего эпизода — решительно и смело говорит об ответственности японского милитаризма за бедствия прошедшей войны, за страдания не только японского, но и всех тех народов, на кого обрушилась хорошо отлаженная японская военная машина.

Безусловно, тот факт, что японский кинематограф, в художественном и финансовом отношении переживающий в настоящее время серьезный кризис, все же выпускает такие фильмы, как «Война и люди», заслуживает удивления; но помимо прекрасных деловых качеств таких кинопродюсеров, как Кано Оцука и Токуко Мияко, это во многом объясняется и антимилиитаристскими настроениями, получающими все большее распространение в жеревых кругах японского общества, среди демократических масс — от рабочих и крестьян до студенчества.

Все более отчетливой становится и линия независимого кинематографа, в котором работают не «ремесленники от кино», не знающие иной цели, кроме фабрикация низкопробной кинопродукции, а люди, осознающие идеологические, культурные задачи, стоящие перед киноискусством в такой ответственный момент, какой переживает сейчас японское общество.

Несмотря на то что в 70-е годы Япония вышла на второе место в капиталистическом мире по общему объему производства, стала одной из ведущих промышленно развитых стран, на территории страны помимо Окинавы по сей день размещается около 250 американских военных баз, а быстрые темпы экономического роста сочетаются со множеством существенных диспропорций.

Независимому кинематографу подчас удается, так же как это удалось Сацуо Ямамото, правдиво запечатлеть в своих произведениях эти противоречия в жизни страны.

Так, Нагиса Осима в сотрудничестве с АТГ\* снял на своей киностудии «Содзося» картину «Церемония». Хотя политические взгляды Нагисы Осимы не совпадают с курсом, проводимым КПЯ, в этом фильме он, подобно Сацуо Ямамото, обратившись к историческому прошлому японского народа, пытается раскрыть свою тему не столько на фоне событий второй мировой войны, сколько в свете проблем, волнующих послевоенную Японию.

История, рассказанная в фильме, не претендует на масштабность — сюжет, избранный Осимой, ограничен рамками одной семьи. Герой фильма — Масуо Сакурада, единственный отпрыск богача Тахэо Сакурада, уроженца Манчжурии, репатрированного после войны в Японию. Фильм раскрывает духовный мир героя через призму сложных семейных отношений, так что на примере маленькой семейной ячейки вырисовывается интеллектуальная эволюция японского общества за послевоенное двадцатипятилетие.

«Этот фильм, — писал журнал «Кинема дзюмпо», — итог горьких раздумий Нагисы Осимы над трагикомедией послевоенной японской демократии. Сейчас, через двадцать шесть лет после войны, все более явственно поднимает голову прежняя Япония, уничтожение которой являлось непосредственной задачей послевоенного демократического строя.

\* АТГ (Art Theatre Guild) — «Гильдия художественных кинотеатров» — объединение, содействующее созданию таких кинофильмов, которые не могли бы увидеть свет в рамках «большой пятерки». Гильдия располагает семью кинотеатрами, где затем проводится демонстрация этих фильмов. (Прим. автора.)

К сожалению, послевоенное поколение не осознает своей ответственности перед лицом истории и вступает в пору зрелости бездумным и бездеятельным. Фильм говорит о бесплодных сожалениях и утраченных надеждах.

Передовых кинематографистов Японии привлекает не только историческая тема, они воссоздают на экране и сегодняшний день страны, вскрывают противоречия современного японского общества.

Японский капитализм, стремясь любыми средствами получить максимальную прибыль, достиг небывалых темпов роста экономики, но, не считаясь с интересами трудящихся масс, он довел наступление индустрии на природный мир до того, что в качестве одного из самых наглядных выражений противоречий капиталистического хозяйства на повестку дня выдвинулась проблема загрязнения среды.

В префектуре Кумамото администрация азотного завода Минамата, стремясь снизить себестоимость продукции, дала санкцию спустить сточные воды, содержащие большой процент метилового ртути, в море без необходимой химической очистки. Метилловая ртуть заразила рыбу, обитающую в этом районе, а затем отравление поразило и жителей прибрежных рыбацких деревень, вызвав заболевание центральной нервной системы. Отравление проявлялось в виде паралича конечностей, поражений речи, зрения, были случаи душевных заболеваний с летальным исходом. (К 1969 году насчитывалось 43 смертных случая.)

