

И.ГЕНС МЕЧ И ХИРОСИМА

戦

戦

戦

戦

戦

戦

戦

戦

戦

И.ГЕНС • МЕЧ И ХИРОСИМА



МИНИСТЕРСТВО
КУЛЬТУРЫ
СССР

ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ



И.ГЕНС • МЕЧ И ХИРОСИМА

(ТЕМА ВОЙНЫ В ЯПОНСКОМ
КИНОИСКУССТВЕ)

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«ИСКУССТВО»

МОСКВА

1972

Ответственный редактор
Ю. М. ХАНЮТИН

СОДЕРЖАНИЕ

ЯПОНИЯ В ВОЙНАХ	ВВЕДЕНИЕ	7
БОЖЕСТВЕННЫЕ СОЛДАТЫ НЕБЕС	ГЛАВА I	17
ТРАГЕДИЯ ЯПОНИИ	ГЛАВА II	43
ДЕТИ АТОМНОЙ БОМБЫ	ГЛАВА III	57
ПОЛЕВЫЕ ОГНИ	ГЛАВА IV	75
ПОВЕСТЬ О ЖЕСТОКОСТИ БУСИДО	ГЛАВА V	91
СВИНЬИ И БРОНЕНОСЦЫ	ГЛАВА VI	112
САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ ЯПОНИИ	ГЛАВА VII	123
СНОВА О ПРОШЛОМ	ГЛАВА VIII	147

戰



ВВЕДЕНИЕ ЯПОНИЯ В ВОЙНАХ

На киноискусство Японии сейчас обращено пристальное внимание во всем мире. Это уже не сенсационный интерес начала 50-х годов, вызванный многочисленными премиями, которые вдруг стали присуждаться японским фильмам на крупнейших международных фестивалях. Интерес к японскому кино стал постоянным и устойчивым, как интерес к самой Японии и ее народу.

Страна, вышедшая из второй мировой войны в состоянии разрухи и опустошения, в необыкновенно короткий срок, за каких-нибудь два десятилетия, стала одной из самых могущественных индустриальных мировых держав. Опередив по темпам развития все капиталистические страны, Япония заняла второе место в капиталистическом мире по размерам валового национального продукта. Дешевые промышленные товары японского производства завалили мировые рынки. Темпы роста экономики в послевоенной Японии породили даже специальный термин — «экономическое чудо».

На самом деле экономический бум в Японии лишь вновь подтверждает известное марксистское положение о неравномерности и скачкообразности развития капитализма в эпоху империализма. В. И. Ленин обращал внимание на ошибочность представления, будто тенденция к загниванию исключает быстрый рост капитализма, и указывал, что «отдельные отрасли промышленности, отдельные слои буржуазии, отдельные страны проявляют в эпоху империализма с большей или меньшей силой то одну, то другую из этих тенденций»¹.

По мнению исследователей, достижения японской экономики являются результатом целого ряда удачно совпав-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 27, стр. 422.

ших экономических и политических факторов, которые в значительной части носят временный характер: восстановления промышленности на основе новейшего оборудования, массового внедрения зарубежных лицензий и патентов, незначительности в течение многих лет военных расходов, расширения производственных мощностей в связи с военными заказами США во время войны в Корею и Вьетнаме.

И, наконец, одна из важных предпосылок «экономического чуда» — заработная плата японских трудящихся в течение длительного времени оставалась на уровне слаборазвитых стран.

Япония известна сегодня миру как страна ожесточенных классовых боев. Многомиллионный пролетариат, организованный в мощные профсоюзы, предпринимает ежегодно могучие «весенние наступления» в борьбе за лучшие условия труда, в результате которых трудящиеся добиваются некоторого роста зарплаты. Но непрерывное повышение цен на товары широкого потребления, коммунальные услуги и транспорт сокращает реальные доходы народных масс.

Таковы две стороны «экономического чуда» — самые высокие в мире темпы роста экономического развития и самый низкий для империалистических государств уровень заработной платы.

Но интерес к Японии вызван еще и тем, что высокие технические достижения, уровень современной цивилизации сочетаются с бережно сохранным национальным бытом, национальной традицией в духовной сфере, в культуре и искусстве. Именно эта специфическая двойственность вызывает желание разгадать, как преломляется она в духовной жизни японского народа.

Скачок, совершенный страной за последние сто лет, то есть с той поры, когда произошла незавершенная буржуазная революция Мэйдзи, — поистине огромен. Тогда, во второй половине XIX века, господствующие классы, стремясь догнать высокоразвитые капиталистические страны, стали заимствовать у них многое в области экономики, техники и культуры. Но глубокие перемены в духовной жизни общества не столь обязательны и быстры при столкновении таких разнохарактерных культур, какими была высокоразвитая культура Запада и высокоразвитая и такая отличная от нее культура Востока.

Натиск индустриализации, гигантский рост городов, модернизация жизненного уклада общества не привели к утрате устойчивой национальной культуры. В современной Японии сосуществуют спектакли феодального аристократического театра Но и новейший мюзикл; в книжном магазине продаются книги лауреата Нобелевской премии Ясунари Кавабата, которого считают наиболее глубоким выразителем «японской души», и сенсационный полицейский роман по образцу американских черных серий; на художественных выставках лаконичную и выразительную традиционную живопись можно увидеть рядом с произведениями современных абстракционистов. Эта пестрота и двойственность не могли не отразиться и на такой важной и крупной отрасли промышленности развлечений, какой в Японии является кино.

Японский кинематограф родился в последние годы прошлого века. В своей борьбе за место под солнцем, за признание зрителей он был вынужден противостоять давним и признанным видам зрелищных искусств, какими была богата традиционная театральная культура страны. Японская кинопромышленность в этом преуспела. В середине 50-х годов она выросла в наиболее мощную и производительную в мире. Пять крупных фирм: «Дайэй», «Тоэй», «Нikkaцу», «Сётику», «Тохо» — основные поставщики кинематографической продукции — в 50-х годах стали выпускать в среднем 500 полнометражных художественных фильмов в год. Правда, с тех пор положение изменилось. Вот уже десятилетие японское кино находится в тисках тяжелого кризиса. Закрылась почти половина кинотеатров, количество зрителей, которое в 1960 году поднялось до 1,3 млрд. в год, упало до 300 миллионов. И все же и сегодня японцы ухитряются выпускать до 300—400 фильмов в год. Способствует этому существование в стране множества мелких компаний по производству фильмов. Они появились впервые в начале 50-х годов благодаря усилиям прогрессивных кинематографистов. «Независимые производства» опирались на материальную помощь зрителей и, будучи свободными от финансового гнета и идеологического контроля крупного капитала, внесли большой вклад в становление прогрессивного киноискусства Японии. Движение «независимых» стало важным уроком для многих кинематографистов, которые стремятся к творческой самостоятельности сегодня. Оно стимулирова-

ло появление мелких компаний независимых от «большой пятерки» и в 60-е годы.

Широкое разнообразие тематики японских фильмов отражает многоликость жизни страны, как бы стягивающейся к двум ее полюсам — традиции и современности. В японском кино и поныне существуют жанры, сложившиеся под влиянием традиционного театра и классической драматургии, связанные с кастой воинского сословия — самураев, но появляются и новые жанры, рожденные сегодняшним днем страны. Обилие тем, разнообразие творческих манер художников, высокие образцы искусства и поток массовой кинопродукции, все более подчиняющейся коммерциализации, — такова пестрая картина современного японского кинематографа. В настоящей книге будет рассмотрена лишь одна из множественных тем современного японского киноискусства. Это тема войны.

Война — самая всеобщая, мучительная и злободневная проблема современности, предмет раздумий всего человечества, которое после окончания второй мировой войны так и не обрело окончательного мира. Война — это узловая тема, в воплощении которой наиболее ярко и полно раскрываются художники различных взглядов, художественных систем, поколений.

Но для Японии война — это вопрос особый.

Последнее столетие в истории Японии было столетием войн. Если бросить взгляд в прошлое, то можно убедиться, что после революции Мэйдзи страна либо воевала, либо готовилась к очередному военному конфликту. Встав позже других империалистических держав на путь захвата чужих территорий, японские правители пытались догнать упущенное. Акты вооруженной агрессии: японо-китайская война 1894—1895 годов, подавление восстания ихэтуаней или «боксерского восстания» в Китае в 1901 году, русско-японская война в 1904—1905 годах — уже явились следствием этой политики.

Япония принимала участие в первой мировой войне и интервенции против революционной России (1918—1922).

В ходе первой мировой войны Япония, по выражению В. И. Ленина, «выиграла очень много, оставаясь в стороне от европейско-американского конфликта и захватывая громадный Азиатский материк»¹.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 218.

Окончательно программа японской империалистической агрессии была сформулирована главой правительства генералом Танака в 1927 году. В своем известном меморандуме Танака писал, что Япония должна проводить в Восточной Азии политику «крови и железа». Но, проводя такую политику, как отмечал Танака, Япония неизбежно окажется лицом к лицу с США, которые надо сокрушить, если Япония в будущем хочет захватить в свои руки контроль над Китаем. Чтобы завоевать Китай, Япония должна сначала завоевать Маньчжурию и Монголию. После захвата Китая Япония, имея в своем распоряжении все ресурсы этой страны, должна была перейти к завоеванию Индии, Индонезии, Филиппин, Малой Азии, Центральной Азии и даже Европы¹.

Эти планы японская военщина стала проводить в жизнь. Все началось с нападения на китайскую Шаньдунскую провинцию. Затем военные действия вспыхнули в Северо-Восточном Китае, где в 1931 году образовалось новое государство — Маньчжоу-Го, фактически ставшее японской колонией. В мае 1937 года разразилась длительная и кровопролитная война против китайского народа, последовали агрессивные нападения на Советский Союз и Монголию, был заключен «тройственный пакт» Японии с гитлеровской Германией и фашистской Италией и, наконец, нападением на Пирл-Харбор началась война на Тихом океане.

Если же взглянуть в еще более далекое прошлое страны, то окажется, что периоду власти милитаристов предшествовало многовековое правление сёгунов — военных правителей страны. Когда в XII веке в результате борьбы двух могущественных феодальных родов — Тайра и Минамото — верх взял дом Минамото, то глава этого дома — Ёритомо Минамото — попытался установить свою власть над всей страной. Лишенный всякой реальной власти император провозгласил Ёритомо Минамото сёгуном — военным диктатором Японии. С тех пор до самой революции Мэйдзи страной правили представители крупных феодальных родов. Страну раздирали междоусобицы. Господствующим сословием при сёгунате было военное дворянство — самурай. Внешним признаком принадлежности к

¹ См.: Х.-Т. Эйду с, История Японии с древнейших времен до наших дней, М., 1968, стр. 153.

этой касте было ношение двух мечей. Право силы стало основным законом, военная доблесть — основным достоинством. В ту эпоху и сложилась идеология самурайства, которая в дальнейшем наложила глубокую печать на самосознание, мироощущение японского народа.

Резкий перелом наступил в августе 1945 года. В течение нескольких недель была сломлена не только военная мощь страны. Молниеносное поражение нанесло сокрушительный удар по той военной идеологии, которая проникла в плоть и кровь японского народа.

Начался этап духовного обновления японцев. В статье девятой японской конституции, вступившей в силу в 1947 году, было сказано:

«Искренне стремясь к международному миру, основанному на справедливости и порядке, японский народ на вечные времена отказывается от войны как суверенного права нации, а также от угрозы или применения вооруженной силы как средства разрешения международных споров.

Для достижения цели, указанной в предыдущем абзаце, никогда впредь не будут создаваться сухопутные, морские и военно-воздушные силы, равно как и другие средства войны. Право на ведение государством войны не признается».

Естественно, что киноискусство, чутко реагирующее на жизнь народа, не могло пройти мимо такого кардинального вопроса, каким является война и мир для Японии. Чтобы понять сегодняшний день, необходимо было разобратся в прошлом. Не случайно утверждение крупного японского исследователя и историка кино Акира Ивасаки: «Не будет большим преувеличением сказать, что история японской кинематографии — это наполовину история военного кино»¹.

Тема войны включает в себе самое существенное, характерное, она дает тот ключ, который помогает познать сущность японского кино.

Путь, по которому шло развитие военной темы, был полон драматизма. Конец войны, безоговорочная капитуляция впервые создали прогрессивным мастерам кино возможность открыто и прямо заговорить о войне, о ее трагических последствиях для страны и народа. Для этого надо было полностью перестроить идейные и нравственные кри-

¹ Акира Ивасаки, История японского кино, М., 1965, стр. 195.

терии. С одной стороны, художники не могли не осудить агрессивный захватнический характер войны, развязанный руками японской военщины. С другой стороны, сами художники тяжело страдали, наблюдая нищую и сумбурную действительность своей страны, бывшую, как им казалось, следствием поражения и оккупации. Они видели девушек, которых голод и безработица бросили на панель, детей, которые не могли учиться, беду, которая кричала из всех закоулков. Осознать свою собственную вину в этом катастрофическом положении страны им не всегда было под силу. Все это касалось не только старшего поколения, но и молодых. «Только после войны я начал интересоваться историей, потому что в детские годы бесчеловечно много времени поглотила война,— писал будущий кинорежиссер Кэй Кумаи.— То были пятнадцать лет ненависти и отчаяния, неистовства и горя, злобы и гнева. Ничего другого я вспомнить не могу»¹.

Председатель Президиума ЦК КПЯ Кэндзи Миямото писал в своей статье «О чем говорят уроки истории»: «У нас было два пути: либо признать эти войны несправедливыми, агрессивными и бороться за настоящую независимость нашей страны, за мир и демократию, защищать жизненные интересы народа, либо, не углубляясь в самообвинения по поводу совершенных военных преступлений, объединиться с американским империализмом, возродить в своей стране милитаризм, снова укрепить Японию как империалистическую державу и встать во главе всех азиатских государств»².

Эти два возможных пути и отразились в послевоенной расстановке сил в стране и в свою очередь на трактовке темы войны в киноискусстве.

Широкие народные массы впервые в истории страны благодаря опыту войны из объекта политики стали его субъектом, ибо они впервые начали действовать, а следовательно, и решать. Для них антивоенные настроения являлись закономерными. Именно их чаяниям и надеждам отвечает антивоенное киноискусство.

С другой стороны, определилась иная тенденция: стремление обелить японскую агрессивную политику в прошлом, оправдать зависимую от США внешнюю политику страны. Группировки, ратующие за ремилитаризацию

¹ «Бунка хёрон», 1966, № 51, стр. 71.

² Там же, стр. 70.

страны, пока малочисленны, но за ними стоят силы, поддерживаемые реакционным политическим курсом США. И нельзя забывать об уроках истории XX века, когда пренебрежение к реакционным силам, пусть сначала и незначительным, приводило в дальнейшем к конфликтам мирового масштаба.

Правые экстремисты все чаще и откровеннее начали пропагандировать свои взгляды о возрождении «подлинно японского духа».

Характерно нашумевшее на весь мир «дело Мисима». Известный писатель Юкио Мисима воссоздавал в своих сочинениях идиллические картинки из старой японской жизни, проповедовал самурайский дух, разрабатывал своеобразную этику смерти. Для проведения в жизнь своих идей, лелея мысль о военном перевороте, Мисима учредил специальное «Общество щита», обучая его членов, носивших специальную форму, военному делу и культивируя в их среде дух самурайского национализма.

В полдень 25 ноября 1970 года Мисима, окруженный ближайшими соратниками, появился на балконе штаба восточной армии в районе Итигая в Токио, чтобы выступить перед солдатами. «Японцы потеряли национальный дух... До сих пор не смыто пятно позора с Японии, проигравшей Тихоокеанскую войну. Вставайте все, погибнем ради общей цели — пересмотра конституции, провозгласившей отказ от войны...» — долетало до ошеломленных слушателей. За словами Мисима следили с вертолетов вездесущие корреспонденты газет и телевидения, заранее уведомленные о готовящемся выступлении.

Но слова Мисима отклика не встретили. И тогда на глазах изумленных зрителей, а их было благодаря прямой трансляции телевидения много тысяч, разыгрался по сценарию автора кровавый спектакль.

Мисима выхватил короткий меч и всадил его по обычаю самураев в живот. Его ближайший друг и почитатель Морита, как об этом было заранее договорено, длинным мечом отрубил ему голову. После этого и сам Морита совершил харакири и в свою очередь пал с отрубленной головой от руки третьего заговорщика. «Политической демонстрацией поднимающего голову милитаризма»¹ — так охарактеризовала газета «Правда» харакири Мисима.

¹ «Правда», 1970, 18 декабря.

Важным фактором милитаризации Японии стал японо-американский «договор безопасности». «Это договор об агрессивном военном союзе, направленном против всех народов Азии, это договор опасного следования за США. Японский милитаризм вновь начинает представлять реальную угрозу миру в Азии и независимости наций в качестве младшего сообщника американского империализма»¹, — предостерегает в своем заявлении Президиум ЦК Компартии Японии.

И эта тенденция нашла отклик в трактовке военной темы в киноискусстве.

Таким образом, японское антивоенное кино, трактующее военную тему, развивалось в столкновении двух противоборствующих направлений. Оно сконцентрировалось вокруг нескольких основных тем — трагедии атомной бомбардировки, исследования сущности японской военщины и самурайства и отношения к американской военной оккупации.

Эти темы раскрывались и в скороспелых, прямолинейных схематичных фильмах, поставленных по свежим следам событий, и в глубоких талантливых произведениях прогрессивного киноискусства, запечатлевших размышления кинематографистов о войне, их попытки разобраться в ее сложном механизме, в ее причинах, истоках и следствиях, раскрыть антинародную бесчеловечную сущность милитаризма. Проследить этот сложный, трудный путь рождения антивоенного киноискусства — задача настоящего исследования.

¹ «Правда», 1970, 26 июня.

武



ГЛАВА I

БОЖЕСТВЕННЫЕ СОЛДАТЫ НЕБЕС

Идет война Японии против Китая. Звено летчика Ямамото отправляется в очередной боевой вылет. Завязывается ожесточенный бой — самолет Ямамото подбит, сам летчик смертельно ранен. Только один член экипажа — радист Ямамура — остается в живых. Подхватив раненого командира, он пытается пробраться к своим. Но через несколько дней, в нечеловеческих муках, истекая кровью, летчик умирает. И тогда, похоронив своего любимого командира, Ямамура совершает на его могиле харакири.

...Командир другого самолета, Якимото, тяжело ранен во время воздушного сражения. Ему удается довести самолет до аэродрома, но в момент приземления он все же разбивается. В госпитале, простившись с товарищами, Якимото умирает, его последние слова: «Да здравствует император!»

Это эпизоды из фильма режиссера Ютака Абэ «Пылающее небо» («Моюру тайку»), поставленного в 1940 году.

«Пылающее небо» — яркий пример милитаризации японского кинематографа, которая стала отчетливо проявляться во второй половине 30-х годов, когда военщина и японское правительство бросили страну в преступную авантюру, стоившую народам оккупированных стран и самому японскому народу миллионов человеческих жизней.

Медленно, но настойчиво и целеустремленно проникал милитаризм во все сферы духовной жизни страны. 30-е годы стали периодом уничтожения демократии, установления порядка наподобие уже существовавшего в фашистской Италии и нацистской Германии.

Политическое сближение Японии с нацистской Германией завершилось, как известно, заключением в сентябре

1940 года в Берлине «тройственного пакта» о военном союзе с гитлеровской Германией и фашистской Италией. В пакте говорилось, что «Япония признает и уважает руководство Германии и Италии в деле создания нового порядка в Европе», а «Германия и Италия признают и уважают руководство Японии в деле создания нового порядка в великом восточноазиатском пространстве».

Это было логическим итогом сближения политики японских милитаристов с политикой мирового фашизма. Но и раньше взгляды японской военщины были обращены к Германии.

Деятельность Министерства пропаганды Германии и самого Геббельса, законодательство по вопросам культуры и, в частности, кинематографа давали образцы для подражания государственным деятелям Японии. Но, хотя события в обеих странах разворачивались как бы параллельно, процесс идеологического подчинения народа протекал в Японии значительно медленнее.

Поначалу японский милитаризм не испытывал острой необходимости в политической активизации масс. Достаточно того, что идея долга была центральной в исторически сложившемся мировоззрении народа. Именно ее на протяжении веков культивировали литература и искусство. В кинематографе она воплотилась в костюмно-историческом жанре, так называемом «дзидайгэки», который прославил героические подвиги легендарных самураев. Возможно, этим и можно объяснить тот факт, что в японском киноискусстве, при всем его богатстве и разнообразии жанров, в ту пору не нашлось места для фильмов о войне.

Но чем реальнее становились широкие экспансионистские планы японского правительства, тем больше государство испытывало нужду вовлечь массы в политику.

Японский милитаризм отнюдь не стеснялся в методах пропаганды. Известное изречение Гитлера: «Чем чудовищнее солжешь, тем скорее тебе поверят. Рядовые люди скорее верят большой лжи, нежели маленькой... солги только посильней — что-нибудь от твоей лжи да останется» — вполне подходит к характеристике этих методов. Психологическим стержнем этой пропаганды был избран принцип верности долгу, на котором и ранее складывалась национальная японская идеология. Поэтому, какими бы грубыми ни казались пропагандистские приемы, они, несомненно, достигали своего результата. Сохранились тексты передач

японского радиовещания в разгар войны на Тихом океане. Приведем один из них — текст радиопередачи о герое-летчике:

«После окончания воздушного боя японские самолеты, небольшими группами по три-четыре, возвращались на свою базу. Одним из первых приземлился капитан — начальник отряда. Он вышел из самолета и следил через бинокль за самолетами, пересчитывая возвращающихся людей. Капитан был бледен, но уверенно стоял на земле. После того как сел последний самолет, он составил рапорт, прошел на командный пункт и отрапортовал дежурному офицеру. Как только были произнесены последние слова, капитан неожиданно упал на землю. Офицер кинулся ему помочь, но — увы! — тот был мертв. Когда его обследовали, выяснилось, что у него смертельное сквозное ранение в грудь и он уже остыл. Невозможно, чтобы тело только что умершего человека было бы холодным как лед. Капитан должен был, по-видимому, умереть давно, и это его дух сдавал рапорт. Такое чудо можно объяснить лишь чувством ответственности, которое владело покойным капитаном»¹.

Повести за собой интеллигенцию на таком уровне пропаганды было невозможно. Для этого слоя нации были избраны другие способы воздействия. Здесь японский милитаризм играл на естественном чувстве любви к своей стране, на приверженности к традициям и, если возникала необходимость, прибегал к прямому запугиванию. Популярной была идея, что раз война уже началась, то дело народа довести ее до победного конца. Сплочению интеллигенции способствовали и выдвинутый в начале войны на Тихом океане демагогический лозунг «великой восточноазиатской сферы совместного процветания» и теория «сдружества стран Восточной Азии», провозглашавшая идею равенства всех азиатских наций.

Эти лозунги создавали иллюзию войны во имя высоких моральных принципов.

Первые шаги к полному подчинению кинематографа задачам государственной политики были предприняты еще задолго до военных действий в Китае и до начала Тихоокеанской войны.

¹ R. Benedict, *The Chrysanthemum and the sword pattern of Japanese culture*, Boston, 1946, p. 25.

Атмосфера и настроения в японском кинематографе конца 20-х — начала 30-х годов никак не могли удовлетворять вкусам и целям военщины. В те годы демократическая традиция в киноискусстве была исключительно сильной. Под непосредственным влиянием расширившегося рабочего движения создавались «социально-проблемные фильмы» («кэйко эйга»), в которых довольно смело критиковалось социальное устройство общества, развенчивались старые идеалы. Широкое развитие в киноискусстве получил «реализм повседневности», зачинателями которого были режиссеры Ясудзиро Одзу, Хэйносукэ Госё, Ясудзиро Симадзу. Их творчество было посвящено мелкой городской буржуазии, они подробно вырисовывали быт и нравы ремесленников, торговцев, служилого люда. Но и сочувствие к маленькому человеку и утверждение неповторимости личности противоречили унификации милитаризма.

В 1933 году, когда в Германии было основано Министерство пропаганды, в Японии был вынесен на обсуждение парламента «Проект мероприятий по осуществлению государственной политики в области кино». Автор этого проекта депутат палаты представителей Акира Ивасэ отнюдь не пытался скрывать подлинные цели своей деятельности. А значительно позже, во время прений в парламенте по вопросу принятия «Закона о кино», уже со всей откровенностью сказал: «В условиях возникшего инцидента (имеется в виду нападение Японии на Маньчжурию в 1931 году.— *И. Г.*) и священной войны роль кино становится исключительно важной, настолько важной, что его даже считают мощным оружием идеологической войны... Вполне понятно, что для достижения великих целей священной войны за возрождение Азии необходимо внутри страны и на международной арене проводить действенную пропаганду. И самым эффективным средством такой пропаганды является кино»¹.

«Проект» Ивасэ, положивший начало законодательству в области кино, был утвержден парламентом, и уже на следующий год на его основе был организован Контрольный комитет в области кино. В 1935 году при содействии правительственных кругов была создана Киноассоциация Великой Японии. Деятельность ее должна была быть свя-

¹ Акира Ивасаки, Современное японское кино, М., «Искусство», 1962, стр. 67.

зана с «участием в осуществлении национальной политики Великой японской империи».

И, возможно, отчетливее всех сформулировал общие задачи кинематографа перед лицом большой войны главный цензор Управления охраны общественного спокойствия в № 11 журнала «Эйга то ревью» за 1936 год: «Для нас в вопросе управления кинематографией при рассмотрении художественных достоинств того или иного произведения желательна позиция слепого. То, что не подходит государству, должно быть уничтожено, даже если это и «искусство». Такова правильная позиция, которую должны занять слуги государства»¹. Показательно, что слово «искусство» заключено в кавычки. Оно стало ненужным в кинематографии, которая все более определенно рассматривалась лишь как идеологическое оружие в борьбе за лидерство на Дальнем Востоке.

Сначала все намеченные мероприятия оставались лишь на бумаге. Киноассоциация Великой Японии никакой активности не проявляла. Первые шаги выглядели вполне невинно. Так, осенью 1936 года Управление охраны общественного спокойствия Министерства внутренних дел издало распоряжение о запрещении «кадров с поцелуями и танцами». В этом запрете сказывалась определенная закономерность, ибо наступление на свободу мысли и действия людей удобнее всего начинать под лозунгами борьбы за чистоту нравов. Распоряжением Управления охраны общественного спокойствия поцелуи были на много лет изгнаны с японского экрана. Правда, в цензурные ограничения были включены и куда более серьезные запреты: «...ни в коем случае не должны разрешаться кинофильмы об императорском доме, а также фильмы, относительно которых существует опасение, что они содержат идеи непризнания существующего государственного строя, клевету на армию, оскорбление полиции»².

Кинематографисты не сразу оценили пагубность мер, направленных на то, чтобы сковать их творческую свободу. Напротив, им льстило, что вопросами кино занимается правительство, что круг деятельности поставщиков развлечения, вчерашних «киношников», людей второго сорта, какими они считались в общественном мнении, стал предметом заботы и внимания высших правительственных сфер.

¹ Акира Ивасаки, История японского кино, стр. 120.

² Там же, стр. 119.

После того как в мае 1937 года японский империализм развернул военные действия против Китая, жизнь в стране определялась уже состоянием войны. Через год, в марте 1938 года, японский парламент принял закон «О всеобщей мобилизации нации», предоставивший правительству право устанавливать контроль над промышленностью, транспортом, внутренней и внешней торговлей, регулировать цены, прибыль, заработную плату, направление капиталовложений. Этому закону подчинилась и кинопромышленность.

В августе 1937 года министр внутренних дел Японии заявил представителям кинокомпаний, что он «требуется максимальных усилий в деле воспитания патриотизма и подъема духа народа». Кинематограф должен «в доступной форме разъяснять основные причины инцидента, значения и цель посылки наших войск, решимость правительства и народа... дать ясное представление о национальном характере китайцев, их национализме, гоминдановском правительстве, гоминдане, о характере армии» и таким образом «всемерно усилить помощь тыла фронту и поддерживать такое положение в течение длительного времени»¹.

Кинематографисты проявили большую готовность выполнить правительственное задание. Ставились фильмы, содержание которых регулировал целый ряд распоряжений: а) не подрывать воинскую дисциплину, не высмеивать армию; б) не изображать в преувеличенно мрачных тонах военные действия, показывая много крови; не притуплять боевой дух народа; в) не подрывать моральное состояние мобилизованных и их семей; г) избегать развлекательных и упадочнических фильмов².