Вслед за этим случаи заражения среды, вызванные преступной небрежностью администрации капиталистических предприятий, стали почти повсеместными, так что к началу 70-х годов эта проблема вошла в число наиболее острых проблем сегодняшней Японии.

Полнометражный документальный фильм (время демонстрации 2 часа 50 минут) Нориаки Цутимото «Минамата» повествует о движении протеста жителей префектуры Кумамото, ставших жертвой отравления. Съёмочная группа жила одной жизнью с героями фильма, наблюдала страдания больных, разделяла их

справедливый гнев, вместе с ними боролась за жизнь. В фильме воспроизводятся выступления людей, страдающих «болезнью Минамата», а также высказывания членов семей погибших в результате отравления. Именно потому, что люди, снимавшие фильм, разделили участь своих героев, стали соратниками в их борьбе, в кинокартине «Минамата» зазвучала такая правда, которую не могли бы создать никакие режиссерские ухищрения или удачно схваченные отдельные детали.

В одном ряду с этой картиной должна быть названа работа кинорежиссера Списуке Окавы. Снимая фильм «Санридзюка. Бойцы второй линии обороны» — о движении протеста крестьян, у которых власти отобрали землю для строительства аэродрома, — он также открыто и смело выступает на стороне своих героев, полностью разделяет их скорбь и гнев.

Думается поэтому, что оба эти фильма отражают не только протест, зреющий в народных массах, но и продолжающееся сближение передовых японских кинематографистов с той трудовой Японией, которая несколько лет назад почти не получала отражения на экране. Критика была поэтому права, когда отмечала, что оба эти кинофильма глубоко проникают в сущность таких событий, которым средства массовой информации уделяют лишь мимолетное внимание, и что в этом кроется секрет их эмоционального воздействия на широкую зрительскую аудиторию.

Кроме признанных мастеров кинематографии, таких, как Нориаки Цутимото и Списуке Окава, стремление глубже проникнуть в события, которые газеты, журналы, телевидение и радио обходят небрежным молчанием, захватило и новичков и кинолюбителей. Так возникли получившие одобрение кинокритики и общественности фильмы — «Мотосинкакаран», полнометражная документальная лента, поднимающая проблему Окпнавы в несколько неожиданном ракурсе — с позиций мировоззрения и жизненного опыта тамошних проституток, несчастных женщин, познававших горечь самых жестоких унижений, и «Продолженне. Окопы» — о борьбе молодежи Сунагава против военных баз.

Среди этих работ фильм «Минамата» несомненно является наиболее значительным и сильным. Это отличный образчик боевой кинопублицистики, достойный занять видное место в истории документального кино.

Подобные фильмы сейчас не только снимаются независимыми кинематографистами, но и их демонстрация, как правило, осуществляется только собственными силами — в различных клубах, в том числе молодежных, в институтских кинозалах, а не в обычных кинотеатрах.

С другой стороны, среди режиссеров, работающих в независимом кинематографе в сотрудничестве с АТГ, есть и те, кто создает свои картины, непосредственно откликаясь на запросы зрителей, не желающих удовлетворяться стандартной кинопродукцией «большой пятерки». Современное японское общество полно противоречий и контрастов, и это неизбежно сказывается на сознании зрителя, с одной стороны, и на развитии средств художественного выражения действительности — с другой. Поэтому следует считать глубоко закономерным тот факт, что ряд кинематографистов усиленно работает сейчас в направлении развития новых кинематографических жанров, новых выразительных средств. В качестве произведений, отражающих эти поиски, можно назвать фильмы Кадзуо Куроки «Нечистая сила в Японии», Тосио Мацумото «Шюра», Сюдзи Тэраяма «Бросай книги, ступай на улицу», Тэруаки Сунэодзи «Мандара», Соитиро Тахара и Кунио Симидазу «Заранее потерянные возлюбленные», Есисигэ Ёсида «Признание актрисы» и другие. Естественно, в ряде случаев эти эксперименты и поиски оборачиваются лишь видимостью чего-то новаторского, но подчас в них проглядывают ростки подлинно нового, еще неизвестного японскому кинематографу.