Фильмы стали выходить с обязательными начальными титрами: «Сплотим нашу страну», «Защитим наш тыл». С вступлением в войну на Тихом океане к этим лозунгам добавились новые: «Искренность всего народа хранит каждый солдатский дом» или «Каждый солдатский дом защищает Будду».

Но и готовность кинематографистов верой и правдой служить своему императору и стране и меры, предпринятые властями для контроля над деятельностью кинематографа, показались правительству недостаточными. Дело в

¹ Акира Ивасаки, История японского кино, стр. 122.

² См.: Тадаси Иидзима, Нихон эйга си (История японского кино), т. 1, Токио, 1955, стр. 148.

том, что, несмотря на усиливавшееся вмешательство цензуры, несмотря на укреплявшиеся связи руководителей компаний и чиновников из правительства, продолжали выходить фильмы, как бы «выламывающиеся» из официальных рамок, не выступавшие против государственных декретов прямо, но противостоявшие им своей гуманистической природой. Это были «Земля» («Цути», 1939) режиссера Тому Утида, «Придорожный камень» («Робо-но иси», 1938) Томотака Тадзака и некоторые другие. Правительство решило предпринять крайние меры. Готовился «Закон о кино», прообразом которого явилось гитлеровское законодательство по вопросам киноискусства. Сила воздействия кинематографа на умы людей была к тому времени уже окончательно осознана. «Если для всеобщей мобилизации духа нации мы будем использовать кино, которое непосредственно рисует зримые картины войны, то, как я полагаю, любой фильм даст неизмеримо больший результат, чем сотня речей, произносимых для мобилизации духа»¹, — сказал на обсуждении проекта Закона депутат парламента Хисаёси Мурамацу. Автор «Закона о кино», барон Микио Татэбаяси, писал: «Цель контроля над нашим кино заключается в конечном итоге в том, чтобы заставить кинематографистов максимально участвовать в пропаганде национального государственного строя»². В 1939 году «Закон о кино» был принят парламентом без какого-либо противодействия и сопротивления со стороны кинематографистов. Это означало полное подчинение искусства государственной политике.

«Закон о кино» не только предписывал кинокомпаниям общие организационные решения, он заставлял подчиняться им и каждого отдельного творческого работника. Все специалисты, работающие в кинематографе, были обязаны проходить ежегодную переаттестацию, которая сопровождалась своеобразным «тестом на лояльность».

Тысяча девятьсот сороковой год принес изменения в структуре руководства кинематографией: было основано специальное Информационное управление, была введена предварительная цензура на сценарий.

Особое и первоочередное внимание в Законе уделялось документальному кино. Был издан приказ об обязательной демонстрации в кинотеатрах хроникальных и документаль-

¹ Акира Ивасаки, Современное японское кино, стр. 67.

² Там же, стр. 64.

ных фильмов. Год спустя правительство объединило все компании, выпускающие хроникальные и документальные фильмы, в одну — «Нихон эйгася», получив таким образом простейшую форму контроля над всей документальной продукцией страны.

Власти принялись и за художественный кинематограф. Десять компаний, которые к тому времени выпускали художественные картины, были реорганизованы в три — «Сётику», «Тохо» и «Дайэй». Интересно, что хронологически концентрация кинопроизводства в целях наилучшего над ним контроля совпала со схожими явлениями в кинематографе нацистской Германии. Геббельсовское Министерство пропаганды как раз в то же время прилагало последние усилия, чтобы окончательно изгнать одиночных «независимых посредников», то есть тех немногих собственников небольших прокатных фирм и кинотеатров, которые еще стояли на пути полного подчинения всей кинематографии Министерству пропаганды.

Япония не отставала. В январе 1942 года была создана единая кинопрокатная компания «Синкайся Дайэй», и все фирмы, занимавшиеся экспортом иностранных фильмов, были объединены в одну — «Гайкоку эйга», которая ограничивалась лишь ввозом немецких и итальянских картин. Таким образом, весь кинематограф к весне 1942 года был поставлен под контроль правительства.

История закабаления кинематографа в Японии почти не сохранила фактов открытого сопротивления политике правительства. Кинематографисты, кто активно и сознательно, кто подчиняясь обстоятельствам, а кто из страха, пошли на службу к государству. Уже говорилось о лозунгах, какими была привлечена интеллигенция. Вдобавок незамедлительная и беспощадная расправа с немногими антивоенными выступлениями заставила деятелей культуры склонить голову перед властью. Игра на национальных чувствах, подхлестываемая крупными успехами японской армии в бассейне Тихого океана, вызвала такой прилив шовинизма, перед которым разум оказывался беспильным. Единство нации — вот что было тогда главным лозунгом в идеологическом наступлении. «Драматическое искусство обязано забыть старые индивидуалистические и классовые позиции и понять, что именно на него возлагается роль носителя культуры в созидательной программе нашего нового национального сознания в целом. Актеры не должны

больше служить классу, а должны служить нации, и в игре должно найти отражение то, что они носят в себе частицу этой нации»¹ — писалось в октябрьском номере журнала «Тюо корон» в 1940 году.

Горестно звучит признание прогрессивного кинокритика Акира Ивасаки: «Творческие киноработники, кинокритики — все несут ответственность за содеянное ими. Нет почти ни одного кинодеятеля, который, протестуя против самой войны и фильмов, пропагандировавших ее, до конца боролся бы с капиталистами, военщиной и бюрократией. Никто из киноработников не может сложить всю вину на кучку военных преступников и считать себя незапятнанным»².

Мы не преследуем цели воссоздать историю японского кино военных лет. Творчество режиссеров, которые в эти годы сумели избежать шовинистического угара (а такие все же существовали) и уйти в тематику, не имеющую прямого отношения к войне, должно стать предметом другого исследования. В данном случае речь идет о той кинематографической продукции, которая непосредственно связана с войной и государственной политикой.

Итак, государство требовало, чтобы фильмы отвечали духу национальной политики. Однако, поскольку сам этот термин слишком прямо связывал искусство с политикой, такие фильмы стали стыдливо называть «народными фильмами». Было даже создано специальное общество «Распространение народных кинофильмов», занимавшееся прокатом подобных картин. Но, как это ни странно, при всей готовности творческих деятелей верой и правдой служить своей родине, способствовать победе в войне, продолжали создаваться и произведения, в которых пробивалась правда, проглядывал истинный лик войны. Иногда это проходило незамеченным и фильмы выходили на экран. Но были в первую пору случаи, когда такие фильмы подпадали под запреты цензуры, а их создателям приходилось нести ответственность: сложившийся со временем штамп военно-пропагандистского фильма тогда еще не успел утвердиться.

В первую очередь война дала толчок развитию хроникального и документального фильма. Развязав войну в Китае, правительство нуждалось в изображении победоносных

¹ Цит. по кн.: J. I. Anderson, D. Richie, The Japanese Film art and industry, Tokyo, 1959, p. 135.

² Акира Ивасаки, Современное японское кино, стр. 37.

военных действий для поддержания боевого духа в армии и среди мирного населения. Все фирмы, при которых по прямой аналогии с гитлеровским кино были открыты отделы «культурфильмов», рассылали по фронтам своих операторов. Шла острая конкурентная борьба за эффектный и интересный материал. Хроникальные фильмы о военных действиях стали появляться в большом количестве.

Одним из первых был «Шанхай» (1938) режиссера Фумио Камэи и оператора Сигэру Мики. Подлинностью, достоверностью включенного в него материала (съемки велись сразу же после взятия города японскими войсками) фильм производил огромное впечатление на зрителей. Однако сила его воздействия заключалась, по-видимому, не только в неожиданности и новизне материала, но и в режиссуре. Фумио Камэи в 30-х годах учился на отделении кино Института искусствознания в Ленинграде, по возвращении на родину он поступил работать в отдел по производству документальных фильмов фирмы «PCL», прозванный «красным гнездом» из-за прогрессивных взглядов работающих в нем людей. Уже в первых работах Камэи проступала гуманистическая тенденция. С большим сочувствием и теплотой режиссер показывал жизнь народа в дни войны, страшные фронтовые будни, и в этом неприкрашенном материале терялась идеологическая и пропагандистская задача, поставленная перед художником. То же самое произошло и во второй большой работе режиссера, в «Сражающихся солдатах» («Татакау хэтай», 1939). В этом фильме вновь прозвучали трагические ноты войны, и потому его демонстрация была запрещена, а сам Камэи вскоре арестован. В целом же документальное кино быстро усвоило уроки, ему преподанные, и на экранах демонстрировались фильмы, воспевающие первоначальные успехи японской армии — «Божественные солдаты небес» («Сорано симпэй», 1942) о захвате Индонезии, «Хроника боев в Малайе» («Марэ сэнки», 1942) — о вторжении в Сингапур, «Хроника боев в Бирме» («Бирума сэнки», 1942) и др.

Значительно сложнее обстояло дело с художественным кинематографом. Здесь в первых же картинах зазвучали весьма двойственные мотивы. Попытаемся разобраться в этом на примере одной из ранних значительных работ о войне в игровом кино. Это был фильм режиссера Томотака Тадзака «Пять разведчиков» («Гонин-но сэккохэй», 1938), поставленный на основе маленького газетного сообщения

об одном из военных эпизодов: рота японских солдат вступает в китайский городок. Пятерых разведчиков посылают вперед, чтобы выяснить расположение войск противника. С задания возвращаются только четверо. Ночь проходит в тревоге. К утру последний из разведчиков возвращается, и рота снова выступает вперед.

Казалось, в этом фильме были исполнены все предписания властей — солдаты беспрекословно подчиняются приказам командования, они верны воинскому долгу, несмотря на все трудности военных дорог, где смерть подстерегает на каждом шагу.

Фильм был поднят на щит и послан на Международный кинофестиваль в Венецию, где был награжден призом министра народной культуры фашистской Италии, был признан лучшим фильмом года в Японии и награжден премией министра просвещения. В качестве образца военно-пропагандистской картины «Пять разведчиков» были разосланы по посольствам Японии во все европейские страны, что привело к весьма неожиданному результату. Сохранилась докладная записка одного из консульств, где сказано: «...фильм оставляет в общем мрачное впечатление, и есть опасение, как бы не появилась мысль о том, что императорской армии приходится вести тяжелые бои... Он сделан в специфически японской манере акцентов на трагическом и не создает уверенности в непобедимости японской армии... показывая, что из двухсот человек в японском отряде остается только сто, он, скорее, наводит иностранцев на мысль о поражении»¹.

Это точка зрения японца, который смотрел фильм глазами европейского зрителя, прекрасно понимая, как он может быть им воспринят. Возможность двойного восприятия фильма «Пять разведчиков» зрителями заставляет задуматься над спецификой, своеобразием военной пропаганды в японском кино. Не заложена ли в самом содержании фильма, в характере отбора материала реальная основа для подобного двойного видения фильма? Или же различие между тем, что читалось в фильме европейским зрителем, и тем, что видел в нем японец, заложено в особенностях японского национального восприятия?

«Пять разведчиков» были созданы талантливым режиссером-реалистом, в центре творчества которого всегда нахо-

¹ Акира Ивасаки, История японского кино, стр. 127.

дился человек, в данном случае — рядовой солдат. Тадзака рисовал его героизм, его беспрекословное подчинение приказу, но одновременно с этим в фильме звучала и иная, трагическая тема возможности катастрофы, гибели, тревога, с которой все четверо ждут пропавшего, сетуя на его судьбу и оплакивая его. Жизнь солдат на экране состояла из мелочей быта, в фильм были вкраплены их воспоминания о родном доме. Режиссер настаивал на индивидуализации персонажей, на неповторимости каждого человека. Все это бросалось в глаза европейскому или американскому зрителю, естественно, приглушая военно-пропагандистскую силу картины.

В глазах же японского зрителя, в его восприятии виденное преломлялось уже по-своему.

Чтобы понять отношение японцев к «Пяти разведчикам» и другим подобным фильмам, следует напомнить некоторые исторические моменты.

За семь веков господства военного сословия в Японии сложилась стройная система норм и правил поведения, на которые опиралась жизнь касты самураев. Эти нормы и правила были в середине XVIII века записаны в «Кодексе ста статей», который стал своеобразной библией самурайства. Учение это выросло из конфуцианства, ставшего официальной идеологией военного сословия, и в его основу легли пять главных форм человеческих взаимоотношений, какими их видит конфуцианство: между правителем и подданными, отцом и детьми, мужем и женой, старшими и младшими братьями, между друзьями. Это учение получило название «бусидо», что в дословном переводе означает «путь самурая». Основопологающими принципами бусидо были преданность своему господину, последовательное презрение к смерти и предельный стоицизм.

Эти принципы отразились в богатом фольклоре, многочисленных героических легендах, несчетных пословицах. «Когда птенцы хотят есть — они кричат, самурай же держит в зубах зубочистку» — гласит пословица.

Знаменитое «сэппуку», более известное как «харакири», этот апогей самурайского стоицизма, стало одним из основных ключевых моментов бусидо. У Инадзо Нитобэ, написавшего в начале нашего столетия специальное исследование о бусидо, можно найти об этом следующее: «Харакири — это изобретение средних веков, это способ, каким воины могли искупить преступление, просить прощения за

ошибку, спастись от бесчестия, загладить вину своих друзей или испытать их искренность»¹. Харакири демонстрировало крайнюю степень преданности долгу, стоицизма и презрения к смерти. Вся процедура харакири была строго регламентирована.

Когда во второй половине XIX века сёгунат в результате революции Мэйдзи был отменен и снова упрочилась власть императора, главные принципы бусидо (среди которых — безграничная преданность императору) были взяты на вооружение господствующими классами. Выхолощенные и приспособленные к понятиям дня, они и легли в основу идеологии японского милитаризма.

Литература и искусство воспевали подвиг адмирала Ноги: в 1912 году, после смерти императора Мэйдзи, он покончил с собой. Воспевали, несмотря на то, что так называемое «оибара», то есть самоубийство после смерти господина, уже в XVII веке было запрещено.

Американское правительство уже в 1944 году, в предвидении оккупации Японии, поставило перед целым рядом исследователей задачу изучения национального характера и психологии японцев, чтобы быть подготовленными к управлению оккупированной территорией. Этой проблеме посвящена, в частности, книга американского психолога Руфи Бенедикт. Изучая образ мысли японцев, Бенедикт пришла к весьма любопытным выводам.

Постигая сложную систему человеческих взаимоотношений, сложившуюся под влиянием конфуцианства, Бенедикт приходит к заключению, что чувство долга перед старшими есть абсолютное свойство национального характера. Чувство долга было основой сюжетов бесчисленных легенд и исторических преданий, к которым на протяжении веков обращались литература и искусство. Из того же источника черпало для себя материал и кино. Любимые феодальные герои, славу которым создала их преданность и верность феодальному властелину, такие, как Мусаси Миямото, Тюдзи Кунисада, Мотаэмон Араки, братья Сога и другие, не сходили годами с экрана. Зрители хорошо знали содержание их героических приключений. Фильмы, им посвященные, отличались друг от друга лишь исполнителями главной роли и незначительными подробностями в сюжете, и все же интерес к этим героям не пропадал ни-

¹ I. Nitobe, Bushido, Tokyo, 1905, p. 105.

когда. Такая прославленная пьеса из репертуара Кабуки, как «47 верных» («Тюсингура»), экранизировалась не реже раза в год. В центре этих фильмов всегда стоял конфликт между долгом и чувством, между обязанностью и естественной склонностью.

«С этим связано отношение японцев к благополучному концу в произведении литературы и искусства,— пишет Руфь Бенедикт.— Их фильмы построены на теме страданий героя и героини. Они любят друг друга — и отказываются от этой любви, они счастливы, женаты, но один из чувства долга кончает с собой. Японцы не нуждаются в благополучном финале. Жалость и симпатии к самопожертвованию героя и героини имеют полное право на существование. Их страдания не являются наказанием божьим. Они исполнили свой долг и, каких бы усилий это ни стоило, стоят на истинном пути»¹.

Это чувство долга, «дух самопожертвования» пронизывают и всю пропагандистскую кинематографию Японии, принимая самые различные оттенки, воплощаясь в разнообразнейших сюжетах, проявляясь во всех жанрах художественного фильма и при этом всегда обозначая одно — величие «японского духа». Это может быть выражено, скажем, в сюжете, связанном с замужеством молодой девушки, которая отказывается от любимого и выходит за того, кого ей по традиции подобрала мать. Или, предположим, героиня — медицинская сестра, которая влюбляется в искалеченного на войне солдата и выходит замуж, чтобы содержать его своим трудом. И, конечно, солдат, который, несмотря на все тяготы войны, выполняет свой воинский долг.

Эта точка зрения на жизненные коллизии определяет специфически отличное восприятие военного фильма зрителями-японцами.

Японские кинематографисты, создатели пропагандистских опусов, отнюдь не пытались контрабандой проводить в фильме идеи гуманизма или подводить зрителя к отрицанию войны. Они верой и правдой служили своему государству, были опьянены радостью военных побед, осуществлением на деле лозунгов, провозглашенных милитаристским правительством. Так же воспринимались фильмы и зрителями в Японии.

¹ R. Benedict, op. cit., p. 193.

Но вот какое впечатление произвели те же японские военно-пропагандистские картины на американского исследователя:

«...фильмы эти целиком посвящены жертвам и страданиям, которые приносит война. В них не обыгрываются военные парады с оркестрами, горделивые зрелища маневров военно-морского флота или внушительный вид нового оружия. Будь то фильм о русско-японской войне или о китайском инциденте, на экране настойчиво и постоянно показывается однообразное и рутинное существование в серых буднях войны, в небольших военных стычках, в незаконченных военных походах. В эпизодах «под занавес» никогда нет атак с криками «банзай», финал не является победным. На экране либо ночной привал в сером, заурядном, затонувшем в грязи китайском городишке; либо изувеченные — хромые и слепые — представители трех поколений семьи, пережившей три войны; либо семья, которая, получив известие о гибели отца и кормильца на войне, собралась вместе, чтобы обдумать свою дальнейшую жизнь... В таких фильмах даже не упоминаются цели, ради которых война была начата. Для японского зрителя достаточно того, что все эти люди, показанные на экране, совершили свой долг по отношению ко всему и при помощи всего, что у них было, и потому эти фильмы в Японии были пропагандой милитаризма. Люди, которые их ставили, знали, что японские зрители, глядя на них, не будут охвачены чувством пацифизма»¹.

То же самое отметили уже после войны исследователи японского кино Андерсон и Ричи. Они писали: «В нации, где долг более, нежели чувство или разум, правит социальным порядком, не было нужды скрывать ужас или представлять разумное объяснение войне. Достаточно было показать народ, который делал то, что от него требовалось»².

По-видимому, именно в этом и кроется двоякость восприятия «Пяти разведчиков» у зрителей воюющей Японии и тех, кто воевал с нею.

Правда, фильм «Пять разведчиков» не совсем типичное явление. Это не агитка, не чисто пропагандистская картина, а, как мы уже отмечали, произведение крупного и талантливого режиссера. По меткому определению Андерсо-

¹ R. Benedict, op. cit., pp. 193—194.

² J. I. Anderson, D. Richie, op. cit., p. 127.

на и Ричи, это попросту реализм 30-х годов, который вырядился в военный мундир¹.

Однако, по мере углубления и расширения агрессии, военно-пропагандистский фильм стал приобретать все более однозначное милитаристское звучание. По свидетельству критика Иидзима, «когда началась война на Тихом океане и еще больше усилился режим военного времени, «народные фильмы» обрели нужное направление. В этом, конечно, значительную роль сыграло моральное состояние японцев, стоявших перед лицом большой войны»². Шовинистическая, милитаристская, агрессивная сущность этих фильмов уже опиралась не столько на своеобразное восприятие японских зрителей, сколько на абсолютно недвусмысленную эстетику военно-пропагандистского фильма, сложившуюся в начале 40-х годов.

Военное время внесло значительные изменения как канонические жанры японского фильма, так и в стилистику японского кино в целом.

Жанр «дзидайгэки», который сам по себе являлся проводником идеологии милитаризма, воспевая героев, для которых чувство долга и чести было главным стимулом жизни, претерпел значительные изменения. Исторические события, которые раньше служили лишь фоном, оказывались в центре фильма. Военные победы прошлого становились содержанием картин.

В кинематографе военных лет сложился и некий новый жанр, восстанавливающий подлинные события художественными средствами, — жанр «фильма реконструкции факта». Любопытно, что в те же годы в Италии один из наиболее преданных режиму Муссолини режиссеров Де Робертис выразил свое творческое кредо следующим образом: «В фильме о войне надо выводить настоящих военных, взятых из реальной фронтовой действительности. Ведь это не только фильм-зрелище, но и исторический документ... Просмотрев его на экране через десять-пятнадцать лет, можно будет сказать новому поколению: «Вот они — наши славные бойцы, вот они — участники прошлой войны»³.

И в кинематографе Японии инсценировка документа в сочетании с подлинно хроникальными кадрами лежит в основе художественных фильмов о войне. Дикторский ком-

¹ J. I. Anderson, D. Richie, op. cit., p. 128

² Тадаси Иидзима, Нихон эйга си, т. 2, Токио, 1955, стр. 78.

³ И. Соловьева, Кино Италии, М., 1961, стр. 12.

ментарий сопровождает действие. Голос диктора называет цифры, уточняет итоги боев. В пояснительных надписях указываются подлинные места военных действий, фактические даты, названия населенных пунктов.

В целях достоверности кинематограф все чаще начинал обращаться за помощью при съемках непосредственно к воинским частям. Так, в производстве первой большой картины о войне в Китае в фильме режиссера Хисатора Кумагаи «Морская пехота в Шанхае» («Шанхай рикусэн-тай», 1939) участвовали армейские соединения. Фильм прославлял отряд морской пехоты, отличившийся в боях за Шанхай. Огромный коммерческий успех этого фильма заставил военных все более активно и планомерно поддерживать производство подобных картин. Несколько позже режиссер Ютака Абэ, который совместно с Кадзиро Ямамото является создателем жанра военно-пропагандистского фильма, в своей картине «Пылающее небо» использует целые соединения военной авиации. (Прежде фирма «Тохо» снимала лишь модели самолетов и пользовалась комбинированными съемками.)

И еще — индивидуализированный герой, который действовал в фильме «Пять разведчиков», постепенно исчезает с экрана. Героем становятся механизированная в своих мыслях и действиях масса и лишенный индивидуальности человек.

Стоит вспомнить, что именно военный строй был той идеальной организацией массы, объединенной не только общей идеей, но и застывшей в определенных геометрических формах, массой упорядоченной, слитной, цельной, тем образом, которого добивались в своих пропагандистских творениях кинематографисты фашистской Германии. Этот образ должен был поражать мощью, создавать ощущение чего-то неодолимого, воплощать лозунг, провозглашенный в фашистском государстве: «Ein Reich! Ein Volk! Ein Führer!»

Этот лозунг и этот образ утверждались и в японской кинематографии. Лозунг японского милитаризма «В целом народе одно сердце!» нашел себе зрительный эквивалент в кино.

Неизвестно, видел ли режиссер фильма «Морские сражения у Гавайских островов и Малайского архипелага» («Хавай, Марэ оки кайсэн», 1942) Кадзиро Ямамото работы своих нацистских коллег. По-видимому, общность зада-

чи — показать военную мощь и единство нации — вызвала к жизни и сходство стилистики.

«Морские сражения у Гавайских островов и Малайского архипелага» не просто военно-пропагандистская картина, но фильм, который по решению кинокритики возглавлял список лучших фильмов года. «Мне кажется, что если кому-нибудь предложить назвать один кинофильм, представляющий Японию времен войны на Тихом океане, то несомненно он назовет «Морские сражения у Гавайских островов и Малайского архипелага»¹, — писал уже в 50-е годы критик Тадаси Иидзима.

Фильм начинается с титров: «Создан при поддержке Министерства военно-морского флота по проекту Информационного отдела главного штаба военно-морского флота». Далее следует надпись: «Продюсеры посвящают этот фильм тем, кто защитит отечество от англосаксонского духа».

В картине воссоздана история японского юноши, который поступил в военно-морское училище. Подробно рассказывается о системе обучения тех, кому уготовлено стать пушечным мясом в предстоящей войне. После завершения учебы молодой человек попадает на авианосец и участвует в нападении на Пирл-Харбор. Завершается фильм сражением японского флота за Малайский архипелаг.

В фильме используются привычные для подобных лент приемы — в частности, титры, которые указывают на время и место действия. «Лето, 1936» — юноша, сопровождаемый младшим братом, под одобрительные улыбки односельчан, отправляется в путь, на учебу. Другой титр: «Отряд военно-морской береговой авиации, начало лета 1937 года» — открывает эпизоды жизни училища.

Будни этого военно-морского училища, изображение того, как выковывался воинственный дух молодых людей, пришедших сюда из мирной жизни, и является содержанием этого центрального эпизода. Именно здесь ярче всего должна раскрыться идея единства и силы нации.

Раннее утро. Во дворе училища выстроены курсанты. Они поют гимн. Камера проходит по лицам молодых людей, стоящих на первом плане, а потом начинает отплывать назад и вверх. Вместе с ее движением удаляются людские лица и в кадр вступает масса. Строй внезапно двинулся —

¹ Та д а с и И и д з и м а, Нихон эйга си, т. 2, стр. 90.

началась утренняя зарядка. Одинаковые движения, совершаемые на огромном поле людским множеством, создают образ хорошо отлаженного механизма.

Человек становится маленькой частичкой колоссальной машины государства.

Идея выполненного долга в этом фильме находит также свое истинно японское решение. Жизнь курсантов показана со всей ее беспощадной дисциплиной, с жестокой взыскательностью учителей. Курсантам трудно, печет жаркое солнце, но никто из молодых людей не проявляет даже признаков слабости. Характерно, что отношения внутри училища не только отношения офицеров и солдат, но заботливых отцов и примерных детей. Эта идея патернализма всегда присутствовала в военных фильмах. Начальник училища, только что грозно выкрикивавший приказы, смотрит на курсантов с отеческой улыбкой. Еще более явственно эта идея зазвучала в последующей работе Кадзиро Ямамото, в фильме «Эскадрилья соколов» («Като дзюн сэнтотай», 1944). В центре фильма обаятельный, благородный, но строгий командир эскадрильи истребителей Като (его играет актер Сусуму Фудзита, создавший двадцать четыре года спустя глубоко человечный образ духовно искалеченного войной человека в фильме Кобаяси «Гимн усталому человеку»). Офицер Като не просто командир, а строгий и ласковый, справедливый отец, и все его подчиненные — послушные дети. Этот патернализм в армии перекликался с заповедью японской идеологии о беспрекословном подчинении сына отцу.

В обоих фильмах Ямамото большое впечатление на зрителей производили батальные сцены. В фильме «Морские сражения у Гавайских островов и Малайского архипелага» впервые заявил о своем таланте ставший всемирно известным оператор, специалист по комбинированным съемкам, Эйдзи Цубурая. На дворе студии «Тохо» была воссоздана модель Пирл-Харбора. На основе хроникальных съемок военных действий были воспроизведены подробности нападения на Пирл-Харбор. Эффект достоверности был настолько точен, что авторитетные лица из американских оккупационных войск, посмотрев этот фильм, были глубоко убеждены, что имеют дело с подлинной хроникой боев времен второй мировой войны¹.

¹ J. I. Anderson, D. Richie, op. cit., p. 131.

В этом фильме наиболее определенно воплотилась концепция военного кинематографа: единая в своих действиях, мыслях и порывах солдатская масса и, как ее частица, герой, выполняющий свой патриотический долг.

Идея исполнения долга стала центральной и во всех совместных постановках с зарубежными кинематографистами. Именно с совместных постановок и начались тесные контакты с кинематографом Германии.

Первым после заключения 25 ноября 1936 года «антикоминтерновского пакта» между Японией и Германией приехал в Японию немецкий режиссер Арнольд Фанк. Как декларировали авторы первой совместной постановки, задачей фильма было — «противопоставить слабому духу демократии дух нацизма и дух японского расизма»¹.

Эта идея была предпосылкой постановки фильма «Новая земля», который в Германии демонстрировался под названием «Дочь самурая». Сценарий к фильму написал сам Фанк, его сопостановщиком был назначен ведущий режиссер студии «J. O.» Мансаку Итами. Образовался странный альянс ярого нациста Арнольда Фанка с Мансаку Итами, режиссером тонкого и лирического склада. Союз этот был противоестествен, и к тому же опыта по созданию пропагандистских фильмов в то время у японцев почти не было. В результате особого успеха это начинание не имело.

Главной мыслью фильма было то, что японец должен всегда оставаться верным духу «японизма», а истинный немец — уважать национальный дух великой дружественной державы. Содержание фильма является наиболее типичным для тогдашних совместных постановок.

Молодой японец Теруо после нескольких лет жизни в Германии возвращается на родину вместе с молодой немкой Гертрудой, которую он полюбил. Здесь его ждет невеста, отец которой, старый японский аристократ, в свое время дал бедному крестьянскому сыну Теруо возможность получить образование и ныне настаивает на его браке с дочерью. Чтобы очиститься от всего европейского, Теруо едет в родные места, к родителям в деревню. Он вновь преисполнен подлинным японским духом. Тем временем немка Гертруда проникается глубоким уважением к Японии и ее обычаям, к великой миссии этой страны и отка-

¹ J. I. Anderson, D. Richle, op. cit., p. 148.

зывается от любимого, чтобы тот мог выполнить свой долг. Все кончается браком Теруо со своей аристократической невестой-японкой.

Идея долга выражена здесь уже с полной отчетливостью. Молодой герой идет на личные жертвы — отказывается от любимой женщины — во имя брака с японкой, иными словами, во имя великой идеи японской семьи.

Кроме того, в фильме присутствуют все атрибуты так называемого японизма, которые потом стали переходить из фильма в фильм. Это была гора Фудзи — символ Японии, цветущая сакура, храмовый комплекс Никко — наиболее вычурный пример японской архитектуры, а в качестве символа современности — горящая огнями Гиндза — центральная улица Токио. Возможно, что все это было включено в фильм ради экзотики, но так или иначе — позже эти образы стали символами японского ультранационализма в кинематографе.

В то же время в фильме наглядно отражаются цели двух милитаристских государств. В беседах Гертруды со старым японским аристократом неоднократно повторяется мысль о необходимости прочной дружбы между Японией и Германией, об особой роли этих двух стран в деле покорения Европы и Азии.

Киноассоциация Великой Японии преподнесла Арнольду Фанку японский меч. Однако критика приняла картину более чем прохладно. Шел 1937 год. Еще можно было правдиво высказывать свое мнение о фильме. Достаточно распространенную точку зрения выразил критик, который написал, что «этот фильм является не более чем попыткой проводить на японском материале чуждую Японию нацистскую пропаганду»¹.

В Германии к фильму отнеслись иначе, но судили о нем тоже не как о произведении искусства. Фильм получил гриф «художественно и государственно-политически ценная картина». А в своей рецензии критик Вильгельм Кинкемин, который потом стал бригаденфюрером СС, писал: «После того как договор (имеется в виду «антикоминтерновский пакт». — *И. Г.*) между Германией и Японией все чаще отражается на страницах прессы, содружество двух великих народов нашло воплощение и в кино. Надо отметить, что этим начат успешный путь, ибо изо-

¹ J. I. Anderson, D. Richie, op. cit., p. 149.

бражение, в особенности кинофильм, говорит более убедительно и ясно, чем слово написанное»¹.

Однако и в последующие совместные постановки с немецкими кинематографистами — «Клятва народа» режиссера Вольфганга Бергера и фильм «Священная цель», который ставил японец Косё Номура, а снимал известный немецкий оператор Рихард Ангст, — прошли незамеченными².

Неудачи в совместных постановках с Германией заставили японцев искать сотрудничества с кинематографистами стран Азии. Это было тем более легко, что по мере продвижения японской армии происходила и экспансия японского кинематографа в эти страны. И капиталовложением и предоставлением специалистов японцы способствовали основанию в оккупированной Маньчжурии кинокомпании «Манэй» (1938), которая стала базой для совместных постановок, посвященных благородной миссии японского оружия в Китае.

Одним из первых был фильм Кунио Ватанабэ «Песня о белой орхидее» («Хакураи-но ута», 1939), в котором рассказывалось, как японский иммигрант (актер Кадзуо Хасэгава) полюбил маньчжурскую девушку (актриса Ёсико Ямагути, японка, которая родилась в Маньчжурии и выступала под китайскими и корейскими псевдонимами), но в интересах своей родины должен отказаться от любимой и жениться на японке. Таким образом, был сделан очередной и далеко не последний вариант «Новой земли». Неоднократно повторяясь, этот сюжет обретал только разный национальный фон, а героиня другую национальность — в зависимости от того, с какой именно кинематографией оккупированных стран в данном случае сотрудничали японцы.

Теме «братства народов Азии» был посвящен фильм «Ты и я» («Кими то боку», 1941), поставленный в сотрудничестве с корейцами. Во вновь созданной под контролем японцев корейской кинокомпании «Тёсэн» режиссер Сиро

¹ Цит. по кн. J. Wulf, Theater und Film im Dritten Reich, Gutersloh, 1964, S. 377.

² Хотя в совместных постановках нацистская кинематография не снискала особых лавров у японского зрителя, оригинальные фильмы немецкого производства стали занимать все более значительное место в японском прокате. Пресса свидетельствовала о большом успехе фильмов о Берлинской олимпиаде в 1940 году, поставленных Лени Рифеншталь, — «Праздник народов» и «Праздник красоты». В мае 1941 года кассовым боевиком стал документальный фильм «Победа на Западе» о захвате гитлеровцами Франции, в марте 1944 года пышно прошла премьера фильма «Великий король» режиссера Фейта Харлана.

Тоёда поставил фильм «Молодые герои» («Вакаки сугата», 1941), который должен был возбудить среди молодых корейцев энтузиазм по поводу нового закона о призыве корейцев в японскую армию.

На Филиппинах совместно с местными кинематографистами японцы в 1944 году сняли фильм о своей «братской помощи» филиппинскому народу в борьбе за независимость: «Стреляйте в это знамя» («Ано хата-о утэ») режиссера Ютака Абэ.

Сами японцы в первые годы войны оценивали свои отношения к кинематографам других азиатских стран как отношения «старшего брата к слабому младшему». По ходу военных успехов усиливался и контроль над национальными кинематографиями оккупированных стран и взаимоотношения строились уже на «чувстве мудрых родителей по отношению к своему незрелому ребенку»¹.

Так оккупационные режимы в странах Азии должны были подкрепляться оккупацией идеологической.

Как ни сильно было воздействие на зрителей военно-пропагандистских картин, японская кинокритика считала, что оно все еще недостаточно. В статье от 11 мая 1943 года, то есть в разгар военных побед на фронтах и процветания военно-пропагандистского фильма, в газете «Токио симбун» рецензент писал: «Недавно я видел два немецких фильма. По пропагандистской действенности нашим фильмам далеко до немецких. Мы превосходим их, пожалуй, лишь в красоте выражения»².

После перелома в ходе военных действий, по мере приближения фронта к собственно японской территории военно-пропагандистский фильм становится все более оголтелым. В кинематографе господствует ультра национализм. Разжигается жгучая ненависть к американцам и англичанам. Типичным примером может служить картина режиссера Хироюки Ямамото «За вами охотятся!» («Аната-ва нэраваретэ иру», 1942), в которой показано, как американские агенты пытаются распространять по всей территории Японии смертоносные бактерии.

Либо упомянутый выше «Стреляйте в это знамя», призывающий стрелять в звездно-полосатый флаг и насквозь пронизанный ненавистью к «этим чертовым американцам и англичанам».

¹ J. I. Anderson, D. Richie, op. cit, p. 158.

² Тадаси Иидзима, Нихон эйга си, т. 2, стр. 89—90.

Солдаты разбитой императорской армии, изгнанные с Филиппин, Марианских островов, Бирмы, возвращались на родину. Дорога была расплата за планы господства над Азией — они нашли города в развалинах, пепелища на месте домов, погибших близких. Таков был итог...

Один из крупнейших японских демократических поэтов XX века Мицухару Канэко, который, не желая сотрудничать с милитаризмом, добровольно обрек себя на многолетнее молчание, в своих стихах, увидевших свет уже после войны, писал —

В тысячный раз я спрашиваю себя,
я, один из ста миллионов верноподданных,
один из ста миллионов Сопротивления:
«Что же такое война?»

Война — это когда бесконечно льется кровь,
бесцельно впитываясь в сухую землю,
льется кровь от крови моей,
а я не знаю, не вижу, не чувствую.

Все то же у нас и у врага,
когда идешь на смерть,
потому что «пужно победить!»,
когда сковороды и решетки мостов
переплавляют на пушки и военные корабли.

Когда без излишних раздумий и сантиментов
людей формуют, как черепащу,
и партиями отправляют умирать
девятнадцатилетних сыновей
и пятидесятилетних отцов¹.

Кинематограф, столь тесно связавший себя с шовинистическим империалистическим режимом, должен был погибнуть вместе с ним. Японская кинопромышленность встретила конец войны, прославлению которой она посвятила столько сил и вдохновения, в плачевном состоянии. Вместо 232 фильмов, выпущенных на экраны в 1941 году, в 1944 году кинопромышленность была в состоянии поставить только 46. В результате участвовавших налетов на крупные японские города американских бомбардировщиков «В-29» было разрушено много кинотеатров. В одном только Токио за три месяца 1945 года — с марта по май — от бомбежек пострадало 113 кинотеатров².

¹ Из стихотворения «Война» в переводе А. Долина.

² Дзюнитиро Танака, Нихон эйга хаттацуси (История развития японского кино), т. 2, Токио, 1957, стр. 405.

В мрачном мартирологе погибших на войне значатся и имена многих кинематографистов. В 1938 году в прифронтовом госпитале умер в возрасте 28 лет режиссер Садао Яманака, художник, обещавший стать центральной фигурой японской прогрессивной кинорежиссуры. В результате взрыва атомной бомбы в Хиросиме погибли кинорежиссер Сэнтаро Сираи и актер Садао Маруяма, был тяжело ранен постановщик фильма «Пять разведчиков» Томотака Тадзака и многие другие.

Вместе со своим народом пожинали плоды собственного содействия агрессивной политике и кинематографисты. Когда после поражения сами киноработники создали Комитет по расследованию ответственности киноработников за развязывание войны, ему пришлось констатировать, что «японское кино сотрудничало в ведении последней захватнической войны и несет ответственность за обман народа»¹.

Безоговорочная капитуляция Японии перевернула позорную и печальную страницу в истории японского кино.

¹ Акира Ивасаки, Современное японское кино, стр. 37.

變



ГЛАВА II

ТРАГЕДИЯ ЯПОНИИ

15 августа 1945 года в 9 часов утра миллионы японцев слушали по радио послание императора к народу о поражении в войне. Несколько десятков офицеров в знак траура совершили, по обычаю самураев, харакири на площади перед императорским дворцом.

Второго сентября на борту линкора «Миссури» был подписан акт о безоговорочной капитуляции. Он предусматривал, помимо других условий, оккупацию Японии частями американской армии.

Так с ошеломившей народ внезапностью закончился большой период японской истории, период «50-летних победоносных войн», которые должны были поставить избранный народ «Страны Восходящего солнца» во главе «Великой восточноазиатской сферы совместного процветания».

Трем поколениям японцев внушали, что война есть высшее проявление моральной и жизненной силы нации, что путь захвата и ограбления чужих земель, путь милитаризма и агрессии — это всемирно-историческая миссия Японии, ее единственно возможный путь. И вот трагический конец.

Японский народ был поставлен перед необходимостью начать жить по-новому.

Казалось, погибло все. Рухнула экономика, утрачены идеи, которые были до сих пор незыблемыми. В стране воцарились отчаяние и страх перед будущим.

Решения Потсдамской конференции, на основе которых должна была строиться вся внутренняя и внешняя политика послевоенной Японии, предусматривали демилитаризацию страны, уничтожение ее военно-промышленного потенциала, роспуск ее военно-фашистских организаций, наказание военных преступников, ликвидацию моно-

полий, проведение аграрной реформы и всестороннюю демократизацию жизни.

После капитуляции в новой политической, нравственной и психологической атмосфере перед интеллигенцией появилась реальная возможность полного обновления культурной жизни страны и прежде всего — развенчания войны и связанного с ней комплекса идей и моральных устоев.

Политические условия в этот момент не препятствовали творческим планам и стремлениям прогрессивных деятелей искусства. Дело в том, что, связанные решениями Потсдамской конференции о демилитаризации и демократизации Японии, американские оккупационные власти в первые послевоенные годы приступили к ликвидации агрессивных милитаристских сил и их идеологического наследия. Как мы увидим, истинные намерения американской политики на Дальнем Востоке вскоре проявились с полной определенностью. Однако в первые годы Сектор управления гражданской информации и образования, созданный при штабе оккупационных войск и сосредоточивший в своих руках руководство культурой, выпускал директивы, прокламирующие демократизацию.

Рождение нового кинематографа протекало не просто. Факт поражения, перспектива нового курса были восприняты японской интеллигенцией со сложными чувствами. С удивительной прямоотой и честностью выражены смещение и тревога, охватившие многих художников, в книге кинокритика Акира Ивасаки «Современное японское кино». Ивасаки принадлежит к немногим деятелям японского искусства, осмелившимся в разгар побед поднять голос против войны. Один из основателей и активных деятелей «Лиги пролетарского кино», он был в январе 1939 года обвинен в «нарушении» «Закона об охране общественного порядка» и предстал перед судом по «делу о кружке изучения диалектического материализма». Ивасаки был брошен в тюрьму и впоследствии лишен права работать по специальности. Он должен был, казалось, приветствовать новый курс. И тем не менее он говорил:

«В течение долгих восьми лет мне запрещалось писать и я был вынужден влачить жалкое существование. Вполне понятно, что у таких, как я, неожиданный крах милитаризма и фашизма вызвал прилив необычайной радости и ощущение свободы, как будто мы после бури

сквозь расступившиеся тучи увидели ясное, светлое небо. Крах военной и бюрократической клики, преследовавшей меня в годы войны, бросившей в тюрьму, позволил мне впервые вздохнуть свободно. Но на сердце у меня почему-то не стало легче. Я был далек от того, чтобы писать, работать, радоваться. Как японец я чувствовал невыразимую боль, думая о таком леденящем душу факте, как поражение и капитуляция. Меня охватывало предчувствие неизбежности социальной неустроенности, нищеты, инфляции, голода, всегда сопутствующих поражению в войне. Но не только это волновало меня. Я растерялся перед слишком неожиданным, стремительным поворотом в развитии событий, почувствовал головокружение, подобно человеку, которого из длинного темного тоннеля неожиданно вывели на солнце. Но и это не все. Я знал, что еще не настало время писать. Среди нас были такие, которые, подобно мне, в военные годы либо подвергались аресту, либо молчали, искусно скрывая свои убеждения. Теперь многие из них стали развивать кипучую деятельность, усердно провозглашая демократические лозунги. Глядя на них, я никак не мог загореться подобным энтузиазмом... я еще острее, чем в военные годы, чувствовал в себе пустоту и недоверие. Разъедаемый сомнениями, я никак не мог найти себе места в жизни.

Как японец, получивший освобождение лишь в результате поражения родины, я переживал трагедию. О, эти «демократы»! Как легко использовали они национальную трагедию в своих интересах! Как ловко обеспечили себе тепленькие места, как быстро сменили кожу! Это приспособленчество угнетало меня... Я знал, что не смогу написать ни одной строчки, не смогу приняться за дело до тех пор, пока до конца не разберусь в этом вопросе, отбросив прочь как сентиментальное самоуничтожение, так и чрезмерную экзальтированность¹.

Не менее трудным был путь к новому и для других.

«Если мы будем возлагать ответственность за поддержание рабской системы только на армию, полицию и бюрократию и не осознаем до конца свою вину за то, что дали им волю, дело спасения самого японского народа канет в века... — писал режиссер Мапсаку Итами в 1946 году. — Если говорить, например, обо мне, то я не написал

¹ Акира Ивасаки, Современное японское кино, стр. 41—42.

ничего, что имело бы отношение к войне. И не обязательно потому, что я твердо придерживался антивоенных взглядов. Просто это результат моей болезни, отсутствия подходящего момента для отображения военной темы, а также и случайного стечения ряда других обстоятельств. По своим убеждениям я безусловно воинствующий пацифист. Но разве может это сейчас служить оправданием? После того как началась война, я желал только одного — победы своей родины»¹.

Путь к демократизации страны, к новому искусству, отражающему правду жизни, для многих и многих интеллигентов был сопряжен с мучительными сомнениями и трудным самоанализом. Трудность процесса перестройки сознания, взыскательность нравственных оценок собственной деятельности — все это в конечном счете помогло выстрадать те новые принципы искусства, которые они проповедовали в дальнейшем.

В этих сложных условиях Сектор управления гражданской информации выпустил целый ряд указаний и директив, имевших целью наладить японское кинопроизводство. Были отменены законы, принятые в течение войны, в том числе и «Закон о цензуре» военного времени.

22 сентября 1945 года руководство Сектора собрало в Доме радио японских киноработников. Была оглашена директива «Основной курс в области производства кинофильмов», где, в частности, говорилось: «В соответствии с целями оккупации, направленной на ликвидацию японского милитаризма и милитаристского шовинизма, на усиление либеральных тенденций, свободы слова, совести, собраний и ведущей к тому, чтобы Япония никогда не угрожала миру во всем мире, кинопроизводство должно впредь руководствоваться следующими принципами»². Для художественной кинематографии директивой предусматривались три основных пункта: 1) отказ от идей японского милитаризма; 2) стимулирование японских либеральных тенденций и либерального движения; 3) создание условий, гарантирующих такое положение, при котором Япония не смогла бы вторично создать угрозу миру и безопасности. Аналогичные требования были предъявлены документальному кино. Таковы были указания штаба оккупационных войск. Для

¹ Акира Ивасаки, Современное японское кино, стр. 86—87.

² Тадаки Иидзима, Нихон эйга си, т. 2, стр. 134—135.

их осуществления на практике 1 декабря 1945 года была создана Федерация кинопродюсеров.

В рамках прогрессивного Объединения свободных работников кино (Дзию эйгадзин сюдан) был образован Комитет по расследованию ответственности киноработников за развязывание войны. В тесном контакте с Профсоюзом работников театра и кино Японии был составлен список военных преступников трех разрядов. Этот список в штабе оккупационных войск был несколько сокращен. Забегая вперед, надо сказать, что большинство киноработников, перечисленных в этом списке, были реабилитированы уже в 1948 году и лишь несколько человек должны были дожидаться реабилитации до 1950 года.

Еще одно мероприятие штаба оккупационных войск должно было послужить оздоровлению атмосферы в области кино: 7 ноября 1945 года правительству было передано распоряжение о запрещении демонстрации фильмов, служивших пропаганде милитаристских, националистических и феодальных идей. В этом списке значилось 277 названий.

Все эти указания по демократизации кинопроизводства исходили от штаба оккупационных войск, а кинематографистам ничего другого не оставалось, как их выполнять, — в результате этот период японского кино получил название «революции извне».

Сразу же после памятного собрания в Доме радио появился ряд высказываний и прогнозов по поводу судеб дальнейшего развития японского кино. В газете «Тюбу Нихон симбун» от 20 ноября 1945 года либеральный кинокритик Тадаси Иидзима писал: «От нас требуют поворота справа налево. Но теперь не нужно требовать — после поражения каждому из нас есть что сказать... Хватит с нас подлого культа даймё¹, культа самурая в исторических фильмах, а также близкого к ним культа силы в фильмах современной темы. Это нельзя устранить одним приказом. Но в преодолении этого культа таится мощная сила, на которую мы возлагаем главные свои надежды»².

И несколько позже, в статье «Японское кино, как оно есть», он писал: «Смогут ли люди, которые до сих пор усиленно занимались производством военных фильмов, быстро переключиться на демократические фильмы?.. Приходится

¹ Даймё — в средние века титул крупного феодала, князя.

² Тадаси Иидзима, Нихон эйга сэн, т. 2, стр. 139.

опасаться, что идеи, возникшие не в результате естественного развития японской культуры, будут выглядеть слишком надуманными, беспочвенными... Я хотел бы дать мастерам кино свой добрый совет: уважайте то, что исходит из глубины вашей души!.. Деятель кино, если у него есть совесть, не может так же легко совершать крутые повороты, как военный завод, переключающийся на мирное производство»¹.

Резко изменить курс, быстро реагировать на те преобразования, которые совершались в стране, было под силу в первую очередь хронике и документальному кино.

А перемены были огромны. В октябре 1945 года были освобождены политические заключенные. Распущены правые политические организации. Легализована работа Компартии. По всей стране возникали профессиональные союзы рабочих. Организовывали свои кооперативы крестьяне. Родились демократические союзы и объединения. Общественная жизнь была напряженной и противоречивой. Одни предавались публичному покаянию, другие — внутренне и скрыто сопротивлялись новым веяниям. И вся эта бушующая стихия борьбы, все эти решительные перемены происходили на фоне послевоенной разрухи, голода и неопределенности государственного будущего страны.

Естественно, что в этом круговороте сразу определился жизненный материал первостепенной важности, мимо которого не могли пройти кинодокументалисты. Это была Хиросима.

Послевоенная кинематография Японии и началась документальным фильмом о бомбардировке Хиросимы.

Как только стало известно о взрыве необыкновенной силы, компания «Нихон эйгася», которая, как мы писали, в годы войны сосредоточила в своих руках всю кинохронику и документальное кино, послала в Хиросиму группу кинооператоров во главе с продюсером Суэо Ито. Из-за неразберихи и трудностей передвижения, царивших в стране, группа попала туда лишь спустя три недели. Это было для кинематографистов в известном смысле удачей: ни один из операторов не подвергся облучению атомной радиацией. Группа Суэо Ито сняла разрушенный город, расплавившиеся камни, тень человека на ступеньках здания банка, обожженных, раненых и умирающих. После

¹ Тадаси Иидзима. Нихон эйгася, т. 2, стр. 141.

Хиросимы операторы направились в Нагасаки. Но американские оккупационные власти наложили запрет на продолжение съемок.

Монтаж многих тысяч метров отснятого материала был поручен Акира Ивасаки и Рюити Канэ. Ивасаки, назначенный начальником производственного отдела «Нихон эйгася», имел в прошлом немалый опыт. Работая в 20-е годы в «Прокино»¹, он создал ряд документальных лент, впервые отразив в кино борьбу пролетариата за свое освобождение. Среди них известный «Первомай». Фильм, смонтированный им, не был бесстрастным документом о трагедии Хиросимы, как не был он и только лишь горестным плачем над погибшими, а стал ярким публицистическим произведением. Фильм продолжительностью более двух часов, называвшийся «Эффективность атомной бомбы», показали в штабе оккупационных войск и после этого... конфисковали. Американские власти обязали Ивасаки сдать весь рабочий материал, вплоть до срезов пленки. Все это было вывезено в США. Там эта лента была показана узкому кругу военных специалистов и долгие годы хранилась в сейфах военного ведомства. Только мужеству Ивасаки и его соратников японские кинематографисты обязаны тем, что полный смонтированный экземпляр этого уникального кинодокумента был тайно вывезен из студии, спрятан в небольшой фотолаборатории в окрестностях Токио и таким образом сохранен для истории и для искусства.

Дальнейшая судьба этого материала такова. К семилетней годовщине взрыва атомной бомбы кинокомпания «Нихон эйгася» подготовила специальный выпуск, посвященный трагедии Хиросимы, и короткометражный фильм «Нагасаки после атомной бомбардировки». В эти фильмы вошла лишь сотая доля отснятого тогда материала. Но и она произвела оглушающее впечатление на зрителей. От увиденного стыла кровь. Невозможно было поверить, что все это произошло в действительности. Несколько позже, в 1956 году, режиссер-документалист Фумио Камэи использовал часть материала в большом документальном фильме «Хорошо жить» и в полнометражном научно-популярном «Мир под знаком страха».

Однако на этом история не кончается. Прошло более двадцати лет после окончания войны. В результате настоя-

¹ «Союз японского пролетарского киноискусства».

чивых требований кинематографистов о возвращении из США конфискованных в 1945 году фильмов их начали присылать обратно. В том числе вернулся на родину материал о Хиросиме. В смонтированном виде он был показан по телевидению. Смотрел его и бывший директор компании «Нихон эйгаса» Хироси Цутия, который не обнаружил в нем кадров, о существовании которых одному ему было известно. Оказалось, оператор Тосио Касивада, сотрудник осакского отделения компании, получил в ночь на 7 августа (напомним, что бомба была сброшена на Хиросиму утром 6 августа) предписание отправиться в Хиросиму, чтобы снять город после взрыва «бомбы необычной мощности». Касивада прибыл в Хиросиму 8 августа и на следующий день вернулся в Осака, отсняв более трехсот метров пленки. Материал был отослан в Токио, но попал под запрет штаба императорской армии, который боялся посеять этими кадрами ужас и панику среди населения. Уже после капитуляции Хироси Цутия, утаивший негатив, предложил штабу оккупационных войск смонтировать фильм о Хиросиме на основе этого материала. Ответом была конфискация пленки. По словам оператора Касивада, он снял тлеющие развалины, разбросанные на улицах тела убитых, плавающие по реке трупы и трамвай, сброшенный с рельсов взрывной волной.

Местонахождение этих первых кинематографических документов о совершившейся трагедии до сих пор неизвестно. Может быть, они просто затерялись, может быть, хранятся где-нибудь втайне. Будущее, по-видимому, раскроет еще многие киносвидетельства ужасов второй мировой войны.

Однако вернемся в прошлое. Если запрещением фильма об атомной бомбардировке оккупационные власти хотели скрыть следы содеянного и боялись открытой вспышки антиамериканских настроений, то судьба созданного вскоре другого документального фильма выявила двойную лицемерную политику оккупационных властей. на словах ратовавших за создание демократической Японии. Этот фильм назывался «Трагедия Японии».

Необходимость осмысления целого периода истории страны, приведшего японский народ к капитуляции и страну к оккупации, — задача, которую поставил перед собой Фумпо Камэи. Летом 1946 года, используя старую кинохронику, он создал монтажный фильм, в котором проследил

процесс постепенного «втягивания» Японии во вторую мировую войну.

Фильм начинается с хроники 20-х годов. Растет производство экспортных товаров — игрушек, фарфора, грузовиков. И сразу вслед за этим на экране — изможденные рабочие, чудовищная нищета крестьян.

Мелькают фигуры господ во фраках и цилиндрах. Речи: «Чтобы завоевать мир, надо сначала завоевать Китай». И вот уже наряду с фарфором и игрушками начинает расширяться производство танков и самолетов. Первые контакты с фашистской Германией: на улицах Токио развеваются флаги со свастикой — Япония встречает посланцев Гитлера. Но народ еще сопротивляется фашизму и грядущей войне. Камера запечатлела демонстрации и митинги и жестокую расправу над демонстрантами.

И немецкая и японская кинохроника подробно зафиксировала кульминационный момент в подготовке войны — Гитлер, Муссолини и посол Японии в Германии подписывают в Берлине «тройственный пакт». Японскому милитаризму развязаны руки. Война в Китае — горящие города и деревни. Господа, сменившие фраки на мундиры, произносят свои речи уже перед шеренгами солдат. Огонь войны перекинулся на все пространство Тихого океана. Операторы запечатлели момент наивысшего фанатизма — в свой последний полет идут пилоты-смертники камикадзе.

И завершающие кадры трагедии — на палубе линкора «Миссури» подписывается акт о безоговорочной капитуляции. Вход в американскую военную тюрьму. Двойной экспозицией показывают нам авторы знакомых по предыдущим кадрам господ — произносящими речи и входящими в тюрьму. И во весь экран — страница из газеты — суд над военными преступниками. Возмездие пришло.

Кончается фильм митингом, на котором выступает молодая работница. Это ее поколение будет строить новую Японию, отстаивать дело мира.

Скудость сохранившегося хроникального материала, особенно по 20-м годам, вынудила автора фильма к несколько прямолинейным приемам монтажа. Но в целом темперамент, логика и целеустремленность авторской мысли убеждали зрителя. Картина изобличала тех, кто повел народ по роковому пути.

Крупные прокатные компании не согласились демонстрировать «Трагедию Японии». Тогда «Нихон эйгаса»

сама начала организовывать прокат. Осмысленный с марксистских позиций материал фильма пришлось не по праву американцам. В дело вмешался штаб оккупационных войск. Продюсеру фильма Акира Ивасаки запретили продолжать показ картины. Все копии вместе с негативом были конфискованы. «Трагедия Японии» оказалась настолько невыносимой для «патриотических» милитаристских кругов, что через несколько дней после ее выхода в свет на Ивасаки совершили покушение. Шрам, сохранившийся до сих пор на его лице, напоминает об этом столкновении с «теньями прошлого».

В не менее сложной обстановке начинал возрождаться и художественный кинематограф. В ноябре 1945 года Информационное управление опубликовало 13 пунктов, в которых перечислялось все, что запрещено отражать в фильмах. Главное в этих пунктах относилось к милитаризму.