Так, о фильме Сюдзи Тэраяма «Бросай книги и ступай на улицу», певца, эссеиста и постановщика фильма авангардистского толка, можно сказать, что это как бы поток зарисовок, деталей, сцен из жизни подростков в большом городе, растущих, как трава, не знающих привязанностей, не почитающих родственных связей. Фильм об их стремле-

ниях и страстях, полный едкого сарказма в отношении всех и всяческих авторитетов. На первый взгляд он оставляет впечатление дешевого легкомыслия, но за этим легкомыслием открывается захватывающая динамика пестрой житейской мозаики, и в итоге мы понимаем, что присутствовали при том, как были вдребезги равны привычные представления о современной повседневности, а вместе с тем и о тех канонах, согласно которым обычно делаются японские кинофильмы.

Таков и фильм «Заранее потерянные возлюбленные», где подтекстом проходит минорная тема утраченной юности, тема разбитых иллюзий молодого поколения. Рассказывая грустную и незамысловатую историю о странствиях в поисках счастья некоего молодого человека, который, сложив пожитки в заплечный мешок, путешествует по берегам Японского моря, авторы вглядываются прежде всего в душевный мир своего героя. Его тянет к людям, он охотно заговаривает со случайными попутчиками, ищет общие темы, пытается подыскать повод для знакомства. Но его сторонятся. Тогда юноша, чтобы отплатить за эту необщительность, потихоньку крадет у своих попутчиков то, что ему подвертывается под руку. Косное провинциальное общество, естественно, сразу от него отворачивается. А юноша встречается с компанией глухонемых, подобно ему скитающихся по стране, и тогда-то безмолвная дружба, связывающая этих ребят, открывается как возможность истинного человеческого единения и переданного фильмом...

Авторы этих фильмов стремились прежде всего показать смятение, отчаяние, раздвоенность человека, живущего в раздираемом противоречиями обществе. Но и сами их фильмы тоже неразрывно связаны с этой же раздираемой противоречиями действительностью и, верно отражая некоторые ее аспекты, обнажают неспособность режиссеров подняться над избранным ими жизненным материалом.

Несколько иначе обстоит дело с Тадаси Имаи, который в сотрудничестве с движением самостоятельного кинопроизводства и проката, пользуясь поддержкой КПЯ, снял

кинокартину «Ее звали О-Эн». Это экранизация одноименного романа Томия Охара, в которой рассказывается о необычной судьбе женщины по имени О-Эн, жившей в средневековой Японии. Главный вассал клана Тоса Кэндзан Нонака умирает в опале. Его враги, захватившие власть в клане, ссылают семью Кэндзана вместе с четырехлетней О-Эн в горы, где им предстоит коротать свои дни в уединенной хижине. Всякое общение с внешним миром строго запрещено, и юность О-Эн скрашивают лишь книги да переписка с молодым ученым Тайдзан Тани. А когда она наконец получает свободу, то и в мире, открывшемся перед О-Эн после сорока лет заточения, она не находит той свободы, которой она ждала, которую рисовала в своих мечтах. Ей по-прежнему нечего надеяться и на встречу с Тайдзаном, связанным теперь семьей, и разве что только в письмах О-Эн сможет поделиться с другом тем, что тяжким грузом лежит у нее на сердце. А вскоре и Тайдзана приговаривают к заточению в связи с распрями по поводу наследования власти в клане.

Страстный протест против всего того, что поработает и калечит человека, — постоянная тема в творчестве Тадаси Имаи, которая воплотилась и в его предыдущей работе, картине «Река без моста» (этой кинокартине на VI Московском кинофестивале был присужден приз Союза кинематографистов СССР), где было рассказано о судьбе японских «неприкасаемых», подвергающихся дискриминации и гонениям. Фильм «Ее звали О-Эн» тоже демонстрировался на последнем Московском кинофестивале, но, к сожалению, его заслонили «Под стук трамвайных колес» Куросавы и «Сегодня жить, умереть завтра»\* Кането Синдо. Но несмотря на то что фильм не привлек к себе должного внимания, я продолжаю считать его одним из лучших произведений Тадаси Имаи, заслуженного мастера японского кино.

Кстати, фильм «Ее звали О-Эн» демонстрировался в Японии в кинотеатре, обладающем монопольным правом проката зарубежных кинокартин, то есть, в сущности, в системе сво-

бодного проката. «Война и люди», снятый на киностудии «Никкацу», демонстрировался таким же образом, но в этих фактах не следует видеть начало отказа от системы «замкнутого проката», которой подлежат все кинокартины «большой пятерки». Тем более что для японского кинематографа, особенно для кинематографа так называемых независимых, демонстрация в кинотеатрах, пользующихся правом монопольного показа зарубежных фильмов, является пока почти единственной возможностью создавать более или менее интересные картины.