Запрещалось ставить фильмы: разжигающие милитаризм, содержащие идею мести, националистические, шовинистические, извращающие исторические факты и др.¹

Этот перечень запретов, который имел хождение наряду с объявленным ранее длинным списком тем, допущенных и даже рекомендуемых к производству, образовал внушительный свод законов, согласно которому должно было встать на путь демократии и прогресса японское киноискусство.

В 1946 году на японских экранах появилось с десятков фильмов, «вдохновленных» инструкциями штаба оккупационных войск об антимилитаристской пропаганде. За дело взялись те самые приспособленцы, которых так беспощадно охарактеризовал в свое время Ивасаки. Наскоро придуманные, схематичные, иллюстративные фильмы-однодневки давно забыты и не могут стать предметом серьезного разговора.

Однако в то же время было поставлено несколько фильмов, сохранивших до сегодняшнего дня обаяние свежести и искренности. Среди этих произведений: «Утро в доме Осонэ» («Осонэ кэ-но аса», 1946) режиссера Кэйсукэ Киносита, «Я не жалею о своей юности» («Вага сэйсюн-ни куинаси», 1946) режиссера Акира Куросава, «Враги народа» («Минсю-но тэки», 1946) режиссера Тадаси Имаи и вышедший несколько позже, в 1947 году, фильм «Война и мир»

¹ Тадаси Иидзима, Нихон эйга си, т. 2, стр. 135—136.

(«Сэнсо то хэйва») режиссеров Сацуо Ямамото и Фумио Камэи.

Их авторы были не только талантливыми кинематографистами. Главное — это были люди, для которых рождение новой, миролюбивой Японии было желанным, и принципы, заключенные в директивах Сектора управления информации, не противоречили их взглядам. Сценарист фильмов «Утро в доме Осонэ» и «Я не жалею о своей юности» Эйджиро Хисайта всегда придерживался марксистских взглядов, в годы войны подвергался репрессиям и находился под непрерывным наблюдением властей. Один из режиссеров «Войны и мира», коммунист Фумио Камэи, был в 20-е годы активным деятелем Ассоциации пролетарского искусства, другой, Сацуо Ямамото, тоже коммунист, находясь в армии, испытал на себе все ужасы войны. Опыт личных переживаний, отраженный в этих картинах, позволяет нам и сегодня смотреть их с волнением, хотя в них и нет глубокого анализа событий прошлых лет.

Авторы фильмов «Утро в доме Осонэ» и «Я не жалею о своей юности» показывают японцев, которым война принесла горе. Кэйсукэ Киносита рассказал историю дружной, либерально настроенной семьи Осонэ. Война разбросала ее, многие пали на фронте. Но война кончается. Возвращаются домой оставшиеся в живых сыновья. Выходит из тюрьмы старший сын, обвиненный в политическом преступлении. Изгоняется из дома дядя-милитарист. «Это ты и вся ваша военная клика виноваты в смерти моих детей. Я знаю, ты один из тех, кто развязал войну. Это ты довел семью Осонэ до такого состояния. Это вы погубили вконец Японию, отняли жизнь у сотен тысяч людей...».

Такое откровенное выражение идейного замысла в финале фильма было типичным проявлением антивоенных настроений в этих первых фильмах.

Тадаси Имаи избрал во «Врагах народа» тоже довольно прямолинейную форму: через спор двух поколений в фильме разоблачались махинации крупных монополий, финансировавших агрессию.

На основе реального события — «дела» профессора Китоского университета Такикава, который подвергался жестоким репрессиям, — построен фильм «Я не жалею о своей юности».

Выделялся среди этих работ антивоенный фильм «Война и мир». Если в «Утре в доме Осонэ» авторы стремились че-

рез камерный сюжет раскрыть исторические события, потрясшие всю страну, то совершенно обратной была задача, которую поставили себе постановщики «Войны и мира».

Впервые в японской кинематографии появилось произведение, в котором с таким впечатляющим документализмом была обрисована социальная обстановка послевоенной жизни страны. Творческая индивидуальность документалиста Камэи наложила печать на стилистику картины. В фильме на редкость правдиво показаны послевоенная разруха, позор поражения, народное отчаяние; включены хроникальные кадры подписания акта капитуляции, кадры Токийского процесса военных преступников, возвращение на родину демобилизованных солдат. На фоне этого широкого социального полотна сюжет фильма, конфликт между двумя возвратившимися с войны солдатами из-за женщины, был наивен и оставался чем-то чужеродным.

Нелегким был путь этого фильма на экраны страны. «В течение двух месяцев американские оккупационные власти не давали разрешения на демонстрацию моей картины и приказали сделать купюры более чем в 20 местах», — писал автору этой книги Сацуо Ямамото.

Но разрешение было все-таки получено, и зрители восторженно приняли фильм.

Во всех этих произведениях прорывались мысли и чувства, которые были десятилетиями под запретом. Художники еще не были в состоянии подвергнуть недавнее прошлое серьезному социальному и психологическому анализу. Произошло то, что бывает в искусстве, когда оно обращается к новым темам. Кинематографисты спешили выразить свое отношение к новым проблемам, не думая о формах, которые помогли бы этому новому выразиться. Необычайно упрощенной была драматургия этих фильмов, в них резко разграничено добро и зло. Никаких сложностей, никаких полутонов, только лишь черная и белая краски. Тем не менее ясность конфликтов и характеров, искренность непосредственного свидетельства делают эти работы ценными документами эпохи.

Если первые два года американские власти проводили в основном политику борьбы с наследием и наследниками милитаризма, не мешали профсоюзному движению и в общем не препятствовали демократизации общественной жизни, то к 1947 году игра в демократию окончилась. В США была провозглашена «доктрина Трумэна» — политический

курс борьбы с коммунизмом. Вооруженная Япония должна была стать опорной базой США на Дальнем Востоке. Оккупационные власти перестали быть заинтересованными в создании антивоенных фильмов, и инициатива в этом деле полностью переходит в руки прогрессивных деятелей кино Японии, в руки демократических сил. Однако эти силы оказались в трудном положении. Первофевральская забастовка 1947 года, запрещенная генералом Макартуром, была началом наступления на профсоюзы, на рабочее движение. Обострилась борьба и внутри кинокомпаний. Крупные фирмы по производству фильмов — «Тохо», «Сётику», «Дайэй», «Тоэй» — начинают разворачивать выпуск коммерческих, развлекательных фильмов, далеких от социальной проблематики, от анализа последствий войны, сущности японского милитаризма.

У прогрессивных деятелей, работавших в этих компаниях, не оказалось материальных и производственных возможностей для реализации своих замыслов. В 1948 году, после подавления длившейся 195 дней забастовки, в крупнейшей японской кинокомпании «Тохо» было уволено около ста человек — профсоюзных активистов, коммунистов. Среди них — продюсеры, режиссеры, актеры, представители всех кинематографических профессий. Оставшись за пределами крупных компаний, некоторые из них решили организовать свою независимую компанию. У них не было необходимых капиталов. Но было желание служить миру и прогрессу, был энтузиазм.

Лозунг «Фильмы для зрителей руками зрителей», выдвинутый после окончания забастовки, поддержали и кинокружки, организовавшиеся в то время. Эта всенародная поддержка сделала возможным выпуск первых фильмов независимых кинокомпаний. Первая среди них, «Синсэй эйга», созданная в начале 1950 года, выпустила летом 1951 года картину режиссера Тадаси Имаи «А все-таки мы живем». Успех фильма окрылил прогрессивных кинодеятелей страны. Вслед за «Синсэй эйга» возникло еще несколько независимых кинокомпаний. Именно в них в 1952—1956 годах и был создан целый ряд выдающихся антивоенных фильмов, которые принесли японской кинематографии всемирную известность.

Атомный взрыв в Хиросиме, поражение Японии и американская оккупация стали основными темами, вокруг которых начало складываться антивоенное кино Японии.

爆



ГЛАВА III

ДЕТИ АТОМНОЙ БОМБЫ

В сентябре 1951 года в Сан-Франциско с Японией был заключен сепаратный мирный договор, который подписали США, Англия, Франция и другие капиталистические страны.

Закончилась оккупация. Формальная независимость от политики США позволила обратиться к тем проблемам, которые были под гласным и негласным запретом в годы, предшествующие заключению мирного договора. В киноискусстве это выразилось в появлении новой темы — темы трагедии Хиросимы.

Конечно, нельзя приписать появление первых художественных фильмов, затрагивающих судьбу Хиросимы, только изменившемуся политическому статусу страны. Дело, видимо, значительно сложнее. Если сепаратный договор дал возможность появления фильмов о Хиросиме, заключавших в себе сильную струю антиамериканизма, то внутренние причины создания этих лент были иными. Задуматься над судьбой Хиросимы и ее жителей в первые послевоенные годы мешал прежде всего страх. Шок от мгновенной гибели тысяч мирных граждан был настолько сильным и непреходящим, что подчинить себя хладнокровию анализа, заговорить об этом языком искусства было не под силу и художнику и просто человеку. Правда, сразу после взрыва был снят документальный фильм, но это было свидетельство современника, необходимость зафиксировать случившееся.

По-видимому, требовалось время, чтобы обрести минимальную душевную собранность, чтобы взять в объектив Хиросиму.

Можно добавить к этому и еще следующее соображение. Японские деятели культуры и искусства, постепенно

и глубоко осознавая свою вину в войне перед народом и человечеством, искали поворот проблемы, который позволил бы им, не стыдясь, заговорить о ней. И они обратились к Хиросиме.

Антивоенная тема появилась в киноискусстве всех стран мира, и в каждой стране она имела свою специфику. Интересно обратиться к Италии, также закончившей вторую мировую войну поражением. Исторические судьбы Италии и Японии в этот период во многом схожи. Двадцать лет власти фашизма. Участие в том же злополучном блоке Берлин — Рим — Токио. Война и капитуляция. Но если художники Японии встретили поражение с ужасом и смятением, то итальянцы восприняли его совершенно по-иному. Причина этого — движение Сопротивления, широкая по масштабам партизанская война.

Оглядываясь в прошлое, итальянцы кроме позорных лет фашистского рабства видели и стойкость народа, его все растущее сопротивление тоталитарной системе фашистской Италии. Не удивительно поэтому, что главной темой возрождающегося киноискусства Италии стала тема Сопротивления.

Такой же главной темой, какой явилось Сопротивление для итальянского киноискусства, для японского стала Хиросима. Атомная бомбардировка Хиросимы и Нагасаки была последним трагическим аккордом второй мировой войны. Хиросима была переломным моментом в нравственном, духовном развитии нации, катастрофой, открывшей незащитность народа, сконцентрированного на маленькой территории, показавшей бесперспективность для него военного пути. Хиросима была потрясением всех вековых основ, она была расплатой. Переживший трагедию Хиросимы народ мог рассчитывать и на глубокое сочувствие.

Возможно, поэтому так отчетливо и громко прозвучала тема Хиросимы в послевоенном японском киноискусстве.

Возможно, потому японское киноискусство на разных этапах своего развития каждый раз возвращалось к теме Хиросимы. И, как это будет видно в дальнейшем, каждое произведение о Хиросиме становилось неким ориентиром, обозначающим определенный этап в развитии как японского кино, так и общественного мировоззрения японского общества.

В 1952 году небольшая независимая кинокомпания «Киндай эйга кёкай» по инициативе и при поддержке организации борцов за мир города Хиросимы выпустила фильм «Дети атомной бомбы» («Гэнбаку-но ко»). Его автором был известный сценарист Канэто Синдо, который вложил в постановку все свои личные сбережения.

То, что именно Синдо первым взялся за воплощение этой трудной и глубоко трагичной темы в художественном кинематографе, — глубоко символично. Сам родом из Хиросимы, Синдо в тот день потерял всю свою семью. Но не только личные мотивы подтолкнули его. Синдо писал: «Фильм и связанные с ним проблемы были продиктованы действительностью, жизнью моего народа, трагедией, которая не может поместиться в человеческом сердце. Как и многие киноработники в разных странах мира, я не мог оставаться равнодушным к самой главной теме нашей современности, к проблеме мира. По-моему, главное в искусстве — гуманизм, борьба за мир, за счастье людей»¹.

В основу сценария легли записки детей, переживших атомную катастрофу, собранные в книге под названием «Дети атомной бомбы». Из 2000 писем детей составитель книги Осада отобрал 105. Синдо выбрал для своего сценария всего четыре судьбы. В своем отборе он не старался взять наиболее трагичные, наиболее душераздирающие описания пережитого. Он искал такой жизненный материал, который дал бы ему возможность в апокалипсическом кошмаре обрести хотя бы немного надежды. В своем фильме Синдо показал город и его обитателей через семь лет после катастрофы.

Молодая учительница Такако решает во время школьных каникул посетить Хиросиму, где она когда-то жила и где потеряла свою семью. Первые ее шаги в Хиросиме — на пепелище родного дома; среди выжженных взрывом камней на ветру шелестят цветы, принесенные Такако на место, ставшее могилой ее семьи.

Экран возвращает нас к 6 августа 1945 года. Мирное начало дня. В ясном небе появляется одинокий самолет. Внезапно экран становится ослепительно светлым. Точно найденная метафора — большой, во весь экран, сочный цветок подсолнуха вмиг склоняет свою голову, сворачиваются его листья. На экране вспыхивают несколько корот-

¹ «Дружба народов», 1961, № 11, стр. 211.

ких планов гибнущих жителей — и мы снова в сегодняшней Хиросиме. Такако встречает своих уже подросших воспитанников. Перед нами разворачивается ряд коротких новелл о детях, переживших ужас Хиросимы.

Девочка-подросток умирает теперь, семь лет спустя от атомной радиации. Ее приютили у себя монахини. В церкви, куда приходит в своих поисках Такако, она прислушивается к мелодичному пению девушек. С суровой неутомимостью прерывает объектив кинокамеры сентиментальный мотив — он приближает к нам обезображенные взрывом лица поющих. Воспитанница Такако умирает в пустой и унылой келье. У нее глаза старого, все познавшего человека. Глотая слезы, напевает ей Такако ее любимую песню. Песенка учительницы монтируется с кадрами счастливой, веселой жизни детского сада, когда эта песенка впервые прозвучала для девочки.

Другая новелла. Судьба маленького мальчика, чистильщика сапог. Он не может учиться, должен зарабатывать, так как отец его стал калекой в результате взрыва и сейчас на пороге смерти. Для малыша давно кончилось детство.

Третья судьба. Сестра маленького воспитанника Такако — искалечена. Она выходит замуж за своего старого друга. Цепляясь за возможность какого-то личного счастья, она покидает младшего брата.

И, наконец, судьба маленького Таро. На улицах Хиросимы Такако встречает старого слугу своей семьи, Ивакити, собирающего милостыню. Слепой старик с обезображенным лицом живет в маленькой полуразрушенной хибарке вместе со своим внуком, который один из всей семьи остался в живых. Судьба Таро единственная, в которую активно вмешивается Такако. Она решает забрать мальчика, окружить его лаской, заботой, вернуть ему утерянное детство. Но Таро не хочет покидать деда. И только после самоубийства старика он соглашается уехать. Маленький пароход увозит учительницу и Таро, в дымке скрывается Хиросима.

В этой третьей по счету авторской работе Канэто Синдо стал складываться его режиссерский стиль. Тяга к простоте и ясности изображения, которая была характерной для его первых работ — «Повести о любимой жене» и «Лавине» (обе 1951 года), — здесь приобрела черты строгой документальности. Синдо и стремился ставить фильм-до-

кумент. Он вышел из стен павильона, пытался показать живую реальность города, несущего на себе печать катастрофы. В основном ему это удалось. И все же картине недостает цельности. Рядом с суровой документальностью в «Детях атомной бомбы» соседствует умиленность, чувствительность мелодрамы. Синдо — свидетель событий, он не может оставаться бесстрастным. И тогда в документальность врывается экспрессия и фильм приобретает новые оттенки. Это особенно относится к завершающей новелле, связанной с судьбой маленького Таро. Здесь и тревожные блики от задуваемой ветром свечи на стенах полуразвалившейся хибарки и мрачное небо, по которому ветер гонит черные тучи.

Учительницу играла актриса Нобуко Отова, чей талант позднее убедительно раскрылся в другом фильме Синдо — в «Голом острове». Но и незамысловатая по своей драматургии роль Такако не была случайностью в творчестве Отова. Звезда крупной фирмы «Дайэй», она порвала с ней, чтобы сниматься в фильмах маленькой, тогда еще совсем неизвестной компании.

Фильм Синдо произвел огромное впечатление на японских зрителей. Он принес маленькой независимой прокатной компании «Хокусэй эйга» невиданный доход — 80 миллионов иен — и обошел экраны многих стран света¹.

Успех картины как бы снял запрет со жгучей темы атомной катастрофы. Но многим интонация фильма Синдо, лирическая в своей основе, казалась недостаточно действенной в качестве призыва к борьбе против атомной бомбы. И Всеяпонский профсоюз учителей решил создать по тому же литературному источнику еще один фильм. Работать над этой картиной пригласили Хидэо Сэкигава.

Выбор профсоюза выпал на Сэкигава, уже зарекомендовавшего себя в качестве автора антивоенных произведений. В 1950 году он сделал, основываясь на дневниках и письмах погибших на фронте студентов, один из первых талантливых фильмов нового направления, «Слушай голос океана» («Кикэ вадацуми-но коэ»), затем появилась его картина «Рассвет, 15 августа» — о горьком дне капиту-

¹ Фильм «Дети атомной бомбы» был в 1954 году на Международном кинофестивале в Карловых Варах награжден премией Мира, в 1955-м он получил приз Английской киноакадемии, а в 1956 году — приз Польского союза кинематографистов, премию ООН, диплом кинофестиваля в Эдинбурге и др.

тому, о чем свидетельствуют показания людей, переживших Хиросиму? Возьмем наугад любой отрывок из книги, где собраны высказывания очевидцев.

«У основания моста, в большой подземной цистерне для воды, спрятались несчастные матери, некоторые из них держали в руках своих голых детей. Дети были красными от ожогов, а некоторые кричали и плакали, когда сосали обгорелую грудь матери... Волосы этих несчастных сжались и побелели. Они были покрыты слоем пепла и пыли и производили впечатление каких-то сверхъестественных существ... С обеих моих рук свисало нечто похожее на тряпки, которые оказались мокнувшим мясом красного, белого и черного цвета»¹. (Из записок хиросимской школьницы Ацуко Цудзиока.)

Воспроизвести равнозначное, вызвать у зрителей эмоциональный отклик, по силе равный истинной трагедии, пережитой городом и наложившей печать на все дальнейшее восприятие жизни людьми послевоенного мира, режиссер был не в силах.

Что же касается антиамериканских настроений, то они в этом фильме действительно прозвучали открыто и определенно. Как, впрочем, в большинстве фильмов, публицистических по своему характеру и посвященных Хиросиме.

Сейчас, по прошествии стольких лет, бросать упрек кинематографистам, впервые поднявшим такую значительную для всего человечества проблему, было бы несправедливо.

Трагедия Хиросимы и Нагасаки очень быстро оказалась забытой реакционными кругами империалистических держав. Развязанная ими гонка вооружения привела к новому обострению международной обстановки. Человечество жило в атмосфере тревоги, напряженности, угроз сверхмощных испытательных взрывов. Появились первые жертвы. В марте 1954 года в результате испытаний водородной бомбы на атолле Бикини пострадала команда японского рыболовного судна «Фукурю-мару». К сотням тысяч жертв Хиросимы и Нагасаки прибавилась еще одна — умер радист судна Кубояма.

Этому событию посвятил свой фильм «Счастливым дракон № 5» («Дайго фукурюмару», 1959)² Канэто Синдо. Ес-

¹ «It was 8.15 A. M. A Record of Atomic-bomb», Hiroshima, 1955, p

² В советском прокате — «Трагедия «Счастливого дракона».

ли в упомянутых выше фильмах о Хиросиме документальность была художественным принципом режиссерской работы в создании фона, на котором развивается вымышленный художественный сюжет, то в этом фильме принцип реконструкции события положен в основу драматургии. С точностью летописца идет режиссер по следам событий.

Со своими близкими прощаются рыбаки, идущие на промысел. Между отъезжающими и провожающими протянуты ленточки «тапу», рвущиеся, когда корабль отваливает от пирса под возгласы провожающих. Ничто не предвещает близкой трагедии. Путь шхуны показан с помощью мультипликации. Следуют даты. 22 января — отплытие. 1 марта в 15 часов 45 минут — яркая вспышка. На горизонте поднимается атомный гриб. «Солнце с запада!» — кричат рыбаки. Сыплется радиоактивный пепел. В беззаботном неведении люди очищают палубу. Снова дата — 14 марта. Шхуна возвращается в родной порт. И снова с дотошностью хроникера рассказывает Синдо все сложные перипетии судьбы группы рыбаков. Болезнь. Пресс-конференции. Споры ученых. И, наконец, смерть и похороны радиста Кубояма.

Синдо подчеркивает, что тревога за судьбу моряков владела всей страной, что траур после смерти радиста был всенародным и что вся нация ощутила свою причастность к судьбе экипажа «Счастливого дракона № 5».

Первая половина фильма покоряет своими темпераментными сценами рыбной ловли. Прекрасные морские пейзажи повторяются в фильме как поэтический рефрен. Поэзия моря, поэзия труда — две темы, близкие режиссеру, которые в дальнейшем найдут свое высокое воплощение в «Голом острове». Однако вторая часть картины, изобилующая диалогами и монологами, обращенными непосредственно к зрителю, является немного дидактичной и не оставляет столь сильного впечатления. В своем фильме Синдо снова предстает перед нами как гражданин и борец, его фильм — достойный вклад в дело мира. Но по своим художественным достоинствам он значительно слабее «Детей атомной бомбы».

Общими в этих первых попытках кинематографистов заговорить о Хиросиме были публицистический пафос и агитационная прямота. Их сила — в открытом авторском отношении к событиям. Несомненно, «Дети атомной бомбы» выделяются среди них не только как первый фильм о

Хиросиме, но и по цельности художественного воплощения замысла.

Если Синдо и Сэкигава построили свои фильмы как документальные отчеты о событиях в Хиросиме, то один из крупнейших режиссеров Японии, Акира Кurosава, рассматривает проблему Хиросимы в другом аспекте, в порожденных ею психологических последствиях. Кurosава пришел в кино новатором-сокрушителем. Его произведения своим могучим темпераментом, бурной динамикой, глубоким пониманием языка современного киноискусства находились в резком контрасте с привычным течением художественной мысли в японском кино. Мировоззрение Кurosава-гуманиста определилось с первых его шагов в искусстве, он всегда обращался в своих фильмах к темам общезначимым, общечеловеческим. Появление фильма «Записки живого» («Икимоно-но кироку», 1955)¹ у Кurosава было симптоматичным. Он не мог не чувствовать беспокойства, того ощущения зыбкости и непостоянства, в котором жил современный ему мир. Страх перед будущей мировой войной уже проник в литературу и искусство. Именно им была определена судьба молодых людей в фильме Андре Кайятта «Перед потоком» (1954), мечтавших о побеге на далекие Коралловые острова, где надеялись укрыться от грядущих мировых катастроф. Именно он определил судьбу фабриканта Кийти Никодзима в фильме Кurosава.

Для Кurosава Хиросима была не только мгновенной или тянущейся годами смертью. Это был еще синоним страха, разрушающего человека изнутри. На вопрос, для чего он поставил свой фильм, Кurosава ответил: «Если после моей смерти меня вызовут на судилище, в оправдание своих грехов я скажу — «Я поставил «Записки живого». И мне простят мои прегрешения»².

Сюжет фильма внешне никак не связан с Хиросимой. На экране драма в семье фабриканта Кийти Никодзима. Пожилым заводчиком всегда руководил здоровый разум и практическая хватка. Он сам выбился в люди, основал собственное литейное дело. Заботливый муж и отец, он не забывал о своих побочных детях, о молодой женщине, недавно родившей ему сына. Его исключительное чувство ответственности за судьбу близких и стало питательной сре-

¹ Фильм встречается в кинолитературе и под названием «Хроника живого» или «Жить в страхе».

² «Искусство кино», 1963, № 10, стр. 118.

дой страха. Приглядываясь к тому, что происходит в мире, полагая, что узкая цепь японских островов может оказаться легкой добычей термоядерного оружия, Никодзима мечется в поисках выхода. Он решает, наконец, продать свое имущество, чтобы в далекой Бразилии купить землю и зажить там со своей обширной семьей. Но родные его не понимают, ими руководит лишь алчность.

На семейном совете старый фабрикант обращается к своей семье со страстной речью: «Я прошу вас. Поедем в Бразилию. Все вместе — как одна семья. Вы думаете, что я сошел с ума, — возможно, так оно и есть. Но бомбы действительно существуют. Война может начаться в любой момент, и если это случится — будет поздно. Еще есть время!»

Слова его не находят отклика. Взрослые дети лишают старика всех прав. И тогда, в приступе острого отчаяния и ужаса перед будущим, старый фабрикант поджигает собственное предприятие. Скованный страхом мозг не выдерживает, и старик действительно сходит с ума. В сумасшедшем доме, где за решеткой бродят вялые, безвольные больные, в маленькой палате сидит с тихой улыбкой на губах фабрикант Никодзима. Освещенный светом заходящего солнца, больной кричит в страхе: «Смотри, земля горит! Земля горит!»

Фильм «Записки живого» не похож на предыдущие прославленные произведения Куросава — «Расёмон», «Семь самураев» и др. В тех — совершенные по композиции кадры, статичные сцены, внезапно переходящие в бурные и полные движения поединки, столкновения. Идея заложена в пластике, в самом изобразительном строе. Если, например, в «Семи самураях» осуждается разрушительное начало войны и воспевается извечность земли и человеческого труда, открыто это звучит лишь в конце, в реплике: «Самурай исчезает, подобно ветру, а мужик остается навеки, подобно земле».

Совсем иное в «Записках живого». В них полностью отсутствует та напряженная динамичность, та тишина, предвещающая бурю, которые захватывают обычно у Куросава. Идейная концепция фильма доводится до зрителя в прямых, непосредственных декларациях героев. И только центральный образ фильма, может быть, несколько неожиданный и гротескный, в исполнении замечательного актера Тосиро Мифунэ — большая художественная удача и актера и режиссера. Сокрушительный темперамент, пле-

нявший в «Расёмоне», обращен внутрь. Актер находит богатейшие и тончайшие оттенки для обрисовки своего героя. Он брезглив и властен, то ироничен, то неожиданно мягок и нежен, непримиримо честен с собой и беспомощен в решении главного вопроса своей жизни.

В интересной психологической трактовке темы и ярко выраженной гражданственности — значение «Записок живого». Это и выдвинуло картину Куросава в первый ряд антивоенных фильмов Японии. И все же «Записки живого» стали единственным коммерческим провалом во всей творческой биографии режиссера.

Куросава очень тяжело переживал свой неуспех и в печати несколько раз возвращался к картине: «Я создал этот фильм не ради эксплуатации сенсационной темы. Привлекая внимание к внутреннему миру пожилого японца, живущего в страхе, мне захотелось заставить людей думать о том, что является сегодня проблемой каждого из нас... Если бы животные знали об атомной опасности, они проявили бы инстинктивную реакцию и искали бы безопасное место, где им укрыться. Герой этого фильма поступает с силой и благоразумием животных. Он может быть одержим бесчисленными ошибками и человеческими слабостями, которые могут показаться эксцентричными, но через его поступки и через него самого я бы хотел, чтобы люди услышали честный призыв, в них содержащийся»¹.

Страх перед термоядерной войной породил и чудовищ, мопстров японского кино.

Многочисленные чудовища, порождения ядерной энергии, заполнили японские экраны. В них как бы материализовались те кошмары, которые японцам пришлось пережить в реальности. Страшные пришельцы из космоса или из глубин океана идут по японской земле, сея смерть и разрушения. Против них бессильна мужественная армия, как она оказалась бессильна против атомной бомбы. Как правило, чудовища побеждаются гениальными японскими учеными, чьи смертоносные изобретения направлены, однако, только против монстров.

Одной из первых в таком роде была лента режиссера Иносиро Хонда «Годзилла» (1954). Годзилла, грозный

¹ Sh. et M. Gluglaris, Le cinéma japonaise, Paris, 1956, p. 172.

дракон из национального фольклора, — стопятидесятифутовый ящер, много веков проспал на дне Тихого океана. Внезапно пробудившись ото сна, он направляется к берегам Японии, появляется в Токийском заливе и приступает к разрушению столицы. Никто не может справиться с чудовищем. А вдобавок выясняется, что следы его радиоактивны...

Как всегда, коммерческий успех этого фильма породил множество значительно более слабых подражаний. Каждая из крупных компаний пыталась изобрести своего собственного монстра. Так, вслед за Годзиллой на экран пришли Радон, Барон и др. Монстры, порожденные атомной энергией, и пришельцы из других миров — воплощение опасности, которая грозит человечеству, если будет применено ядерное оружие. Таков, к примеру, научно-фантастический фильм «Большая война насекомых» (1968) режиссера Кадзуи Нихонмацу. Режиссер по случаю премьеры выступил в печати с заявлением, сказав: «Человеческие существа знают войну и жестокость с первых дней своей истории. В виде атомных и водородных бомб они создали оружие для самоубийства. Настанет день, когда существа с других планет в стремлении спасти себя и себе подобных от гибели начнут «операцию геноцида» против обитателей земли. Мой фильм — фантастика, но если люди не будут в состоянии сохранить мир, они приобретут врагов из...?»¹.

Фильм «Большая война насекомых» и является ответом на многозначительную недоговоренность режиссера в последней его фразе.

К теме Хиросимы неоднократно обращалось в эти годы и документальное кино. Мы уже упоминали о двух фильмах, поставленных на «атомном» материале режиссером Фумио Камэи. Один из них, «Хорошо жить» (1956), он снял в сотрудничестве с начинающим режиссером Хироси Тесигахара. Взяв кадры, снятые в 1945 году непосредственно после взрыва, Камэи создал фильм об ужасах, равных которым не знало человечество в прошлом. Второй фильм, не менее сильный по антивоенному звучанию, называется «Мир под знаком страха» или «Истинный характер пепла смерти» (1957). В нем рассматривалось воздействие

¹ «Japan Times» (Tokyo), 1968, 20 oct.

атомного облучения на природу, животных и его последствия для человека, в частности, возникновение передающихся по наследству уродств и физических недостатков в результате радиоактивного облучения.

Угроза атомной войны, ежедневные сообщения о новых и новых жертвах, незримое присутствие трагедии, казалось бы, уже давно сгинувшей в историю, постоянно влекли кинематографистов к этой теме. Ими владело одно стремление — напоминать! Не давать человечеству забыть! Не позволить собственному народу почить в беззаботности экономического чуда, постоянно предостерегать, будоражить память.

Может быть, поэтому и стали выпускаться в конце 50-х — начале 60-х годов фильмы, которые на первый взгляд никак не были связаны с трагедией Хиросимы. Как правило, это были фильмы о любви с трагическим концом. Но всюду в драматургии фильма, хотя бы мельком, косвенно, упоминалась трагедия атомной бомбардировки. Судьбы людей оказываются сложно с ней связанными.

Такова в целом интересная и талантливая работа Тадаси Имаи «Повесть о чистой любви» («Дзюнай моногатари», 1958). В этом фильме рассказана история любви двух молодых людей, карманных воришек, чья мечта о новой, счастливой жизни разбивается о жестокую действительность. В первоначальном варианте героиня фильма Мицуко умирала от туберкулеза. В картине она погибает от лучевой болезни: выяснилось, что ребенком она вместе с бабушкой попала в Хиросиму через три дня после взрыва бомбы.

Фильм Имаи вызвал у американского критика Д. Ричи следующую отповедь: «Тема атомной бомбы была введена в фильм не потому, что взрыв в Хиросиме был преступлением морального порядка, а потому, что бомба уже давно стала любимым средством коммунистической пропаганды в Японии»¹. Иное объяснение этому явлению дают японские критики. Они считают постоянное упоминание в фильмах Хиросимы закономерным и находят, что только иностранцам оно может показаться назойливым, шаблонным — одним словом, штампом. Боль еще слишком сильна, рана еще кровоточит, и художникам невозможно молчать.

¹ «Japan Times» (Tokyo), 1967, 27 aug.

Таким образом, Хиросима, ее судьба, ее трагедия, пройдя через первый, как бы «шоковый» этап документального свидетельства, далее стала достоянием одного лишь типа фильма — камерной любовной истории с грустным финалом. Быть может, столь свойственная японскому искусству традиционность формы как бы приняла в канон и Хиросиму, сделав ее постоянным мотивом кинематографа.

Иногда оба полюса — трагедийная новизна жизненного материала и старая испытанная форма мелодрамы — мирно уживались, как это было в фильме «Не забудь той ночи» («Ано ёру-о васуренай», 1963)¹ режиссера Кодзабуро Ёсимура.

Этот фильм переплавил в себе разные стороны его режиссерской индивидуальности. Уверенный и талантливый профессионал, Ёсимура искал более энергичной и яркой выразительности для японского фильма, склонялся в своих работах к внешнему эффекту. Эти качества способствовали коммерческому успеху его творений. Но не одна только внешняя образность была целью поисков Ёсимура. Человек твердых убеждений, передовых взглядов, он резко, критически показывал окружающую его действительность. В фильме «Не забудь той ночи» пересеклись эти качества.

В экспозиции фильма молодой столичный журналист Каяма по поручению редакции большой газеты, в преддверии очередной годовщины бомбардировки города, едет туда собирать материал для статьи «Хиросима через 17 лет». Он попадает в большой современный город. Красивые широкие проспекты. Новые здания. Оживленное движение на улицах. Пронесются ослепительные машины. Из-за дверей многочисленных баров и кафе доносятся веселые джазовые мелодии. Такова Хиросима наших дней, на первый взгляд забывшая свою трагедию, уничтожившая ее страшные следы. Лишь фотографии, развешанные на стенах Музея атома, — свидетели прошлого. Гулко звенят шаги Каяма в пустом музее. Этот звуковой мотив настойчиво повторяется в фильме, еще сильнее подчеркивая одиночество героя. Да и кто хочет вспоминать былое! Ни девушка, умело скрывающая свое изуродованное лицо прической. Ни ее подруга, такая же жертва Хиросимы, весело танцующая в баре со своим женихом. Этой даже раз-

¹ В советском прокате — «Камни Хиросимы».

говаривать не хочется с журналистом. Никто не хочет жить мыслями о прошлом.

Здесь скрестились жестокость памяти и жестокость забвения. Режиссер не осуждает забвение, да и кто посмее бросить камень в этих молодых людей, достаточно пострадавших в жизни, за желание быть счастливыми? Но нельзя осуждать и репортера, который своими расспросами тревожит эту память, заставляет людей снова пройти сквозь однажды пережитый кошмар.

Однако после интересной экспозиции фильм входит в проверенное русло мелодрамы. Молодой репортер знакомится с хозяйкой бара Акико. Фарфоровое лицо красавицы не выдает страшной истины — молодая женщина обречена, она поражена лучевой болезнью, и ничто не может ее спасти. Правда раскрывается перед Каяма лишь тогда, когда Акико в отчаянном порыве срывает с себя кимоно и перед его глазами — изувеченное шрамами тело. Каяма полон решимости бороться за жизнь своей возлюбленной. Обстоятельства заставляют его уехать в Токио. Вернувшись в Хиросиму, он узнает трагическую весть — Акико умерла, так и не дождавшись любимого.

Традиционное мелодраматическое построение соседствует в фильме с глубоко оригинальными решениями.

Акико приводит Каяма к реке. Спускаясь к самой воде, она поднимает со дна маленькие камешки. И они когда-то подверглись действию атомного взрыва. И они лишь кажутся камнями. От легкого сжатия пальцев Акико камни превращаются в пыль.

Прошлое живо, оно с неумолимой силой продолжает уносить человеческие жизни.

Хиросима показана строго и просто. Режиссер одинаково правдиво воссоздает современные контуры города и хибарки, где царствует нищета, где со свойственной японцам сдержанностью люди скрывают от окружающих свою болезнь, свою обреченность. Эти люди — как те камни Хиросимы. Фильм призывает к человеческой памяти — «не забывайте!». Не забывайте, люди, слов, выбитых на памятнике жертвам Хиросимы: «Спите спокойно, ошибка никогда не повторится».

Фильмы о Хиросиме 50-х годов — это искусство, рожденное потрясением. Не произошло медленного вживания в новую тему, в новый жизненный материал. Сначала публицистические отклики на недавнюю трагедию. Затем пси-

хологические исследования того, как отразилась Хиросима в душах людей, попытка установить масштабы происшедшего с новой временной дистанции. Выяснение размеров бедствия, психического облучения. Хиросима предстает теперь в историческом контексте развития Японии и, как мы увидим далее, отношение к ней характеризует очень ясно и самих художников и время, в которое они творят.

軍



ГЛАВА IV ПОЛЕВЫЕ ОГНИ

Не сразу в художественном кинематографе появился глубокий анализ тех социальных и психологических причин, которые заставили японский народ проникнуться милитаристическим духом. Фильмы, выпущенные после поражения, выполняли роль антивоенного агитатора. Эти ленты, созданные по свежим следам событий, отражали лишь поверхность явлений. В них война и армия получили упрощенное освещение, они являлись как бы расширенными иллюстрациями злободневных антивоенных лозунгов. То, что японский народ впервые за свою долгую историю вкушал горечь военного поражения, сделало эту тему необычайно болезненной, и, по-видимому, именно поэтому подход к ней был особенно осторожным.

На первых порах важны были факты, важно было сказать на экране слово неприкрашенной правды об армии и ее действиях в последней войне.

В начале 50-х годов кинематографисты приступили наконец к выполнению этой задачи. Один за другим появляются фильмы-документы, факты об армии и второй мировой войне.

Это были «Слушай голос океана» («Кикэ вадацуми-но коэ», 1950) режиссера Хидэо Сэкигава, «Побег на рассвете» («Акацуки-но дассо», 1950) режиссера Сэнкити Танигути, «Зона пустоты» («Синку титай», 1952) режиссера Садуо Ямамото. Последний был выпущен на экраны одновременно с «Детьми атомной бомбы», и совместный успех этих картин положил начало так называемому «буму независимого кино». К ним относится и «Обелиск Красных лилий» («Химэюри-но то», 1953) режиссера Тадаси Иман и многие другие. Освещая тот или иной эпизод прошлой войны, эти фильмы, основанные на документальном мате-

риале, создали широкую картину исторической действительности со всеми ее страшными подробностями.

Танигути в своем фильме «Побег на рассвете» использовал ситуацию, неоднократно встречавшуюся в японских фильмах о войне времен войны — любовь японского солдата к китайке (бирманке, филиппинке и т. д.). Но если в годы войны такая ситуация разрешалась однозначно — солдат подавлял в себе любовь к иноземке, в нем побеждало чувство долга и он шел на новые подвиги с мыслью о своей невесте-японке, то теперь возникает иное решение. Герой «Побега на рассвете» пытается дезертировать, захватив с собой возлюбленную. Солдатам дан приказ стрелять в него, но, когда они отказываются подчиниться приказу, офицер выхватывает револьвер и убивает беглеца. Показать подобное неподчинение приказу создатели фильмов в годы войны, естественно, не могли.

По-новому прозвучала тема смертников камикадзэ в фильме «Слушай голос океана». Автор сценария Кадзуо Фунабаси писал: «Я постарался отразить не только мои переживания военных лет, но и всю мою ненависть к милитаризму, зародившуюся в 1937 году. И в художественном и в техническом отношении это произведение не было совершенно зрелым, но я вложил в него жгучую ненависть и гнев замученных молодых парней»¹. В основу сценария легли письма студентов, мобилизованных в особые части авиации и погибших на фронтах второй мировой войны.

После того как в битве за остров Сайпан были пущены на дно семь из девяти японских авианосцев, две тысячи солдат пали в последнем бою, а генерал Сайто и адмирал Нагумо совершили харакири, военная удача окончательно повернулась спиной к японской армии. И тогда были созданы особые авиационные части, приписанные к флоту, сила которых заключалась в том, что летчики направляли самолет на цель и взрывали ее вместе с собой. Чтобы исключить возвращение на базу, летчикам давалось горючее только на один конец, то есть гибель была предрешенной. Летчики этих частей получили название «камикадзэ», что в переводе означает «божественный ветер»².

¹ Журн. «Эйга хёрон», 1966, № 1, стр. 71.

² Когда в XIII веке монголы с большим флотом двинулись к Японским островам, поднялся сильный тайфун, потопивший большинство монгольских кораблей. Этот тайфун, который таким образом спас Японию, и прозвали божественным ветром.

Военно-пропагандистский кинематограф войны на Тихом океане успел воспеть самоотверженный героизм этих летчиков, показывая их полную готовность жертвовать собой за родину. Когда после войны были изданы собранные последние письма и дневники камикадзе, воскресла трагическая картина судьбы обреченных молодых людей.

Сложный комплекс чувств отражен в этих письмах. Здесь и любовь к родине и ненависть к военщине, жалость к себе и своей судьбе и безразличие к смерти. Все это сочетается с попытками понять и осмыслить трагический для страны ход войны с заботой и тревогой о ее будущем.

Студент Акио Оцука писал в день гибели 28 апреля 1945 года: «Сегодня утром я встал в 6 часов утра и поднялся на вершину горы, чтобы напоследок вдохнуть чистый прозрачный воздух. В последний раз я вдыхаю утренний воздух, как, впрочем, все, что я сегодня делаю, я делаю в последний раз»¹.

Перед нами дневник Нобуо Хасэгава, который погиб в возрасте двадцати трех лет у Окинавы в апреле 1945 года: «Я слушал рассказ офицера о военных действиях в Центральном Китае. То, как он убивал солдат, женщин и пленных, более чем жестоко — это чудовищно. Я испытываю облегчение оттого, что я перешел в авиацию. Конец один и тот же, но по крайней мере не надо своей собственной рукой совершать такие дела»².

«Я пошел на войну не ради императорского флота. Я живу и умираю за страну наших предков... По отношению к императорскому флоту я испытываю одно только отвращение. Для меня не может быть компромисса с этой кликой»³ — слова из дневника Норимаса Хаяси, который успел окончить университет и погиб 9 августа 1945 года.

Строки, написанные перед боем Риёдзи Уэбара и названные им «Мысли»: «Все же я должен сказать, что это не самоубийство, как это называют враги. Я думаю, что такие части возможны только при таком мировоззрении, как японское. Мы люди, ставшие машинами. У нас нет больше прав, и все же я хочу высказать свою последнюю просьбу — прошу моих сограждан в возлюбленной Японии сделать ее большим и сильным государством»⁴.

¹ Цит. по кн. «Sturm der Götter», Wiesbaden, 1956, S. 86.

² Ibid, S. 79.

³ Ibid, S. 82.

⁴ Ibid, S. 71.

В своем фильме «Слушай голос океана» Сэкигава воскресил лишь общее настроение этих писем, а само действие фильма перенес в Бирму и рассказал о последних днях отряда, воевавшего на Бирманском фронте. Сцены солдатского быта резкими стыками соединены со сценами мирной жизни. Параллельно смонтированы жестокие по своей натуралистической откровенности кадры умирающих солдат с эпизодом, где в полном обмундировании, четко чеканя шаг, маршируют перед отправкой на фронт новые отряды императорской армии.

Непосредственно судьбу камикадзэ отразил несколько лет спустя режиссер Миёдзи Иэки в фильме «Вслед за плывущими облаками» («Кумо нагарэру хатэ-ни», 1953). В финале фильма Иэки, когда последний из самолетов скрывается за облаками, возникла надпись: «Я совсем здоров» — это были подлинные слова одного из смертников, они звучали горьким комментарием к их бессмысленной судьбе.

Снова кинематограф вернулся к разговору о беспредельной верности родине своих солдат. Но теперь подвиг солдата показывался через призму собственного горестного опыта создателей фильмов. Два миллиона павших на фронте мужчин — катастрофический итог минувшей войны для нации. Два миллиона да еще один миллион погибших гражданских лиц — такова была цена, которую пришлось уплатить японскому народу за идею «Великой Японии». Отсюда новое осмысление темы подвига, отсюда резкое противопоставление мирных будней, безвозвратно утраченных солдатами, кровавой повседневности фронта. Отсюда трагических три слова в финале фильма — «я совсем здоров».

Да и зритель видел на экране не подвиг, а бессмысленную смерть. Зритель видел изломанные судьбы и в конечном счете свою собственную изломанную судьбу.

Остроразоблачителен и фильм «Обелиск Красных лилий». В нем рассказано о реальных событиях на острове Окинава в последние дни наступления и захвата острова американцами. Тадаси Имаи — одна из крупных фигур японской кинорежиссуры. Первый его фильм — «А все-таки мы живем» («Доккои икитэру», 1951) — заставил мировую кинокритику заговорить о появлении «японского неореализма».

В документально-реалистическом стиле, присущем всему творчеству Имаи, рассказана трагическая история

гибели учениц школы «Красных лилий». Школьницы были направлены в полевой госпиталь ухаживать за ранеными. Под натиском американцев армия начала отступать и вместе с ней — отряд девушек, который все редет и редет от постоянных воздушных налетов. Под руководством своего учителя группа школьниц пытается пробиться к морскому побережью, но попадает под шквальный огонь пулеметов. Гибель молодых девушек на фронте — еще один трагический эпизод минувшей войны, перенесенный на экран.

Сам Тадаси Имаи считает своим лучшим антивоенным фильмом «Мы еще встретимся» («Мата ау хи мадэ», 1950), поставленный по мотивам произведения Ромена Роллана «Пьер и Люс», — историю любви, растоптанной войной. Это, пожалуй, один из первых фильмов в японском кино, повествующий о войне, осуждающий войну, без непосредственного показа самой войны.

Антивоенные фильмы «Побег на рассвете», «Слушай голос океана» и «Мы еще встретимся» заняли на конкурсе газеты «Майнити» 1950 года все три первых места. Этот факт можно считать еще одним доказательством массовости антивоенных настроений в народе, усилившихся после начала войны в Корее.

Не военные действия, а огуляющая обстановка казармы стала темой фильма «Зона пустоты» (1952) режиссера Сацуо Ямамото. Сценарий фильма написал Юсаку Ямагата по чрезвычайно популярному антивоенному роману Хироси Номы. В «Зоне пустоты» сказана горькая и неумолимая правда о японской армии времен второй мировой войны. На судьбе солдата Китани авторы показывают, как ломается характер и личность человека, как стирается казармой человеческая индивидуальность, как подавляется малейшая попытка защитить свое достоинство. Грозный образ казармы стал как бы символом всей довоенной Японии. Старшее поколение зрителей увидело на экранах свою собственную трагическую судьбу, узнало в солдатах самих себя.

Можно с уверенностью утверждать, что упомянутые фильмы были уже шагом вперед по сравнению с фильмами первых послевоенных лет. Образы людей перестали быть чистыми схемами, обрастали живой плотью, правдиво воссоздавалась атмосфера, а сами ситуации, показанные в этих лентах, соответствовали исторической действительности.

Таким же правдивым документом истории Тихоокеанской войны стал и фильм Кийёси Кусуда «Последние женщины» («Сайго-но оннатати», 1954) ¹.

В японской кинохронике сохранились кадры, снятые во время ожесточенных боев на Марианских островах летом 1944 года. Почти месяц длились бои за остров Сайпан, на котором был полностью уничтожен японский гарнизон. В этих кадрах, запечатлевших один из эпизодов войны, показано, как женщины и дети, живущие на острове Сайпан, идут на коллективное самоубийство, бросаясь вместе с детьми со скалы в море. Этот факт и лег в основу фильма.

Начало июня 1944 года. Американцы начали бомбардировку острова. Гражданское население — пять тысяч капаков и двадцать пять тысяч японцев, работающих на сахарных плантациях, — согнано на строительство оборонных сооружений. Усиливается бомбежка. Население, спасаясь от высадившихся американских десантников, стремится уйти в глубь острова. Трудными переходами, под постоянными налетами, страдая от жажды, теряя близких, идут люди. На этом пути переплетаются сюжетные линии фильма.

Подлинность исторического события в «Последних женщинах» подчеркивается всем строем картины. Тут ровный деловитый голос диктора, который в начале фильма сообщает географические координаты острова, его месторасположение, сведения о населении. Точно указаны даты происходящих событий. В фильм включены кадры американской кинохроники, показывающие высадку американских десантных войск на остров Сайпан. И все остальное — кошмар бомбардировки джунглей, в которых прячутся люди, огонь, который пожирает все живое, мессиво из живых и мертвых — создатели картины тоже пытались показать как бы подсмотренное кинохроникером.

В «Последних женщинах» нет героя. В коротких эпизодах, вкрапленных в эту трагическую историю гибели населения целого острова, беглыми зарисовками выделено несколько судеб. Цель у авторов одна — показать, как ломает, корежит и губит людей война. Как она полярна самому естеству человеческого существования.

Бомбежка. Мужчина и женщина бегут в бомбоубежище. Ясно, что это не случайные встречные, а люди близкие.

¹ В советском прокате шел под названием «Трагедия острова Сайпан». На XI Международном кинофестивале в Карловых Варах поделил главную премию с советским фильмом «Тихий дон».

Не добежав до защитного укрытия, падает раненая женщина. Мужчина, перепрыгнув через нее, бежит, не оглядываясь, дальше.

Робкий юноша в очках и миловидная девушка на одном из привалов клянутся друг другу в вечной верности. Но уже на следующий день юноша умирает на руках любимой, сраженный пулей японского же солдата.

Дружная и любящая семья крестьян. В поисках питьевой воды жена отходит в сторону и становится добычей забредшего в те края сержанта. Муж не может простить жене даже невольной измены и уходит от нее.

Создатели фильма хотели вынести на суд зрителей бесчеловечный облик милитаризма. Но, не доверяя и без того красноречивым фактам, они подытожили свои мысли, используя в качестве рупора авторской идеи монолог одного из персонажей. «Поймите, война разрушает нас не только физически, но и морально. Война разрушает все! Я ненавижу войну и ненавижу смерть!»

В этом фильме, сделанном в середине 50-х годов, сказались еще многие качества первых фильмов о войне. Прямолинейность преподносимых истин, тезисность и иллюстративность.

Однако кульминационный эпизод фильма, то, ради чего он был поставлен — массовое самоубийство детей и женщин острова Сайпан, — сделан при внешней сдержанности необычайно эмоционально и выразительно.

Когда выяснилось, что остров не удержать, военное командование огласило приказ: «Всем мужчинам отправиться в атаку на врага. Умереть, но не сдаваться. Все женщины должны идти на мыс Муапи и покончить с собой. За нарушение — расстрел».

Высокий склон горы. К нему стекаются женщины, одетые в свои лучшие праздничные кимоно. В руках у них знамена с молитвами. Где-то вдали столпились мужчины. Будто спокойные наблюдатели. Нет слез — нет прощания. Окруженное конвоем, покорное судьбе шествие женщин и детей направляется к океану. Камера перескакивает от одного лица к другому, будто стараясь понять, почему они не сопротивляются приказу. Временами кажется, что это не шествие обреченных, а просто матери и дети отправляются на торжественный молебен. И только ствол ружья, перерезающий по диагонали экран, говорит о принуждении, насилии, убийстве.

Вот и океан. Грозно шумят волны. И снова объектив камеры дает возможность разглядеть выхваченные из толпы лица. Мать, причесывающую перед смертью свою маленькую дочку. Девушку, у которой в руках клетка с птичкой. Она выпускает ее на волю. Малышку, которая прощается с собачкой и бросается в море. А собачка, не понимая, что для ее хозяйки нет пути назад, весело плывет ей вслед. Страшны эти минуты массового самоубийства, когда в полном молчании, без единой вспышки протеста гибнут люди. Лишь одна из женщин, услышав голос зовущего ее мужа, пробирается обратно на берег. Но ее сражает пуля конвойного.

И снова панорама острова. Всюду трупы павших в последнем бою. И бесстрастный голос диктора: «9 июля на острове Сайпан все было кончено. Погибло несколько десятков тысяч человек. Они пошли на смерть, выполняя приказ императора». И, сменяя голос диктора, звучит голос самого императора: «Мы, император Великой Японии, император из династии, возведенной милостью неба на трон и продолжающейся вечно, объявляем войну США и Британской империи».

Эта картина была поставлена в небольшой независимой компании при содействии социалистической партии Японии. Однако углубление военной темы продолжается не только в картинах, снятых на небольших независимых киностудиях. И в крупных компаниях, отвечая антивоенным настроениям зрителей, прогрессивные мастера киноискусства создают фильмы, осуждающие войну.

Так, режиссер Масаки Кубаяси вошел в историю японского кино своей многосерийной антивоенной эпопеей «Условия человеческого существования» («Нингэн-но дзёкэн», 1959—1961)¹.

Уже в его более ранних работах тема войны занимала значительное место. В фильме «Комната за толстыми стенами» («Кабэ ацуки хэя», 1956) был поднят вопрос об ответственности за развязывание войны и военные преступления. Противопоставлены судьбы военных преступников — мелких исполнителей приказов, которые ныне, будучи осужденными, томятся в комнатах «с толстыми стенами», то есть приговорены к разным срокам наказания, и

¹ Первая серия фильма получила «Серебряного льва» на Международном кинофестивале в Венеции (1960).

тех истинных виновников и пособников агрессии и войны, которые и сегодня разъезжают в роскошных лимузинах и пользуются всеми благами власти и богатства. Позиция режиссера вполне недвусмысленна, однако определенное сочувствие к тем, кто осужден (но ведь и они виноваты!), снижало идейную силу этого фильма.

Но уже следующая работа — «Условия человеческого существования» — доказала последовательность позиции режиссера.

«Условия человеческого существования» — популярный роман писателя Дзюмпэй Гомикава. В нем отразились личные впечатления самого писателя, который все годы войны провел на передовой, затем, после поражения Квантунской армии, попал в плен. Вернувшись на родину, он взялся за перо. Роман «Условия человеческого существования» стал бестселлером года. Антивоенный пафос, насыщенность драматическими перипетиями, социальная значимость привлекли к нему внимание многих кинематографистов. За экранизацию взялся Кубаяси. Три года длилась работа над фильмом. В своем конечном варианте фильм состоит из пяти серий общей длительностью показа в десять часов.

Сюжет фильма вкратце следующий. Конец войны. Оккупированная японцами Маньчжурия. Кадзи, чиновник японской компании угольных копей, попал сюда, предпочитая работу надсмотрщика солдатской судьбе на фронте. Чудовищные условия труда китайских военнопленных. По природе человек мягкий, гуманный, Кадзи не может спокойно смотреть на издевательства над пленными. Когда японские милитаристы отрубают голову очередному пленному, он, забывая о неизбежных последствиях, выступает с протестом. Его арестовывают за неповиновение, подвергают пыткам, считая «красным», и посылают на передовую, на верную смерть. Последние части фильма посвящены судьбе Кадзи на фронте в период поражения и развала японской армии. Пройдя через плен, Кадзи в конце концов возвращается домой.

«Условия человеческого существования» охватывают целую историческую эпоху жизни страны. Режиссер анализирует социальные и политические причины агрессии, приведшей Японию к поражению. В центре фильма — человек, перед которым стоит мучительный вопрос: как же совместить то, что он сам одновременно и угнетатель и угнетенный? Кадзи болезненно переживает ту крайнюю

ситуацию, в которую он поставлен. Собственная вынужденная бесчеловечность для него тяжелее, чем поражение в битве. Критики, видевшие полностью все пять серий, отмечают неровность художественного решения картины. Первые три серии японская кинокритика отнесла к десятке лучших фильмов года. Остальные две серии оказались слабее. Но, несмотря на это, рецензент западногерманской газеты «Ди Вельт» 13 января 1962 года отметил, что «фильм заставляет окончательно понять, сколь приблизительно фильмы о войне, которые исходят из Мюнхена и Голливуда».

Для Кобаяси этот фильм был делом его жизни. В беседе с автором этих строк он рассказал: «В армии мне пришлось провести шесть лет, и до самого конца войны я оставался рядовым, то есть тем «человеком в мундире», на плечи которого ложится основное бремя военных тягот. Если бы я был офицером, человеком, в какой-то степени влияющим на ход войны, человеком, профессионально связанным с нею, я не мог бы поставить картину «Условия человеческого существования». Моя судьба похожа на судьбу Кадзи. Как и он, я воевал в Маньчжурии, но, в отличие от героя фильма, война для меня Маньчжурией не завершилась — я был переведен на небольшой островок Миякодзима, неподалеку от Окинавы, и там же попал в плен. После капитуляции больные и старики были отпущены по домам; для пополнения контингента пленных в американских лагерях из ближайших гарнизонов отобрали наиболее сильных и выносливых. Я попал в их число, и, таким образом, мне пришлось провести год в американском плену на Окинаве. Время войны для меня как для режиссера имело решающее значение, и все, что я пережил тогда, все, о чем я размышлял, будучи солдатом, в наиболее законченном виде нашло выражение в «Условиях человеческого существования».