Фильм Ясуси Накахира «Демоны тьмы» демонстрировался в таком же кинотеатре. Это фильм о жизни художника по имени Экин (1812—1876). Вначале Экин учился писать в стиле Кано\* и стал придворным художником. Но за провинность, а именно за подделку картины известного живописца, он лишился должности и стал свободным художником, работающим для горожан. Экин охотно брался расписывать афиши театральных представлений во время народных праздников. Нередко из-под его кисти выходили и сцены кровавых расправ, насилия, жестокости. За это его прозвали кровожадным, варварским художником; но вряд ли эти определения отвечали сути его яркого и сильного таланта. Верно другое: эстетика Экина не походила ни на стиль, принятый при дворе, ни на манеру Кано, его мироощущение было неразрывно связано с подлинно народным чувством прекрасного. Однако, несмотря на то, что сценарий фильма писал Кането Синдо, в кинокартине Ясуси Накахира случилось так, что вкусы постановщика — пристрастие к эротике, чрезмерное увлечение цветовыми эффектами, колоритом — отодвинули на второй план идейное содержание фильма.

Масахиро Синода также снял кинофильм, содержание которого дает ему возможность демонстрироваться в кинотеатре, показывающем зарубежные фильмы. Его картина «Молчание» — экранизация одноименного романа Сюсаку Эндо, в которой рассказывается о тра-

\* Это название правильнее было бы переводить иначе: «Обнаженные девятнадцатилетние». — Н. К.

\* Одно из направлений национальной японской живописи.

гедип японских христиан. В середине XVII века, когда усилились гонения на христиан, особенно драматические события разыгрались в Нагасаки. Тех, кто не желал отречься от веры в Христа, убивали, подвергали пыткам, но несмотря на это многие отказывались совершить обряд «фумизэ» — не хотели топтать ногами медную пластинку с изображением распятия или девы Марии, что было принято расценивать как отречение от христианства. От веры отреклись только португальские священники, которые, будучи не в силах вынести испытания, убеждают своего соотечественника последовать их примеру. «Будь Христос на нашем месте, он сам бы отрекся», — говорят они. Но настоящий верующий паптер идет на мученичество во имя веры и любви к ближним.

Конечно, смысл и значение фильма М. Синоды не исчерпываются обращением к событиям далекой старины, не имеющим сейчас никакого отклика в японском обществе. Но его фильм тем не менее чутко отобразил смятение, царящее сейчас во многих слоях японского общества, показал столкновение «западного мировоззрения» с психологией японцев в пору проникновения в страну христианской религии и на этом фоне пытался выяснить, какова сущность моральных норм, которые навязываются человеку государством и религией. То есть задал тот вопрос, который именно сейчас звучит в Японии в высшей степени современно и актуально.

К сожалению, в 1971 году такие талантливые кинорежиссеры, как Кането Синдо, Корэси Курахара, Сохэй Имамура, Кэй Кумаи, Кирио Ураяма, Сусуму Хани, Хироси Тесигара и другие, не имели возможности заявить о себе новыми произведениями, хотя в самое последнее время многие из них уже приступили к работе над фильмами.

Какие же можно сделать выводы из приведенного обзора состояния японского кино в 1971 году? В японском кино, таков первый вывод, проявилась тенденция к постепенному избавлению от многолетнего господства «большой пятерки» и замкнутой системы проката, с одной стороны; а также обострение борьбы между развлекательно-коммерческим и идей-

ным, подлинно художественным кинематографом — с другой. Это находит свое выражение и в том, что даже сейчас, когда японское кинопроизводство зашло в тупик, у нас все же появляются интересные, заслуживающие внимания фильмы.

Однако, несмотря на ослабление позиций «большой пятерки», еще рано говорить о том, что командные высоты в кинопроизводстве могут перейти к «независимому кинематографу». Ведь решение проблем чисто творческого характера все еще лимитируется материальными трудностями.

Но именно поэтому надо всячески пропагандировать ту мысль, что выход из кризиса, будущее японского кино зависят только от развития свободной системы проката, от становления независимого кинематографа. Лишь те кинематографисты, которые осознают культурно-идеологические задачи своего творчества, смогут правильно отразить в своих произведениях действительность, уловить основные направления, под знаком которых развивается современное общество.

*Токио*

Перевела с японского А. СТЕРЛИНГ