Этот фильм своим масштабом и бескомпромиссной режиссурой открыл новые перспективы для дальнейшего развития антивоенной темы.

Этапным событием был выход на экраны в 1960 году фильма режиссера Кон Итикава «Полевые огни» («Ноби»). Кон Итикава относится к тому же поколению, что и Кобаяси, хотя, в отличие от последнего, на фронте не был.

Творчество Итикава отличается необычайной пестротой тем и неоднородностью художественных достоинств его фильмов. И все же в этой пестроте вырисовывается нечто

главное, а именно страдания и муки человека нашего времени. Самому Итикава доступна широчайшая гамма чувств — от сострадания к человеку до жесткого и беспощадного суда над ним. И героев своих он испытывает самым страшным — войной.

Впервые у Итикава интерес к проблемам, связанным с войной, наметился в 1956 году в фильме «Бирманская арфа» («Бирума-но татэгото»).

В «Бирманской арфе» война и ее ужасы раскрываются в душевной драме рядового солдата, который неспособен больше выносить кровавый кошмар и становится буддийским монахом. Тема бегства пострадавшего человека в мир духовного одиночества соседствует в этом фильме с темой антивоенной. Еще сильнее эта тема прозвучала в фильме «Полевые огни», который поставлен по роману писателя Сохэй Оока, лично пережившего моральный и организационный развал японской армии на Филиппинах в годы второй мировой войны.

Режиссер Коп Итикава и исполнитель главной роли актер Эйджи Фунакоси искали в теме войны нечто новое. Не документальное воссоздание событий войны, не внешний ход сражений, не зрелище битв, побед и поражений, а внутреннее состояние человека, попавшего в жестокую мясорубку, война, подсмотренная изнутри, трагическое несоответствие воли человека и его судьбы — вот в чем предмет их исследования.

В фильме показаны последние дни войны на Тихом океане. Филиппинские джунгли. Фронта фактически уже не существует. Японской армии тоже. Солдаты разбитой армии пытаются группами пробираться на север в надежде на эвакуацию.

В этой обстановке безнадежности и отчаяния рядовой Тамура — центральная фигура фильма, — обессиленный и больной, выполняя приказ, добирается до дальнего госпиталя. У него туберкулез, рыть окопы он не в силах, а кормить его нечем. Тамура истый солдат и, хотя понимает, что сил идти у него нет, повинуетя беспрекословно. И вот он бредет, больной и голодный, захватив в своей солдатской сумке несколько сбереженных бататов, щепотку соли и гранату, которую он обязан пустить в ход, взорвав себя при угрозе плена.

Он — солдат, когда на привале, выложив содержимое сумки на землю, не забывает захватить гранату и оставля-

ет на земле бататы. Его мысль уже давно свыклась со смертью. Только он добирается до госпиталя, как на его глазах сильный обстрел сравнивает все с землей. Надо идти дальше...

Из последних сил добирается солдат до покинутой деревни, где у порога церкви находит лишь груды мертвых тел, над которыми нависла страшная черная стая хищных птиц. На него прыгает обезумевший от голода пес, которого он ловит на клинок своего штыка. Внезапно он видит девушку и юношу, тайком пробирающихся к одному из домов. При виде окровавленного солдата с ружьем девушка испуганно кричит. В жалком, гибнущем от голода Тамура именно в эти мгновения начал пробуждаться нормальный человек. Он жаждал дружеской человеческой поддержки, слова утешения, куска хлеба. Но пронзительный и резкий крик ужаса вернул ему чувства солдата, и он нажимает на спуск автомата. Солдат оказался в нем сильнее человека, и потому он стал убийцей.

По грозным джунглям, где за каждым деревом враг — филиппинский партизан или американский солдат, — под постоянными обстрелами, под проливными дождями месяц грязную жижу дорог, перешагивая через трупы товарищей, обутые в рвань ноги солдат непобедимой в прошлом императорской армии. В этой атмосфере безграничного бедствия такой же грязный, оборванный, больной и голодный бредет солдат Тамура.

Продолжая свои скитания по джунглям, Тамура встречает группу солдат, пробирающихся на север. Путь ведет через горную дорогу. Но ураганный огонь противника не дает им возможности идти дальше. Погибают все. Остается поле, усеянное трупами.

Тамура чудом остался по эту сторону дороги и выжил. Обессиленный от лихорадки и голода, он присоединяется к двум знакомым солдатам, которые дают ему кусочек мяса якобы подстреленной ими обезьяны. Подозрительность, недоверие, смертельная ненависть царят между этими обреченными людьми. Лежащие кругом обезображенные трупы говорят о том, что мясо, которым питаются эти двое, человеческое. Здесь может выжить только сильнейший. На глазах у Тамура молодой солдат, подгоняемый голодом, теряя рассудок, убивает другого солдата и припадает к мертвому телу, чтобы пить еще горячую кровь. Движимый единственным желанием кончить этот душивший его

кошмар, Тамура вскидывает ружье и убивает последнего из живых своих товарищей.

Нет больше солдата. По высохшему мертвому склону бредет умирающий человек. Он стремится туда, где дым костров — полевые огни. Там должны быть люди. Пусть враги, партизаны — лишь бы люди. Но человек не дошел до цели. Чья-то пуля прерывает его жизнь.

После страшных, словно бы нереальных наваждений каннибализма и безумия бессмысленных убийств в конце фильма лаконичная надпись: «Филиппинский фронт, февраль 1945 года». Надпись утверждает реальность воспроизведенного на экране.

Итикава воссоздал в своем фильме психологическую правду войны. Не было картины в японском кино о войне, в которой бы с такой неумолимостью была показана беспомощность и одиночество человека на войне. Попав на войну, человек может либо убивать, либо быть убитым. В рядовом Тамуре, за которым стоят поколения вымуштрованных в слепом повиновении солдат, вдруг начинает просыпаться нормальный человек. В нем пробуждается естественная тяга к общению с другими людьми. Эта жажда товарищества привела его в филиппинскую деревню, где он становится убийцей девушки. Ибо тогда в нем был сильнее солдат. Этот же страх перед одиочеством, желание общения с людьми становится причиной его гибели. Но в финале «Полевых огней» погибает не солдат — умирает человек.

Человек, поставленный в противоестественные условия существования, становится букашкой, борющейся за жизнь. Крупным планом — ноги солдата. Они останавливаются около трупa. С трупa кто-то снимает ботинки, надевает их, бросив свои рваные. Идет другой солдат. Останавливается. Меняет жалкое подобие своих ботинок на лежащие в грязи. Подходит Тамура. На нем ботинки без подошв. Но и брошенные не лучше. Дальше он идет босой. Через несколько кадров у одинокого дерева сидит Тамура. Рядом с ним в грязную жижу падает солдат. «Ты мертв?» — спрашивает его Тамура и, не услышав ответа, деловито стягивает с него сапоги. Таковы страшные будни войны в фильме «Полевые огни».

«Полевые огни» — кровавая и жестокая картина. Кровь убитого пса оmyвает лицо Тамура, густая черная кровь широким потоком разливается по белому платью убитой

девушки, чудовищен кровавый оскал солдата, приникшего к телу убитого им товарища. Возможно, не менее страшен эпизод, когда обезумевший солдат, который, как распятие, прижался к высохшему стволу дерева, предлагает Тамура остаться рядом с ним — «Я умру, и ты сможешь меня съесть».

Реальные ужасы, которые пришлось пережить человечеству в годы второй мировой войны, — массовое уничтожение людей атомной бомбой в Хиросиме и Нагасаки, в крематориях Освенцима, Майданека и Трешлинка — все это изменило меру человеческого восприятия. Чтобы пробиться сквозь кору привычного равнодушия, художники невольно изменили критерий в выборе художественных средств, которые считались дозволенными в искусстве. На экране появились приемы, которые в прежние времена относились к разряду запрещенных.

Это общее для кинематографа последних десятилетий качество в японском киноискусстве накладывается на исторически сложившийся культ крови, который издавна нашел себе место в самурайском фильме.

Именно в этом совмещении заложены корни той поэтики крови и жестокости, которая наполнила этот талантливый и страстный фильм.

Такова война — война, которая противна любым проявлениям жизни. Бесчеловечен даже пейзаж фильма — мертвые, каменистые, безжизненные склоны гор, каменная пустыня либо страшные, непроходимые джунгли, окрашенные в серый цвет нескончаемыми тропическими ливнями. Одинок и ничтожен человек в этой атмосфере смерти. Об этом кричит маленькая затерянная среди огромных суровых скал фигурка бредущего Тамура. Это подчеркивает режиссер, показывая букашку, которая, ползая по сверхкрупно снятой ладони героя, легко скинута им на землю, а несколько позже показывая множество подобных букашек, которые оказываются фигурками мертвых солдат, лежащих со странно распластанными руками в покрытом липкой грязью овраге.

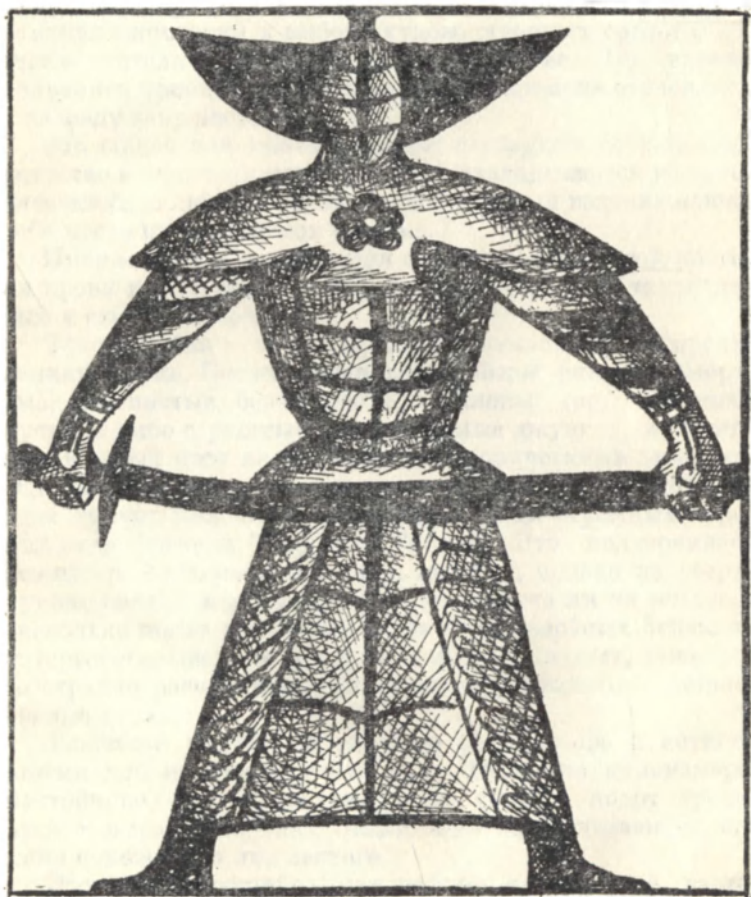
Режиссер выбрал на главную роль актера с нетипичными для японца чертами лица. Объектив кинокамеры настойчиво, на протяжении всего фильма ловит трагическое выражение глаз Эйджи Фунакоси, делающее его лицо похожим на лик святого.

Этот повторяющийся, как рефрен, трагический, расте-

рянный, недоуменный взгляд еще сильнее подчеркивает общечеловечность темы фильма.

«Полевыми огнями» японский кинематограф высказал свое полное и безоговорочное отрицание войны. Начав с документального воссоздания исторического факта, кинематограф пришел к обобщенному образу войны, к всестороннему исследованию человеческого бытия, чувств и мыслей в условиях войны, навязанной человеку вопреки его желанию и воле.

士



ГЛАВА V
ПОВЕСТЬ О ЖЕСТОКОСТИ БУСИДО

Ко второй половине 50-х годов правда о войне и о японской армии заняла свое место на экране. Но ищущая мысль художника на этом не успокоилась. Возникали и все мучительнее становились вопросы: что привело японский народ к тотальному подчинению? Где найти истоки поддержки нацией агрессивной войны?

На эти вопросы кинематографисты пытались ответить каждый по-своему. Режиссер Миёдзи Иэки, работая над фильмом «Сводные братья» («Ибо кёдай», 1957), искал ответ в анализе психологии, в исследовании системы воспитания довоенного поколения японцев.

«Сводные братья» — рассказ о жизни, о событиях в доме Кидо. Глава дома — представитель военной знати, блестящий офицер Хантаро Кидо — охвачен страстью к юной служанке Рие. После смерти своей жены он вынужден жениться на ней — она ожидает ребенка, а скандал может помешать его военной карьере. Несмотря на унижения, которые выпали на долю бывшей служанки и рожденных в этом неравном браке сыновей, Рие безропотно и преданно продолжает прислуживать своему мужу-хозяину.

В фильме подвергнуты скрупулезному исследованию те нравственные нормы, на которых строилась жизнь японской семьи, на которых воспитывалась фанатичная преданность большей части молодежи императору, идее Великой Японии.

Два маленьких сына сызмальства приучены отдавать честь отцу, их первые игрушки — щит и меч. Им внушают, что они будущие воины, что доброта и жалость несовместимы с их предназначением.

Результаты такого воспитания скоро сказываются. С фронта на побывку приезжают старшие сыновья. С жаром

рассказывают эти сильные и красивые офицеры о том, как они убивали на фронте. Их поведение дома — презрительно-брезгливое отношение к немощи отца, наглая дерзость в адрес Рие, попытка силой овладеть молодой служанкой Хару — показывает, что братья уже полностью лишены каких бы то ни было понятий о нравственности.

В финальных эпизодах подводится грустный итог. Конец войны. Старый Кидо давно в отставке. Три его сына пали на фронте. Хантаро с горя пьет, и Рие, чтобы купить ему саке, вынуждена продавать вещи. Неожиданно возвращается самый младший из сыновей — Томохидэ. Он хочет увести мать из дома, в котором ее так унижали. Но отец даже не пускает его на порог. И внезапно в забитой и загнанной Рие просыпается человеческое достоинство. «Тридцать лет я молчала, не смела слова сказать. А сейчас скажу. Мой сын останется здесь! Это и его дом. Никуда мы отсюда не уйдем. Я здесь больше не служанка!» — кричит Рие. Этим запоздалым бунтом кончается фильм.

«Сводные братья» — традиционная японская семейная драма, типичный «хаха-моно», как японцы, любящие классификацию, называют фильмы, посвященные судьбе матери. Действие «Сводных братьев» происходит на протяжении нескольких десятилетий и охватывает этапные моменты японской истории XX века. Но на экране — жизнь одной японской семьи, причем происходящее строго ограничено стенами дома. Лишь несколько эпизодов вынесено за его пределы.

То, что «Сводные братья» по своему внешнему построению сугубо традиционны, позволило авторам использовать стилистику японских семейных кинодрам. В фильме проявились наиболее характерные черты национальной операторской школы с ее изощренным умением использовать игру светотени. Следуя той же национальной традиции, Иэки, зарекомендовавший себя как мастер точной и характерной детали, придерживается в этом фильме сложившейся манеры раскадровки на общих и средних планах. Но типичный камерный фильм несет в себе мысль исторической эпопеи.

Обращение к традиционному жанру в данном конкретном случае дало японскому киноискусству новые возможности в развитии антивоенной темы.

На экране нет военных действий, перед зрителем не проходит кровавая и жестокая правда фронта. И тем не

менее каждый кадр этого фильма является яростным обвинением милитаризму. Искалеченные души людей — вот грустный итог.

Весь арсенал кинематографических приемов картины направлен к единой цели — показать столкновение двух, резко очерченных враждебных миров — мира материнства, нежности, любви Рие и мира войны в образе хозяина дома Хантаро Кидо. И если первый — мир человечности — слаб и незащищен, не может отстоять себя, то второй — всемогущ. Это мир военщины с его абсолютно отработанной системой подчинения мысли и поступков людей. Характерна сцена, где Хантаро Кидо учит своих сыновей фехтовальным приемам. Действие происходит в небольшом квадратном внутреннем дворе.

По манере эпизод повторяет традиционную сцену из фехтовального фильма жанра «тямбара». Безукоризненная пластичность фехтовальщиков, напоминающая танцевальную пластику театра Кабуки. Но внезапно реальные чувства врываются в заученные движения. Сын Рие, который и моложе и слабее своего сводного брата Годзиро, падает. А Годзиро с остервенением пытается побольнее ударить лежащего на земле брата.

В центре фильма — отец, очень интересно сыгранный актером Рентаро Микунэ образ, воплотивший все худшие черты самурайства. Сильным ударом сапога встречает слугу этот властный и красивый молодой офицер в первых кадрах фильма. Он вселяет в окружающих страх, требуя от них беспрекословного подчинения. Взгляд выражает нежность лишь тогда, когда пальцы гладят холодную сталь меча. Только однажды в нем проявляется трусость, глаза растерянно бегают — он должен решить, как поступить с Рие, чтобы не погубить свою военную карьеру.

Характер Хантаро Кидо резко меняется, когда он уходит в отставку. По-прежнему надменный и жестокий с женой, с сыном, которого наказывает за дружбу со служанкой, он беспомощен, когда сталкивается с отпором. Он робок и неуверен перед старшими сыновьями — блестящими офицерами императорской армии. Жалки его попытки скрыть это хвастливым рассказом о своих былых воинских подвигах. И уже совершенно другой человек перед нами в конце картины. Япония проиграла войну. Сыновья пали на фронте. Рушится все, для чего он жил. Кидо — старый, согнутый человек, он жадно хватается лишь за бутылку с

сакэ. На мгновение в нем просыпается прежняя властность, когда он не пускает в дом младшего сына, не пожелавшего стать военным. Но старик сломлен, нет ни сил, ни воли настоять на своем. Неверными шагами уходит он в глубь дома.

Образ Рие в исполнении талантливой и тонкой актрисы Кинуюэ Танака во многом помогает понять сложившийся характер японской женщины. Главное ее качество — покорность. Так она покорила хозяину, взявшему ее насильно, и в течение всей своей жизни боялась встретиться взглядом с подростками и понявшими всю меру ее унижения сыновьями. Рие не хочет, чтобы ее сыновья шли в армию, но ей и в голову не приходит воспротивиться воле мужа. Хорошенькая изящная девушка превращается на наших глазах в безропотное, безвольное существо с лицом, напоминающим трагическую маску. Лишь в момент отчаянного бунта это лицо озаряется светом. Образ Рие помогает понять покорное самоубийство женщин с острова Сайпан, раскрывает основы морали японской семьи.

Эта мораль, как и специфика японского характера, продолжала занимать умы художников. Они пытались выйти за пределы одного фильма, пересечь границы сюжетов, чтобы добиться истины, показать генезис этой морали — в истории и современности. Кинематографисты обратились в глубину прошлого, нащупывая этим еще один путь в решении проблемы.

Обращаясь к истории, художники сталкивались с неписанным моральным кодексом самурайства — бусидо, этим крайним выражением японской морали. Долг чести как его краеугольный камень, беспредельная и безоговорочная преданность и послушание старшим, полный отказ от самого себя — все эти качества воспитывались в самурайстве в течение веков. Этот комплекс норм, этот перечень правил поведения, которые исповедовала высшая каста японского средневекового общества, обладал особой притягательной силой для других низших сословий. Принципы бусидо, являясь побочным и извращенным продуктом господствующих в Японии религиозных догматов, без всякого конфликта, мирно проникли в этический свод японского народа. И потому долг чести, верность, понимаемая как долг признательности старшим, безукоризненный контроль над проявлением своих чувств

стали характерными свойствами японского национально-го характера.

Свое наиболее полное выражение эта исторически сложившаяся мораль и ее крайнее проявление — принципы бусидо — нашли в костюмно-историческом фильме «дзидайгэки». Действие этих фильмов протекает в японском средневековье, в среде самурайства. В фильмах этого жанра воспевался герой, преодолевающий немислимые трудности, чтобы выполнить свой долг перед господином. Нагроможденные в фильмах бесчисленные убийства, подчас без всякой связи, без логической обоснованности, создавали впечатление необычайной малочценности и незначительности человеческой жизни. И этим мотивом пыталась воспользоваться военная пропаганда.

О связи жанра «дзидайгэки» с милитаризмом писал еще в 20-е годы критик Тадаси Иидзима. «В этих фильмах («тямбара» — И. Г.) если и существует внутреннее содержание, то это либо дешевый патриотизм, милитаризм, либо ложно понимаемые идеи долга...»¹.

В годы войны на Тихом океане военно-пропагандистский фильм заимствовал у самурайства его основной принцип — чувство долга и преданности, на нем строилась вся идеологическая пропаганда.

История самурайского фильма пестра и неровна. Жанр переживал времена взлетов и полного забвения. До войны самурайский фильм занимал почти половину всей кинематографической продукции, а сразу после войны оккупационные власти, усмотревшие в «дзидайгэки» проводника идеологии милитаризма, наложили запрет на их постановку, к тому же и конфисковав большую часть ранее снятых фильмов. В 50-е годы самурайский фильм начал снова оживать, но уже никогда не достигал довоенного количественного уровня. Правда, уже в 60-е годы популярностью героев самурайского фильма воспользовалось телевидение, выпуская на этом материале множество передач. К таковым относится нескончаемая серия «Знаменитые бойцы на мечях», в которой участвуют самые известные актеры японского кино и театра.

И все же в море фильмов, воспевавших чувство долга и преданности хозяину, кровную месть за любое оскорбле-

¹ Тадаси Иидзима, Нихон эйга си, т. 1, стр. 89.

ние, смерть вместе со своим господином, на протяжении истории порой возникала и иная трактовка самурайства. Так, появились в 20-х годах социально-проблемные фильмы. Среди них были блестящие «дзидайгэки», исторический антураж которых скрывал авторские мысли и убеждения с точки зрения официальной крамольные и недопустимые. В своем фильме «Холоп» («Гэро», 1927) Дайсукэ Ито несколько приподнял героический флер, всегда окутывавший образ благородного самурая. В фильме рассказывалось о подлости и низости хозяина, бросившего и продавшего своего слугу Какубэя, который с безмерной верностью прослужил ему всю жизнь. И в некоторых других фильмах Дайсукэ Ито звучало критическое отношение к тирании. Однако там никогда не мелькало даже тени критики нравственных законов самурайского кодекса. Скажем, в фильме «Мститель» («Адаути сэнсю», 1931) режиссер Тому Утида показал жестокого и подлого властелина, но в то же время не высказывалось никакого сомнения в закономерности и естественности кровной мести.

Критика самурайства появилась и позже, уже в эпоху звукового кино.

В «Необыкновенном патриоте» («Кокуси мусо», 1932) Мансаку Итами высмеял многие феодальные традиции, особенно те, которые сохранились в современной ему Японии. Эпоха Токугава рисовалась не романтически, но как время, полное сложных противоречий и конфликтов. Это прозвучало тогда, по словам Андерсона и Ричи, «ересью... для милитаристов, которые считали золотой век бусидо — «дороги самурая» — предвестником новой Великой Восточной Азии»¹

Та же оценка самурайства содержалась и в фильме Садао Яманака «Человеческие чувства и бумажные шары» («Ниндзё сифусэн», 1937). Герой, бедный арендатор, который в прошлом был самураем, покончил самоубийством. Его друг, оплакивающий смерть, говорил: «Он повесился подобно торговцу. Где же был его дух бусидо? Почему он не покончил с собой, как это подобает самураю?» На что отвечали: «Не было больше меча, он однажды его продал за горстку риса»².

Много лет спустя та же ситуация ляжет в основу

¹ J. I. Anderson, D. Richie, op. cit., p. 94.

² Ibid., p. 94.

фабулы одного из сильнейших антисамурайских фильмов — «Харакири».

В годы Тихоокеанской войны и эти робкие протесты против идеологии бусидо начисто исчезли с экрана. Затем наступил уже упомянутый нами послевоенный застой жапра.

По-новому рассмотрел идеал самурайства Кэндзи Мидзогути. В своем классическом фильме «Угэцу моногатари» (1953) Мидзогути беспощадно высмеял самурайство в образе свояка горшечника Гандзюро. Нравы самурайства показаны здесь во всей их неприглядности, в подлинности их жестокого вероломства. Но все же не это явилось центральной темой фильма.

Затем против самурайской идеологии выступил Куросава. В интерпретации темы самурайства Куросава не был революционером. В своем фильме «Семь самураев» он воссоздал типичный для ронинов¹ эпизод, когда они берутся защищать от грабежей и налетов разбойников мирную деревушку. В характере предводителя этих самураев, Комбэя, воплотились свойства, приписываемые традицией истому самураю, — честность и справедливость, мужество, чувство чести, долг преданности и крайний стоицизм. Но в конечном счете Куросава обрисовал просто благородного человека, ибо его принадлежность к касте самураев никак особенно не подчеркивается. Симпатии режиссера и на стороне крестьянского сына Кикутё (в блистательном исполнении Тосиро Мифунэ), выдающего себя за потомка самураев. И все же в этом фильме еще довлеют прежние представления об образе самурая.

Более ясным и определенным было сатирическое изображение самурайства в двух «кассовых» боевиках режиссера — в «Телохранителе» («Ёдзимбо», 1961) и в «Цубаки Сандзюро» (1962). В них сквозит ирония, звучит насмешка над безжизненностью кодекса чести, над ограниченностью и тупостью самураев, следовавших традиционной морали, в то время как и моральное и физическое превосходство остается за отщепенцем, человеком неизвестного происхождения.

Первым фильмом, который ясно и последовательно раскрыл роль бусидо в разные исторические эпохи, была

¹ Рониин — самурай, который после падения своего сюзерена оказался вне феодальной системы вассалитета.

«Повесть о жестокости бусидо» («Бусидо дзангоку моногатари», 1962) режиссера Тадаси Имаи. Уже само название программно. В этом фильме, поставленном по сценарию Сюси Судзуки и Ёсиката Ёда, неуклонно проводилась мысль, что, в каком бы виде, в каких бы формах ни выразилась идеология самурайства на протяжении веков, сущность ее всегда одна и та же — она направлена против естественных, нормальных человеческих чувств и служила наиболее удобным средством держать человека в повиновении.

Все эти фильмы были сделаны в начале 60-х годов, когда производство самурайских картин сократилось до минимума и на смену прежде столь притягательному жанру пришли фильмы о гангстерах, о жестокости и сексе. Самурайский фильм не оказался столь гибким, чтобы окончательно сломать свой канон и перестроиться в угоду зрителям. Конечно, за эти годы «дзидайгэки» во многом изменился, на него оказал значительное влияние американский вестерн, чему способствовала однотипность этого рода фильмов, в основе которых, в сущности, лежал единый романтический миф о супермене. И когда к этому жанру вдруг вновь обратились крупнейшие режиссеры национального кинематографа, он уже медленно угасал.

На первый взгляд новое обращение к теме самурайства могло показаться анахронизмом. Но действительно ли это так?

«Японский характер очень гибок, податлив, но вместе с тем стоек, как бамбук. Вопреки первому впечатлению, что в облике Японии сегодняшний день полностью заслонил вчерашний, незримое присутствие прошлого сказывается донныне»¹, — пишет Всеволод Овчинников в «Ветке сакуры», подзаголовок которой — «Рассказ о том, что за люди японцы». И несколько ниже: «На протяжении всей своей истории японцы рубили чужие головы и вспарывали собственные животы во имя долга чести — «гири». И хотя самураи с их обычаем совершать харакири сохранились лишь в кино- и телефильмах, понятие «гири» по-прежнему незримо присутствует в поступках японцев»².

Что касается обычая совершать харакири, утверждение Овчинникова оказалось несколько опрометчивым. На-

¹ «Новый мир», 1970, № 2, стр. 178.

² Там же, стр. 209.

помним о харакири, которое совершил в ноябре 1970 года писатель Юкио Мисима. Действительно, стойкость исторически сложившихся черт характера удивительна.

Достаточно вспомнить случай жестокого истязания японской школьницы ее одноклассницами, о котором сообщали газеты. Девочка заболела и не пришла на спортивную тренировку своей команды. Больную навестили одноклассницы, которые ее так нещадно избили, что она оказалась в больнице. Как они пояснили, девочка нарушила долг — чего бы ей это ни стоило, она была обязана прийти на тренировку и не подводить команду.

Либо такой факт из японской современности.

На острове Этадзима, находящемся во Внутреннем море, лет семьдесят тому назад была основана первая офицерская школа военно-морского флота. 15 тысяч воспитанников этой школы участвовали в последней войне. Треть из них с войны не вернулась. Сейчас здесь обучают офицеров войск самообороны. По традиции, установленной со дня основания школы, курсанты должны перед сном повторять пять этических заветов, по которым они должны строить свою жизнь. И по сей день воспитанники школы вызубривают те самые заповеди, которые произносились их сверстниками в течение нескольких десятилетий. Составленный в 1932 году Хадзимэ Мацусита свод правил таков: «Жил ли я согласно искренней преданности долгу? Был ли я в чем-то недостоин в словах и поведении? Выполнил ли я свой долг так, как обязан был это делать?»¹

Снова молодым людям говорится о долге как о центральном законе бытия. Вот почему, видимо, кинематограф вновь взял под обстрел моральные узаконения, которые в условиях войны толкнули молодых людей на самоубийство в рядах камикадзэ, взвинтили до крайнего фанатизма их естественную любовь к родине.

Тадаси Имаи говорил, что в своем фильме «хотел прежде всего показать то, что осталось непреодоленным, то, что сохранило на себе следы феодализма».

Прежде чем поставить картину, режиссер выдержал долгую борьбу с кинокомпанией, которая пыталась внести изменения в сценарии.

Но в конце концов верх одержал Имаи, и фильм увидел свет таким, каким был задуман.

¹ «Mainichi Daily News», 1968, 2 sept.

Это хроника самурайской семьи Иикура от средневековья до наших дней. То, что режиссер охватил длительный промежуток времени, помешало ему подробно обрисовать характеры, фильм получился несколько отрывочным. Обрамляющий фильм современный эпизод кажется излишним. Но со всей бесспорностью и непреложностью в фильме выступает античеловеческая сущность морально-этического свода законов, по которому строила свою судьбу семья Иикура и который принес ей лишь одно горе.

В центральном эпизоде представитель семьи Сюдзо говорит своему сыну Юдзиро: «Самурай ничто без господина. Ему не принадлежит собственная жизнь. Величайший почет для самурая — умереть за господина». Но Сюдзо поучает сына уже после того, как дочь его насильно забрали в наложницы одному из слуг господина, а жена, не вынеся пастойчивых домогательств господина, покончила самоубийством. В конце концов Сюдзо обезглавливает собственную дочь и ее соблазнителя, а потом и сам кончает с собой.

Когда к концу фильма возникает эпизод камикадзе, авторская мысль проступает во всей отчетливости. Отравленные античеловеческой сущностью бусидо, молодые люди становились добычей пропаганды и потому с такой легкостью принимали собственную судьбу и смерть.

Охватив исторический путь Японии последних веков и показав бусидо в разных его проявлениях, Имаи не смог подробно проанализировать причины людского послушания и преданности.

Иной подход к теме был у Кобаяси в «Харакири» («Сэппуку», 1962). Прыжок из кровавой повседневности второй мировой войны, показанной в фильме «Условия человеческого существования», к эпохе Токугава в «Харакири» был не случайным, не произвольным, а логическим в его размышлениях о войне, воинском долге, судьбе страны.

«Обращаясь к темам прошлого, — говорил Кобаяси, — я сознавал, что для разработки их существует в нашем кино круг традиционных формальных приемов, и каждый автор картин «дзидайгэки» стремится быть им верен. Абсолютное следование им не входило в мои намерения, и когда на экраны вышел первый мой исторический фильм «Харакири», у критиков и у зрителей — ценителей жанра — он вызвал недоумение своим «осовремениванием» истории, ибо я ставил историческую картину, как современную. Я

убежден, что первейшая моя задача, моя цель — поиски настоящей человечности, будь то в истории или в современности, поэтому между ними для меня не существует противоречия. Выбор исторического фона позволяет мне в большей степени сосредоточить внимание на человеке, так как, абстрагируясь от современного быта, не воспроизводя реальность, но воссоздавая ее в соответствии с требованиями развития характеров, достигаешь особой полнокровности, глубины в обрисовке персонажей»¹.

В фильме «Харакири» идеология средневекового воинства стала предметом исследования автора. Сущность самурайской морали проецируется во многих разбитых человеческих судьбах, и эта множественность подчеркивает всеобщность авторского суда над идеологией эпохи. Режиссер не поддается утешительным надеждам и с жестокостью, прямотой показывает невозможность победы добра над злом, справедливости над попорченной человеческой личностью, пока живы эти идеи.

...Древние ворота феодального замка князя Фукусима в Эдо. К ним подходит мрачный пищий самурай и просит о милости — разрешить ему совершить харакири во дворе замка в присутствии правителя. Самурай — его зовут Хансиро Цугумо — получает разрешение войти. Его встречает сам князь и рассказывает о недавнем событии, происшедшем здесь, во дворе, на том же татами, где сейчас сидит самурай.

Рассказ князя оживает на экране. Те же ворота замка. Молодой самурай Мотомэ Тадзинива стучится и просит разрешения войти. Он хочет совершить харакири. Его впускают, служители помогают ему облачиться в традиционное белоснежное кимоно. Но когда все уже готово для совершения обряда, молодой человек молит об отсрочке. Правитель неумолим, его приближенные издеваются над трусом. И тогда юноша вытаскивает из ножен тупой бамбуковый меч (чтобы спасти от голода семью, он продал стальное лезвие) и, введенный до отчаяния, бросается на него.

Следующие кадры заставляют зрителя содрогнуться. Крупным планом показано лицо страдающего юноши, все в капельках пота. Он никак не может умереть: меч тупой. Слышны тяжкие хрипы, фонтаном бьет кровь. Камера эстетизирует эту картину и в то же время преподносит ее с

¹ «Искусство кино», 1969, № 7, стр. 88.

устрашающей натуралистичностью. Двор замка окружен черной оградой покатых крыш, посреди дворика, покрытого серой галькой, ослепительно белеет квадратное татами, а на нем фигура самурая в белоснежном кимоно, залитом черными потоками крови. Музыка звучит в этом эпизоде, как удары бича, а игра светотени усугубляет атмосферу самоубийства.

Старый самурай и князь продолжают беседу. Она снята с парочитой, почти томительной неподвижностью. Князь на своем возвышении под крышей, самурай на татами посреди двора. Теперь монотонно звучит рассказ старого Хансиро Цугумо. Юноша, в страшных муках покончивший с собой, был его приемным сыном. Без работы, доведенный до крайней нищеты, он надеялся вызвать жалость и получить работу у князя. Но, как мы знаем, этого не случилось. И теперь, когда Мотомэ погиб, а его жена и ребенок умерли, одинокому старику не осталось ничего иного, как умереть самому. Он отказывается надеть традиционное белое кимоно. Он умрет и так.

Единственная его просьба — чтобы при харакири присутствовали три самых верных приближенных князя. Не пристало отвергать предсмертную просьбу человека, и князь посылает слуг за своими вассалами. Но те сказываются больными. И тогда старый самурай, сидящий как изваяние на татами, раздражается громким издевательским хохотом. Он выхватывает из-за пазухи три косицы — знаки принадлежности к касте избранных — и бросает их к ногам правителя. Нет, он не убил жестоких царедворцев, которые когда-то глумились над его умирающим сыном. Он попросту лишил их чести, отрезав в равном поединке их косицы.

Статичный эпизод во дворе замка прерывается тремя динамическими схватками самурая с царедворцами. Кобаяси дал волю своей фантазии и богатой изобретательности. Сцена поединков насыщена внутренней напряженностью. Танцующей походкой направляется Цугумо па первый из них. Чернеет его фигура па фоне белой стены, и, так же танцуя, проходит его тень по каменной дорожке. Или дикая романтика другого поединка, когда на фоне зловещего, покрытого мрачными тучами неба видны лишь застывшие силуэты людей с поднятыми мечами, а вокруг фантазмагория природы — ветер, завывая, склоняет к земле густые заросли молодого бамбука, небо перерезают молнии,

пыльная буря заволакивает людей, замерших перед смертельной схваткой.

После этого взрыва действие снова, застыв в неподвижных фигурах самурая и князя, возвращается во двор замка. Внутреннее напряжение в фильме достигает предела.

Нет, не добровольно сложить свою голову пришел сюда старый самурай. Он пришел мстить. Один против всей толпы слуг и придворных, он выхватывает меч. «Убейте его!» — приказывает князь. И вот уже стволы трех мушкетов направлены в сторону самурая — вопреки всем законам бусидо, во дворе замка готовится обыкновенное убийство. Самурай понимает, что ему уготовлена смерть, но ему мало убить двух-трех, мало ранить десяток придворных. Ему надо окончательно покрыть позором дом правителя. И потому, окровавленный, почти падая от ран, пробивается он в святая святых замка — в комнату предков. Здесь, в мертвой тишине, окуренное благовониями, чучело предка в роскошных доспехах. Последним усилием, обеими руками обхватывает его умирающий самурай, чтобы вместе с ним замертво рухнуть на пол.

Царедворцы, потерявшие честь, кончают жизнь, совершив харакири. Князь приказывает скрыть истинную причину их смерти — следует объявить, что они умерли от болезни. В финальном кадре виден одинокий человек, сидящий в комнате предков. Это князь смотрит на залитый кровью герб семьи.

Застывший мир этого фильма с его старыми ритуалами является эквивалентом застывшей морали. Но наряду с моральным осуждением бусидо в фильме показана социальная неустроенность, в которую бросили людей война и жестокая эпоха.

Режиссер не отворачивается от живописания ничего быта людей, от показа кричащей из всех закоулков нужды. Судьба героев, их страшный конец одновременно есть и обвинение изжившего себя кодекса чести и вызов той социальной несправедливости, которая не изжита и по сей день.

В «Харакири» странным образом переплелись неприятие идеологии прошлого с эстетизацией его жизненного уклада. Режиссер Кобаяси и оператор Ёсио Миядзима не устают любоваться совершенной, строгой красотой национальной архитектуры, причудливостью одежды. Миядзима строит свою работу на выработанном традицией использо-

вании светотени, придавая изображению бесконечное богатство оттенков. При этом чувство меры, присущее создателям фильма, не позволяет пластическому совершенству кадров заглушить его философское и идейное звучание. В «Харакири» старый заштампованный жанр фехтовального фильма «тямбара» выступил в абсолютно новом качестве.

В 1967 году Кобаяси завершает следующую картину о японском обществе времен сёгуната — фильм «Восставший» («Дзёиути») по талантливому сценарию Синобу Хасимото¹.

В «Харакири» для Кобаяси было важно показать эпоху как определенную систему взглядов, и человеческие характеры ему были интересны как слепки своего времени. Человек существует в том первом фильме как маленькая частица сложившегося общества. В «Восставшем» Кобаяси идет дальше. Здесь в центре фильма — сам человек в эпоху феодализма. Кобаяси избирает героем личность, сумевшую стряхнуть с себя давящий гнет норм и догм, человека, поступками которого руководят естественные побуждения — ненависть к злу и насилию, неприятие несправедливости, поиски добра. Один на один человек восстает против эпохи.

Вводные титры фильма бегут на фоне орнамента редкостной красоты. Ритмично смонтированные черепичные крыши создают графичный рисунок, переливающийся от нежно-серых до антрацитово-черных тонов и как бы предвещающий пластическое совершенство, свойственное этому фильму (его снимал оператор Кадзуо Ямада).

Симфония черепичных крыш сменяется светлым, чистым фоном (когда камера отступает назад, то оказывается, что это безоблачное небо). Экран пересекает огненная сверкающая линия — это острие меча ловит лучи стоящего в зените солнца. Мечом — символом самурайства — авторы сразу же точно обозначают время, эпоху. С режущим свистом приходит в движение меч, а далее следуют короткие, в четком ритме попеременно смонтированные крупные планы какого-то причудливо сплетенного соломенного креста, разящего меча, напряженного лица человека, зорко глядящих глаз... и снова крест, меч, лицо, глаза. Все это происходит при полном безмолвии экрана и является предлюдией тревожных и драматических событий. А потом

¹ Фильм «Восставший» возглавляет список лучших десяти фильмов 1968 года. В том же году он был награжден премией Британского киноинститута как лучший зарубежный фильм года.

камера начинает медленный проезд по ряду суровых, резко очерченных лиц, и на экране изображение в целом — пустынное поле, неподвижно сидящие полукругом самураи и в центре грубо сплетенный соломенный крест.

На этом кресте один из лучших фехтовальщиков феодала — Исабуро Сасахара (его играет Тосиро Мифунэ) — отрабатывает удары меча. С ним соревнуется его друг Татэваки (актер Тацуя Накадай), немногим уступая ему в ловкости и мастерстве.

Тревожное начало фильма сменяется долгими статичными планами, которые должны рассказать зрителю о жизни семьи Сасахара. Сам Исабуро, хочет уйти на покой, уступить свою почетную должность главного хранителя оружия при дворе сыну Йогоро. Но все вышло иначе. Наложница феодала, О-Ити, мать одного из его наследников, разгневала своего властелина, и, желая от нее избавиться, тот предлагает ее в жены Йогоро. Большой почет, но не о том мечтал отец. Он хотел, чтобы сын избежал ошибок его собственной молодости, той поры, когда он по требованию своей семьи вошел в дом знатной жены, которую не любил. Но желание феодального властелина — закон. Свадьба Йогоро и О-Ити состоялась.

Авторы фильма избегают мелких подробностей быта — быт в фильме эстетизирован и обобщен. Здесь важнее точная психологическая характеристика персонажей, и яркие портретные зарисовки даются как бы на фоне гладкого задника. Они напоминают блистательные портреты героев «Расёмона» Куросава.

Не только в этом, но и во всей стилистике фильма тоже ощущается сильное пристрастие Кубаяси к режиссерскому письму японского маэстро.

Кубаяси после сложного композиционного построения фильма «Харакири» в «Восставшем» необычайно прост и последователен. Только один раз в начале фильма плавное развитие сюжета прерывается рассказом Йогоро о прошлом О-Ити, и этот рассказ оживает на экране. Она приглянулась феодалу и ее против воли отдали в наложницы. Вскоре женщина родила сына и, едва оправившись после родов, увидела у князя новую наложницу. В ряде стоп-кадров показывает режиссер моменты драки между двумя соперниками. (Кстати, эти стоп-кадры в ясной и пластически совершенной традиционной ткани фильма выглядят чужеродно и искусственно.)

«Это не ревность,— поясняет О-Ити,— Это отчаяние, ибо, отдав себя в жертву, я надеялась своей участью предохранить других от подобной горестной судьбы».

В доме Сасахара, несмотря на вечные придирки свекрови, О-Ити чувствует себя счастливо. Родилась дочь — Томи. И как гром небесный на дом Сасахара падает беда — приходит известие о том, что наследник феодала умер и О-Ити в качестве матери нового наследника должна жить при дворе.

После этой достаточно затянувшейся экспозиции фильм вступает в свою полную драматизма кульминацию. На семейном совете, где собирались все члены клана, ни у кого и не возникает мысли о непослушании феодалу. Даже любящий Йогоро говорит рыдая: «Вернись во дворец, О-Ити!» — так как не считает возможным, чтобы ценой его личного счастья весь клан попал в опалу. Не сдается лишь глава дома — Исабуро Сасахара.

Он говорит сыну о своей безрадостной жизни, лишенной любви и счастья. Он запрещает О-Ити возвращаться во дворец. «Берегите свою любовь» — таков необычный для того времени завет отца.

В статичных кадрах семейного совета, когда члены клана требуют от Йогоро послушания, скрытая напряженность вот-вот должна разрядиться. Музыка молодого композитора Тору Такэмицу способствует созданию ощущения наступающей беды, тревоги, которая сгущается над спокойным и красивым домом Сасахара. Это — одиночный звон ударяемых друг о друга деревянных колотушек, редкие удары по струнам сямисэна, заунывные отрывочные звуки флейты.

О-Ити обманом заманили во дворец. Родные покинули дом. В пустом доме — отец и Йогоро. Они ждут неминуемой расплаты. И приходит приказ: за послушание отец и сын Сасахара должны совершить харакири.

Здесь необходимо упомянуть одну из реплик вступительной сцены, обращенную к герою: «Ты отступаешь до тех пор, пока есть куда отступить, но когда отойти больше некуда — ты идешь в наступление!» Это говорилось по поводу единоборства на мечях, но это формула характера Исабуро Сасахара.

Исабуро отказывается выполнить приказ. Сын в знак протеста и неподчинения отправляется во дворец подать прошение об отставке.

Эпизод разыгрывается в мрачных декорациях большого нарядного дворцового зала. Камера проезжает по лицам придворных, на которых злорадство, алчность, злоба. Освещенная скуными лучами, пробивающимися сквозь щели в сёдзи, на черном, зеркально отполированном полу в традиционной позе распростерта фигура Йогоро, подавшего свое прошение. Режиссер пользуется здесь контрастом между тем, что ожидают прочесть в прошении придворные — согласие на уход О-Ити во дворец, — и тем, что действительно написано. Камера фиксирует резкую смену настроений, когда вместо слов покаяния они читают в свитке: «Я проклиная эту нечеловеческую жестокость».

Феодал отдает приказ убить отца и сына. Тем временем дом Сасахара превращен в крепость. Отец и сын готовят оружие. Это последний спокойный эпизод фильма перед буйными ритмами боя. Камера находится на уровне сидящих на татами людей и неотступно следит за их скуными спокойными репликами и уверенными жестами. Только музыка — отдельные удары барабанов, перемежающиеся заунывными отрывочными звуками флейт, — создает в этой почти безмолвной, полной внешнего спокойствия и внутренней созерцательности сцене тот подлинный эмоциональный фон, который соответствует реальному настроению людей.

Исабуро успевает сказать сыну: «Ваша любовь вернула мне жизнь». И сразу же все меняется. Во двор вбегают воины, слуги с носилками, предводитель самураев. Из носилок выходит в роскошном одеянии придворной О-Ити. Предводитель провозглашает решение феодала — если О-Ити будет жить при дворе, то ее муж и свекор в виде милости не будут убиты, а смогут провести конец своей жизни в тюрьме.

Экран еще статичен. Два вражеских лагеря стоят неподвижно друг против друга. Царит полное безмолвие. Лишь О-Ити, увидев любимого мужа, делает два шага вперед. Но перед ней скрещиваются пики — для нее нет пути. И тогда она отвечает на безмолвный вопрос мужа — резким движением бросается на отточенное острие и, смертельно раненная, падает. Мгновение — и Йогоро рядом с ней, но и он тут же убит. Исабуро, оставшись один, клянется умирающему сыну отомстить за него. Здесь фильм вступает в совершенный по музыкальному ритму кульминационный эпизод. Режиссер использует схему жанра «тям-

бара», где сюжетные связи несложны и ослаблены и действие является как бы прелюдией к финальному поединку на мечах. Так и здесь, с той лишь разницей, что в этом фильме и предыдущее действие сюжетно напряженно, действительность реальна, как и персонажи с их подлинными желаниями и страстями.

На глазах у зрителя протекает своеобразный балетный спектакль, насыщенный невероятными по отточенности поворотами и прыжками, которыми с пластичностью и грацией в совершенстве владеет актер. Некоторая сюжетная условность этого эпизода, в котором Исабуро Сасахара сумел выстоять против целого отряда и победить, оправдана романтической природой самого жанра. Но каждая отдельная схватка, хотя бы те мгновения, когда он сильным ударом пригвождает к стене своего главного противника, полна правды и разыграна с редким талантом.

Похоронив сына и невестку, Исабуро Сасахара с маленькой внучкой на руках направляется в столицу в поисках справедливости. Но начальник заставы, его лучший друг Татэваки, преграждает ему путь.

Философия фильма, его идеи выступают здесь в своем чистом виде. Два человека, Сасахара и Татэваки, два единомышленника и друга поставлены волей случая в ситуацию, когда от решения одного из них зависит судьба другого. Здесь сталкиваются два характера, из которых один нашел в себе силы выступить против господствующей безнравственной морали, а другой, полностью сознавая его правоту, полностью соглашаясь с ним в оценке этой морали, не решается выступить против нее и подчиняется ей. Поднята проблема нравственная, которая одинаково остро звучала и в прошлом и в наши дни.

И два любящих, верных друга соглашаются на поединок, ибо иначе конфликт разрешить нельзя. Но еще до поединка Исабуро Сасахара решает накормить маленькую впуčku.

Тосиро Мифунэ ни в одной из своих многочисленных ролей, сыгранных им в «дзидайгэки», не достигал тех вершин человечности, какими освещена его игра в этом эпизоде. Суровый воин, для которого привычнее стоять, сжимая в руках меч, нежно глядя на ребенка, кормит его с пальцев рисом. Глаза его необычайно выразительны — в них тоска от мысли, что он должен сейчас сразиться со своим лучшим другом не на жизнь, а на смерть. Тревога за судьбу ребен-

ка, за будущее которого он продолжает бороться. И рядом с ним, так же внимательно и ласково глядя на девочку, склонился Татэваки. Единоборство начинается. Татэваки погибает.

Кобаяси в этом эпизоде, поставленном с блеском, все же несколько цитирует себя. Напряженная статичность первоначальных мгновений боя, где друг против друга на фоне склоняющейся под ударами ветра сухой травы застыли две фигуры воинов, повторяет один из поединков фильма «Харакири».

Против раненого и замученного поединком Мифунэ — Сасахара, который бежит к внучке, спрятанной в зарослях, по приказу феодала поднимается вся застава. Из густых зарослей кустарника появляются вооруженные мушкетами воины, и звучит залп. Падает смертельно раненный Сасахара. И, рисуя это грубое убийство, режиссер еще раз подчеркивает, что традиционный кодекс чести — фикция, а существует лишь право сильного, право, принадлежащее власти имущему.

Беспробудно мрачную страницу жизни феодального общества лучом надежды освещают последние кадры фильма: служанка-кормилица, подхватив осиротевшую девочку, спешит по узкой тропинке вверх, в горы.

В «Восставшем» Кобаяси делает следующий шаг в исследовании феодального общества и его морали, начатый в фильме «Харакири». В «Харакири» люди страдают от законов общества, но остаются его нравственными пленниками, а восстания происходят в формах, присущих этому миру, — опозорить врага по самурайскому кодексу чести. Рядом с ними теперь возникла мощная фигура Сасахара, отбросившего эти нормы, ведущего свой отсчет зла и добра, исходя из простых, естественных принципов человечности. Его, может быть, и безумный, безнадежный, но мужественный протест против слепого послушания звучит недвусмысленно и современно. Это характерно для всех исторических фильмов Кобаяси, который ставит картины для своих современников и поднимает в них проблемы, близкие современникам.

В финале «Харакири» поверженной лежит статуя предка — символ самурайской чести. В «Восставшем» гибнет в муках честный, благородный и мужественный человек, это трагедия личности, загубленной ханжеской мертвой моралью.

«Восставший» был блестяще принят прессой. На конкурсе газеты «Майнити», одной из крупнейших в стране, признан лучшим фильмом года.

Успех «самурайских» картин Кобаяси послужил сигналом и для подражателей. На экранах во множестве появились фильмы о бусидо — высмеивающие и осуждающие, сатирические и трагические. Среди них были интересные, значительные работы и легковесные, эксплуатирующие ходкую тему.

Примером такого кассового боевика может послужить картина молодого преуспевающего режиссера Кихати Окамото «Бунт» («Киру», 1968). Этот не лишенный таланта фильм является экранизацией романа Сюгоро Ямамото «Семнадцать самураев из горной крепости» и тоже раскрывает антигуманную и отнюдь не героическую сущность бусидо. Герой фильма Гента, в прошлом самурай, покинул свою касту, оставил деятельность на военном поприще, ибо, выполняя свой долг, был вынужден казнить лучшего друга. Сейчас это искатель приключений, готовый выступить всегда, когда задето его чувство справедливости.

По своей стилистике, по духу, фильм «Бунт» сильно отличается от традиционного «дзидайгэки». В свое время Куросава привнес в самурайский фильм многое от американского вестерна. Его тогда обвиняли в западничестве, ругали в прессе. Куросава и не скрывал своего интереса к вестерну, ибо считал, что американцы создали основы для блестящего занимательного жанра, в центре которого стоит сильная личность, чему так симпатизируют зрители. Он говорил, что многому научился у вестерна. Окамото тоже значительно отходит от классического фехтовального фильма «тямбара». Как и в «тямбара», он сохраняет в качестве кульминации эпизод поединка — одиночного или массового. Но открытая ирония, быстрый темп, острая занимательность приближают фильм к современному вестерну. Заметим, что и вестерн многому научился у японского «дзидайгэки» и, как уже упоминалось, последнее десятилетие прошло в тесном взаимовлиянии этих двух самобытных национальных жанров киноискусства.

Тадаси Имаи как-то сказал, что «наследство старых взаимоотношений между феодальным господином, и его подданным и сегодня живет в глубине сердца японцев»¹.

¹ Журн. «Filmkritik», 1964, N 7, S. 359.

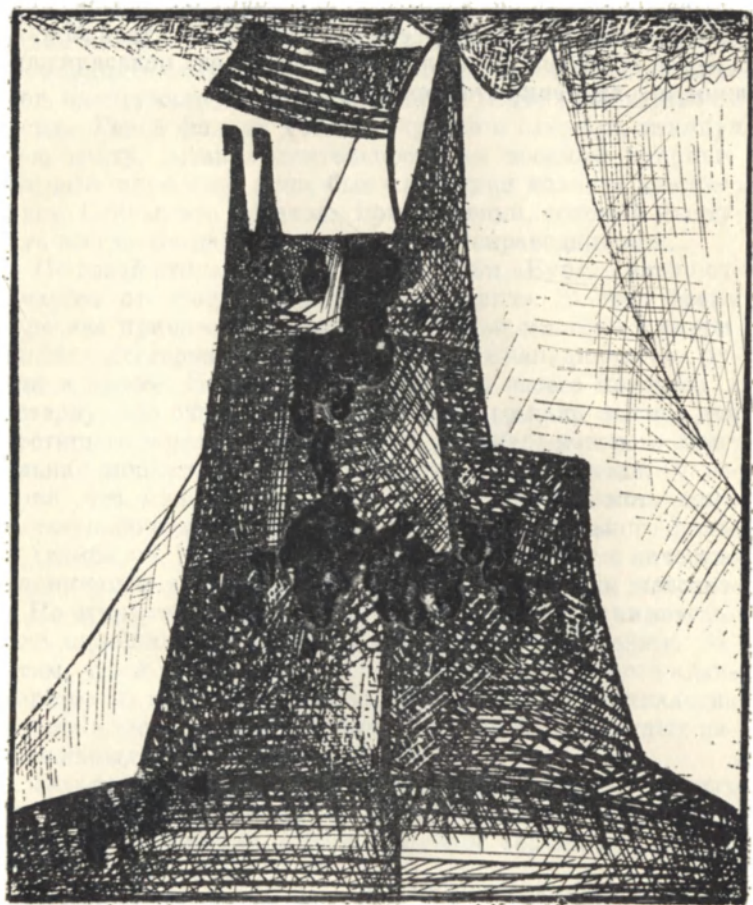
Это и есть прямой путь от средневековья к камикадзэ XX века.

Японское кино дало бой духу самурайства, глубоко укоренившемуся в сознании японцев XX века.

Стремление возродить фанатический ореол вокруг слов «камикадзэ» и «кайтэн»¹; открытие монумента в военном училище близ Хиросимы, на котором высечены имена 2624 смертников, взорвавшихся вместе со своими самолетами и торпедами; восстановление ежегодного празднования восшествия на престол мифического императора Дзимму — «Дня основания государства», — который всегда выливался в выражение воинственных ультранационалистических чувств; и, наконец, недавнее самоубийство писателя Мисима — все эти события последних лет еще раз показали как важна и современна эта борьба.

¹ Управляемые человеком торпеды.

國



ГЛАВА VI

СВИНЬИ И БРОНЕНОСЦЫ

Если прошлое давало японским кинематографистам пищу для размышлений о войне, то современность щедро предоставляла материал еще одному направлению антивоенного кино Японии — фильмам об американской оккупации и американских военных базах.

После подписания сепаратного мирного договора в начале 1952 года оккупационный режим был снят. Однако американо-японский «договор безопасности», подписанный одновременно с мирным договором, давал США «право» на сохранение ряда военных баз, в том числе и на остров Окинава. Американские войска фактически получили право экстерриториальности.

С первых дней оккупации родился протест против засилья американского образа мысли, за чистоту национальной культуры. После снятия оккупационного режима антиамериканское движение приняло открытые формы. Может показаться, что это своеобразное национально-освободительное движение не имело прямого отношения к антивоенной теме. Однако в действительности это не так — это признавали и сами американцы. Вот что было написано, например, в американской газете «Юнайтед Стэйтс ньюс» от 26 июня 1953 года. «В Японии тратятся большие деньги на антиамериканское движение. Особенно популярны среди молодежи фильмы и книги, описывающие бесчинства американцев и посвященные проблеме детей смешанной крови.

Это темы, на которых обогатятся издатели... Антиамериканские настроения, связанные с пребыванием американской армии в Японии и с американскими планами по ремилитаризации Японии, не встречают отпора. Нет разницы между антиамериканскими и антивоенными настрое-

ниями. И издательства и кино быстро сокращают этот разрыв»¹.

Фильмы, непосредственно направленные против американской военщины, появляются уже в 1953 году. Это в первую очередь картины, затрагивающие очень болезненную для послевоенной Японии сферу — судьбу детей, родившихся от японской матери и американского солдата.

О судьбе таких детей рассказал режиссер Хидэо Сэкигава. Фильм так и назывался — «Дети смешанной крови» (1953). Желая придать как можно более достоверный характер истории брошенного родителями мальчика, режиссер включил в фильм документальные кадры, снятые на одной из военных баз. В американской печати появились резко отрицательные отзывы: «Режиссер Сэкигава в фильме «Дети смешанной крови» под предлогом документального изображения военных баз снимал настоящую военную базу; снимал американских солдат, прогуливающихся в обнимку с проститутками; и все это на фоне американского военного оборудования, разжигая такими сценами антиамериканские чувства»², — писалось в одной из статей.

Проблема детей смешанной крови долго сохраняла остроту. Недаром много лет спустя к ней обратился и режиссер Тадаси Имаи. В независимой кинокомпании «Дайто эйга» он поставил фильм «Кику и Исаму» (1959).

В далекой горной деревушке живет старая крестьянка со своим внуком Исаму и внучкой Кику. Их мать умерла, а отец, солдат-негр, исчез. Несмотря на любовь и заботу бабушки, детям живется плохо. Окружающие закоснели в расовых предрассудках, ненавидят этих детей и презрительно называют их «куромбо», то есть черные. Усыновленный неизвестной семьей Исаму уезжает в США, а оставшаяся в полном одиночестве Кику пытается покончить с собой. В отчаянии спрашивает Кику своего учителя: «Почему бог разделил людей на белых и черных?»

В «Кику и Исаму» наиболее громко прозвучал именно антирасистский мотив, в то время как антиамериканизм и антивоенное звучание присутствовало в картине лишь косвенно, как некая первопричина.

Тадаси Имаи не пытается в своем фильме подсказать какое-либо решение. Весь свой талант и мастерство он

¹ «Эйга нэнкан», Токио, 1954, стр. 63.

² Там же.

направил на изображение жизни заброшенной горной деревушки. В «Кику и Исаму» — интересные правдивые характеры крестьян, особенно хороша бабушка в талантливом исполнении Таниэ Китабаяси. Режиссер добился на редкость искренней игры детей. Об их естественном поведении перед камерой писала и сама Таниэ Китабаяси, вспоминая шесть месяцев совместной работы с Тадаси Имаи: «Эти двое детей жили на экране своей жизнью. Взрослые поражались естественности их поведения»¹. С горечью рассказывала Китабаяси о том, что во время съемок массовых сцен, когда на площадке собиралось много разного народа, бедным детям приходилось слышать и ненавистное им слово «куромбо» — так реальность вмешивалась в разыгрываемое действие.

Как и в фильме «Не забудь той ночи», главный враг, главная причина страданий — война показана не прямо, а опосредствованно, через трагическую судьбу детей, которых она и породила и обездолила. «Кику и Исаму» открывает список лучших фильмов 1959 года. Этот фильм был признан значительным явлением японского кино.

Американские войска оставили после себя не только несчастных детей. Присутствие американцев до сегодняшнего дня оказывает свое разлагающее влияние на японцев.

Из плена возвращается домой солдат. Но путь к родным местам прегражден колючей проволокой. Запретная зона! Американский военный объект! В его родном доме устраиваются оргии с американскими солдатами, невеста стала девкой. В отчаянии покидает солдат родные места. Это фильм режиссера Сэнкити Танигути «База красных фонарей» («Акасэн кити», 1953). Открыто разоблачительная картина вызвала резкую реакцию среди американцев, проживавших в Японии, и по их настоянию, хотя оккупационный режим был уже год как снят, демонстрация фильма была прекращена. Сэнкити Танигути выступил на страницах газеты «Ниппон Сэхо» с гневным открытым письмом — «Что я должен делать, если художникам запрещают говорить правду?». Под давлением японской общественности фильм «База красных фонарей» был снова выпущен на экран.

Обратившись много лет спустя к той же теме в фильме «Генерал снарядов» («Данган тайсё», 1960), режиссер Ми-

¹ Газ. «Акахата», 1959, 5 апреля.

ёдзи Иэки писал: «Я хочу сделать произведение, которое было бы не только интересным, но и заставляло задуматься». Действие картины происходит в деревне, занятой под стрельбище американской армии. Нищие крестьяне, лишённые возможности выращивать хлеб, вынуждены зарабатывать на жизнь, выкапывая из земли невзорвавшиеся снаряды. Опасная работа хорошо оплачивается. Этим зарабатывает и юный Дзэндзабуро, прозванный «Дзэн-тян не взрывающийся». Вместе с ним работают его друг Тадами и молодая вдова Маки, мечтающая накопить достаточную сумму денег, чтобы уехать в Америку. Но они один за другим гибнут от взорвавшихся снарядов. Вскоре полигон из рук американцев переходит к японской армии — к отрядам войск самообороны.

Американцы платили людям не за труд, а за риск, что отучило их трудиться, привело к полному моральному опустошению. Эта тема стала центральной и в фильме «Свиньи и броненосцы» («Бута то гункан», 1961). Его поставил представитель молодого поколения японской режиссуры Сохэй Имамура. Фильм документален по своему характеру и представляет собой глубокое исследование определенной среды в японской послевоенной действительности.

Творчество Имамура особенно наглядно отражает пестроту проблем японской современности. Его фильмы разнообразны по форме и поставленным в них проблемам, но в каждом на первый план вырывается исследовательская одержимость молодого режиссера, который как бы берет под лупу ту или иную сторону действительности. Имамура стремится к хроникальности, но не чурается и художественного вымысла, искусно выстроенного сюжета. В его произведениях, как и в работах других представителей поколения молодых, ярко проявляются новые процессы, происходящие в японском киноискусстве и связанные с усвоением опыта западного кино. Это относится особенно к новым для Японии жанрам, но проявляется и в истинно национальных жанрах. Об этом говорилось в связи с тесным контактом между «дзидайгэки» и американским вестерном. Это особенно ярко ощущается в популярном в Японии гангстерском фильме, получившем специально японское название «гангу-моно», в детективном фильме.

Имамура было двадцать лет, когда кончилась война. Он знал обездоленную юность, толкался на черном рынке, на его глазах рассыпались нравственные устои, на которых

он рос. Он видел, как расширялась армия панпанок — японков, вступивших на путь проституции, обслуживая американскую армию. Именно эти впечатления оставили глубокий след в его душе и в дальнейшем нашли выражение в его фильмах. В «Свиньях и бронепосцах» эти юношеские, а потому и особенно резкие и устойчивые впечатления скрестились с настроениями японской передовой интеллигенции, сфокусировавшейся в борьбе против продления «договора безопасности», против морального и духовного зла, которое наносит японскому народу внешнеполитическая зависимость от политики США, присутствие в Японии американских войск и сети военных баз.

...Портовый город, по соседству с которым расположена американская военно-морская часть. Из маленьких баров и кабаков доносятся громкие звуки джаза, грубо размалеванные девицы торгуют собой. Здесь все развращает, все гонит на путь обмана, заставляет изворачиваться. Среди шумного хаоса расцветает трагическая любовь двух совсем юных людей — Кинта и Харуко. Кинта несколько инфантилен, но искренен, честен, и его добрые порывы наталкиваются на мучительную пустоту, на полное непонимание со стороны тех, кого общество считает полноценными своими представителями. Кинта — дитя порта, дитя той среды, в которой когда-то, подавленный грубостью и силой, господствующей в окружающем его мире, метался сам молодой режиссер. Кинта любит Харуко, но обоих все больше засасывает страшная действительность.

Кинта подпадает под власть банды гангстеров.

Враг обозначен открыто — страшно даже не само присутствие военных кораблей в порту, страшно то растлевающее влияние, которое они оказывают на духовные ценности, на жизненные и моральные нормы, на нравственные устои. Режиссер специально ввел в ткань фильма эпизодическую роль мальчика, читающего вслух фразу из учебника — «Япония прекрасная страна, со своей древней традицией», — чтобы в ироническом контрапункте показать реальную Японию, облик которой искажен американизированным образом жизни.

Положительная программа режиссера раскрыта в образе Харуко. Именно с ней связывает Имамура свои идеалы, свою веру в человека, в его жизнеспособность.

Харуко долго сопротивляется обстоятельствам, толкающим ее на панель. Она пытается защитить свою любовь,

хочет увести Кинту из города, начать вместе с ним новую жизнь. Но у нее на это не хватает сил, обстоятельства сильнее ее. Жизнь толкает Харуко на тот же путь, по которому в свое время прошла ее сестра, которая давно освоилась с положением портовой девки. Харуко попадает в притон. Ее насилуют три матроса с военного корабля. Сцена поставлена с жестокой откровенностью, порой режиссер даже щеголяет своим хладнокровием. Однако грязь не пристает к Харуко, сходит с нее так же, как губная помада, которую она усталым жестом стирает тыльной стороной ладони. Активная натура Харуко не может примириться со случившимся. Девушка ищет выхода. Финал фильма разительно отличается от мрачной и давящей атмосферы всей картины. Залитый солнцем порт. К рейду приближаются новые военные корабли. Встретить их спешит стайка проституток, и наперерез им с небольшой котомкой в руках, не оглядываясь назад, шагает Харуко. Она уезжает, хочет начать новую жизнь.

Фильм Имамура откровенно символичен. Откровенны его политические метафоры: бронепосцы — американское влияние, свиньи — оглуленный народ, находящийся под властью гангстеров — японской правящей верхушки. Эта символика придает фильму, при всей его документальной строгости, оттенок политической притчи.

В том же ключе решен эпизод гибели героя. Гангстеры нажились на свиньях, которых они везут на убой. Охваченный жаждой мести, Кинта выхватывает автомат, пытаясь выстрелить, но осечка. Тогда Кинта в отчаянии швыряет автомат на землю. От удара тот начинает строчить, пули со свистом впиваются в шипы грузовиков. Тяжелые машины оседают, и свиньи со страшным визгом широким потоком бегут по городу. Они заполняют узкие улочки портового района, сминают людей. Страшное стадо растаптывает и самих гангстеров, которые не успевают спастись. Но невольно выпущенное Кинта визжащее стадо губит и его — он не успевает убежать и его настигает пуля гангстера. Смертельно раненный, Кинта из последних сил доползает до общественной уборной. Он пытается в унитазе промыть рану, из которой хлещет кровь, и так, с головой в унитазе, умирает.

Эти страшные кадры заставляют вновь вспомнить кровавые эпизоды «Полевых огней», «Харакири». В них отразилась та же поэтика ужасов и жестокостей, которая все

глубже проникает в художественную ткань фильмов. Кроме отчаяния молодого режиссера, они одновременно выражают и стремление к бескомпромиссной правде. Для этой работы Имамура характерны политическая заостренность, непримиримость, попытка найти выход из невыносимой действительности. В рамках популярного в современной японской кинематографии гангстерского жанра режиссер вскрывает социальные корни морального разложения общества, прямо указывая на одну из причин — присутствие в стране американских военных баз.

Если фильм Имамура рассматривал проблему политическую — присутствие американской военщины на японской земле, давал ее нравственную интерпретацию и достигал при этом высот подлинной художественности, то другой молодой режиссер — Кэй Куман — поставил свой фильм «Японские острова» («Нихон рэтто», 1965) в ином ключе. Это был новый для японского кино жанр политического детектива, и проблема баз здесь рассматривается как чисто политическая.

Большинство фильмов, затрагивающих с той или иной стороны вопрос об американских военных базах, поставлены в небольших независимых кинокомпаниях. Они носят часто откровенно плакатный, агитационный, злободневный характер. Компании «большой пятерки» до последнего времени не решались ставить антиамериканские фильмы. «Японские острова» своей откровенной политической направленностью явились одной из первых попыток большой кинокомпании рискнуть и поставить такой фильм.

Четкая политическая платформа характерна и для фильма ветерана антивоенного кино Хидэо Сэкигава «Шум самолетов и земля» («Бакуон то тайти», 1957), также выпущенный на экран крупной компанией «Тоэй».

Этот фильм целиком построен на подлинных событиях. В Японии существовало специальное управление, которое скупало крестьянские земли под американские военные аэродромы. Угроза нависла и над деревней Сунагава. За нее развернулась борьба, которая постепенно охватила всю Японию. Наряду с островом Окинавой Сунагава стала символом борьбы японского народа за подлинную независимость своей родины от милитаристской политики США.

В 1955 году была даже создана специальная кинокомпания под названием «Группа документального фильма Японии», которая сняла ленту «Люди военной базы Суна-

гава», а двумя годами позже фильм «Кровопролитная борьба Сунагавы против американской базы». Документальным характером отличалась и снятая по следам событий художественная лента «Шум самолетов и земля». Уже вводные титры подчеркивают это — на фоне безоблачного неба, прорезаемого следами реактивных военных самолетов, под грохот и шум моторов выплывает надпись: «В основу фильма положены подлинные события».

В картине повторяются два образа: засеянное хлебом поле — символ мирной жизни — и небо, которое со скрежетом и визгом перерезают реактивные самолеты.

Главное в этом фильме — массовые сцены, показывающие борьбу рабочих и студентов, которые прибыли на помощь крестьянам. Стычки с полицией показаны так достоверно, что кажутся взятыми из последних выпусков кинохроники.

В фильме воссозданы все этапы трудной борьбы против закупочного управления. И хотя в финале снята ликующая толпа — удалось отвоевать находящиеся под угрозой земли, — авторы фильма не обнадеживают зрителей: в следующем же кадре снова в небо взмывают военные самолеты. Слышен голос диктора: «И сегодня гул самолетов отравляет покой жителей деревень и поселков и все так же, прикрываясь интересами национальной обороны, у крестьян отбирают их землю».

Такое активное вторжение политических событий дня в киноискусство не удивительно. Антивоенное движение прочно вошло в жизненный уклад японского народа. Первый сильный взрыв антивоенных настроений народа произошел во время войны в Корее, когда фактически началось восстановление военно-промышленного потенциала Японии. К 1953 году становится массовым движение за ликвидацию американских военных баз на японской земле, которое с тех пор, то убывая, то усиливаясь, присутствует в жизни рядового японца. В одном только 1954 году под требованием о запрещении ядерного оружия было собрано по стране 35 миллионов подписей. Киноискусство отражало эти процессы и органично входило в движение за мир и национальную независимость. Об этом говорит история создания документального фильма «Море надежды» (1964).

Идея создать кинодокумент об Окинаве возникла еще в 1956 году, в период борьбы населения острова против оккупации, против закупки земель под аэродромы.

Снимать фильм должен был талантливый японский кинооператор Ёсио Миядзима. Но американская администрация, зная о прогрессивных взглядах Миядзима, не дала ему разрешения проехать на остров. Тогда в Токио пригласили несколько энтузиастов с острова, которых Миядзима обучил основам операторского мастерства. Они и провели большинство съемок.

Все это легло в основу первой серии «Моря надежды», законченной в августе 1963 года. Фильм рассказал о природе, обычаях, танцах и музыке людей, издавна населяющих остров. И в эти красочные эпизоды тревожным напоминанием врываются суровые кадры: изрытая окопами земля, исковерканное снарядами дерево-великан, «Обелиск Красных лилий» — памятник о трагически погибших девушках, торжественная панихида у памятника «Маленькой сакуре», воздвигнутого в память 750 детей, потопленных во время эвакуации на остров Кюсю. После окончания монтажа первой серии съемочной группе удалось получить кадры, незаметно снятые двумя корреспондентами газет. Это были съемки военной базы, аэродрома, подводных лодок с ракетами «Поларис». На основе этого материала была смонтирована вторая серия. В нее вошли и съемки стодневного марша борцов за мир по городам Японии, проведенного под лозунгом прекращения оккупации Окинавы, кадры митинга на море, состоявшегося 28 апреля вблизи района, где проходили маневры американского военного флота. Киноискусство непосредственно включилось в движение борцов за мир.

Вопросы оккупации, проблема американских военных баз трактуются в антивоенном кино чрезвычайно широко. От откровенных агитационных фильмов до психологических исследований морального, нравственного ущерба, который является следствием присутствия американской военной базы в Японии, — вот диапазон этого цикла. Эти фильмы говорят о борьбе народа против атомных подводных лодок в японских портах, о демонстрациях протеста против договора безопасности, о митингах за возвращение Окинавы, то есть о повседневности антивоенной борьбы. Актуальность темы определяет и эстетику этих фильмов — они в большинстве своем сняты в стиле документальных картин, посвящены политическим задачам сегодняшнего дня и пронизаны пафосом борьбы.

敗



ГЛАВА VII

САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ ЯПОНИИ

«Япония с гордостью может приписать себе единственный в своем роде в мировой истории факт, что во всех военных столкновениях с внешним врагом она всегда выходила победителем. Будь то в конце XIII века, когда их в двенадцать раз превосходили монголы, будь то в столкновении с Россией в начале XX века. Поэтому и сегодня понятия «поражение» и «плен» кажутся японцу абсурдными. Японец сражается, пока не падает на поле брани, если же оказывается в окружении, ему остается единственный выход — сэппуку»¹, — сочувственно писал немец Х. Корацца, автор книги «Чудо меча».

Эти строки были напечатаны в 1935 году в нацистской Германии.

Прошло десять лет, и Япония узнала и поражение и плен. Однако ждать, что развал веками сложившейся системы военного государства разом вытравит в умах воспоминания о былом могуществе, предположить, что уроки истории будут восприняты одинаково всеми, — трудно. Могли ли японцы дать однозначный ответ на вопрос — кто они, камикадзэ XX века, герои или жертвы?

Многочисленные вопросы требовали ответа, требовали, в частности, и от кинематографа. До сих пор речь шла о фильмах, в которых смертники-камикадзэ виделись жертвами. Но в Японии существует кинематограф, где камикадзэ и поныне выступают как герои.

Различные трактовки проблемы камикадзэ коренятся в разном понимании художниками того, что такое патриотический долг.

¹ H. Corazza, *Das Wunder des Schwertes*, Berlin, 1935, S. 69.

Подлинный патриотизм — это не слепая преданность своей стране, а активная борьба за то, чтобы она соответствовала твоим идеалам, это активное отношение, которое заставляет художников доискиваться до правды, честно вскрывая конфликты самых мрачных периодов истории своей страны для того, чтобы уберечь родину от повторения ошибок.

В Японии военных лет насаждались извращенные идеи патриотизма. Культ победоносной силы японского оружия доводился до экзальтации, до фанатизма. Убеждение, что бог — за Японию, соединялось с обожествлением императора. Поражение не могло это разом зачеркнуть.

«Отечество есть отечество, независимо от того, какой путь оно избрало — верный или неверный»¹. Эти слова записаны в одной из цензурных установок ФРГ. В какой-то мере сходный взгляд определял деятельность части японских кинематографистов.

Прошло всего несколько лет, как Япония во всеуслышание декларировала, что она больше никогда не будет воевать, но уже появились фильмы, далекие от недавнего апативного пафоса. Нашлись кинематографисты, которых подчинила себе политическая эквилибристика. Коммерческий расчет толкал их к идеализированному изображению победоносного прошлого.

Первый толчок к возрождению старых, забытых было мотивов дала война в Корее, вспыхнувшая в 1950 году. Японии была уготовлена роль американского плацдарма на Востоке. Началась духовная ремилитаризация страны, которой способствовали и ввозные американские фильмы, чей характер весьма изменился. Уже осенью 1950 года на экранах демонстрировались: «После битвы», «Чертов унтер-офицер Закк», «Операция ноль»; в 1952 году — «Отряд американцев японского происхождения», «Песок островов Рюкю» и др. Как писал Джон Говард Лоусон, «Макартур говорил, что голливудские фильмы великолепно содействовали... важной задаче переориентации японского народа»².

После снятия оккупационного режима появились и японские фильмы, идеализирующие военное прошлое.

«Самыми ходкими книгами в лавках на Гиндзе в настоящее время являются мемуары японских головорезов-воен-

¹ Журн. «Filmkritik», 1961, N 11, S. 515.

² Д. - Г. Лоусон, Кинофильмы в борьбе идей, М., 1954, стр. 19.

ных, запрещенные оккупацией военные песни пользуются наибольшим спросом на грамофонных пластинках и в радиопрограммах по заявкам. Тонкий как лед слой оккупационных реформ трескается и трогается почти повсеместно»¹, — писалось в это время в журнале «Экономист», издаваемом в Японии на английском языке.

Уже говорилось о том, как снятие оккупационного режима повлияло на возникновение темы Хиросимы в киноискусстве. Оно открыло для кинематографа еще одну тему, до тех пор запретную. Это и была тема японской военной мощи, победоносного прошлого японского оружия.

Не прошло и десяти лет молчания, как авторы фильмов, внушавших народу мысль о божественной предопределенности японской нации, о счастье воевать, снова взялись за дело. Но сейчас представлять зрителям войну как подвиг, как благотворное испытание для нации было не просто. Японские кинопромышленники всегда хорошо знали зрительские интересы. Поражает дотошность, с какой японский ежегодник кино «Эйга нэнкан» изучает посещаемость и доходность каждого фильма, в зависимости от района города и даже кинотеатра. Чувствуя общую антивоенную настроенность зрителя, руководство крупных компаний понимало, что действовать надо осторожно. Прославлялась не война вообще, а героические подвиги японцев в «навязанной» якобы им войне. Шла игра на национальных чувствах. Поэтому-то дело и началось с фильмов, посвященных победоносному военному прошлому Японии. Их в большом количестве выпускала кинокомпания «Синтохо». Возникшая в результате отхода от «Тохо» многих мастеров, компания была вынуждена в течение нескольких лет выдерживать острую конкурентную борьбу и искать свои собственные темы для завоевания зрителя. Так появились фильмы ультраконсервативного духа, проникнутые тоской по добрым старым временам (забегая вперед, отметим, что это не пошло впрок компании; в 1961 году она закрылась ввиду банкротства).

«Синтохо» начала с выпуска супербоевиков, что было характерно в те годы для многих кинематографий мира, пытавшихся выйти из кризиса в связи с растущей популярностью телевидения. Все первые японские сверхбоевики протаскивали националистические идеи и в той или иной

¹ «The Economist», 1952, 5 apr., p. 30.

степени прославляли «священную» особу императора. Таким был фильм «Император Мэйдзи и русско-японская война» («Мэйдзи-тэнно то нитиро дайсэнсо», 1957). Этот широкоэкранный фильм обошелся компании в 560 тысяч долларов и чуть было не стал для нее губительным. Но, вопреки тревоге руководства фирмы, несмотря на протесты прессы по случаю возмутительного, как это казалось многим, факта — исполнения роли императора актером, фильм принес небывалый доход почти в полтора миллиона долларов. «Синтохо» была спасена и тут же начала эксплуатировать свой успех. Этот фильм, в котором император изображался по-отечески скромным (он ел то же, что ели солдаты, одевался так же, как они, и так далее), открыл целую серию фильмов об императоре Мэйдзи: «Император Мэйдзи, императрица и японо-китайская война», «Великий император Мэйдзи и генерал Ноги». Этими картинами был снят негласный запрет с изображения в игровом кино особы императора.

Лавры «Синтохо» не давали покоя другим фирмам, и супербоевики о прошедших войнах стали выпускаться и остальными компаниями «большой пятерки». Антивоенная окраска, еле заметная вначале, вскоре стала вовсе исчезать в фильмах этого типа.

Появились и картины о крупных военных деятелях прошлого. Боевик той же фирмы «Синтохо» «Бог войны маршал Ямамото¹ и объединенный флот» («Гунсин Ямамото гэнсуй то рэнгокантай», 1956) убеждал зрителя в том, что война, конечно, ненависта для бравого адмирала, но, поскольку уж она началась, он обязан был отдать свою жизнь родине.

Появление этих фильмов — очень характерный факт. Интерес к определенному историческому периоду прошлого, к определенному историческому событию, историческому деятелю никогда не является случайностью. Этот интерес всегда очень точно характеризует данное общество в данный, современный период его истории.

Выход на экраны фильмов о прошлых победах, о былой военной мощи был вызван, кроме упомянутых внешних причин, сложным комплексом ультра национализма, который подспудно нарастал среди определенных кругов япон-

¹ Исороку Ямамото — главнокомандующий японским флотом в годы войны на Тихом океане.

ского общества по мере того, как Япония начала выбиваться в первый ряд индустриальных держав мира. Финансовая олигархия Японии претендовала на такую же значительную политическую роль в мире, какую она стала занимать благодаря усилению ее экономического могущества. Это вызывало в свою очередь стремление к переориентировке настроений народных масс. Забыть о поражении и о том, что привело к нему, вспомнить в прошлом только победы национального гения — военные и политические. Именно таким путем эти круги считали возможным поднять престиж страны, на их взгляд несправедливо подорванный.

Эти настроения носились в воздухе уже в первой половине 50-х годов, когда один за другим вышли фильмы, посвященные военачальникам прошлой войны. Широко известный и за пределами своей родины киноактер Сэссю Хаякава сыграл в фильме режиссера Кийеси Саэки «Трагедия полководца Томобуми Ямасита» заглавную роль. Судьба героя, которого в истории прозвали «малайским тигром», прослеживалась от захвата Сингапура до его гибели на Филиппинах. Была сделана попытка несколько обелить Ямаситу, отделить его самого от тех зверств и жестокостей, которые чинили войска, находящиеся под его командованием, в последние дни битвы на Филиппинах. Так же пытались реабилитировать Исороку Ямамото в фильме «Орел Тихого океана» («Тайхэй-но васи», 1953), где один из крупнейших представителей японской военщины был показан от Пирл-Харбора вплоть до морского сражения у острова Мидуэй в июне 1942 года. Режиссер Иносиро Хонда настойчиво подчеркивал, что Ямамото все время был противником войны и несколько раз порывался даже вести переговоры о мире.

В военные фильмы начали вкладываться крупные суммы. Фирма «Тохо» в сотрудничестве с Министерством обороны поставила «Бурю в Тихом океане». В сценарии этого фильма, посвященного военно-морскому флоту, имелось несколько антивоенных эпизодов, которые были сняты, но потом по требованию компании вырезаны. Материальная помощь Министерства дала возможность использовать все новейшие технические достижения кино: широкий формат, цвет, которым японские художники владеют с несравненным вкусом, трюковые съемки для воссоздания грандиозного морского сражения. В результате «Буря над Тихим океаном» стала эффектным, кассовым боевиком о войне.

В погоне за прибылью кинопромышленность откровенно прославляла все в национальной истории. Например, фильм «Блицкриг — операция № 11», поставленный в 1957 году «Синтохо», рекламировался следующим образом: «Это не хроника поражения Японии в Тихоокеанской войне, но хроника прославленных побед нашей армии, флота и военно-воздушных сил. Смотрите на мужественные поступки своих отцов и сыновей»¹.

Эта эволюция кинематографа точно отразилась в метаморфозе, которая произошла с образом бывшего военного министра Тодзио. В фильмах 1950 года он упоминается как «этот бандит Тодзио», в 1952 году он уже «бедный Тодзио», а в 1954 году называется не иначе, как «герой Тодзио»².

Изменилась и трактовка трагической судьбы камикадзе. Если в фильме «Вслед за плывущими облаками» режиссера Миёдзи Иэки камикадзе мечтают о любви, семье, жизни, если в их беседах проскальзывает сомнение в разумности их миссии, то в созданной режиссером Кунито Ватанабэ картине «Камикадзе» (1962) уже иная точка зрения. События фильма развиваются накануне поражения. Летчики обвиняют своего товарища Миёси в том, что в нем нет подлинного духа камикадзе, ибо он не хочет умирать перед лицом поражения. И все же в решительный бой Миёси отправляется вместе со всеми и погибает. В фильме звучит гордость за тех, кто отдал свою жизнь за императора.

В своем рвении поддержать политику реакционных кругов крупные компании немедленно реагируют на появление прогрессивных фильмов, пытаясь свести на нет их влияние. В 1963 году по инициативе Японской компартии был создан документальный фильм «Рассвет Японии», разоблачающий агрессивный характер войн, которые страна вела в XX веке. На это сразу же ответила кинокомпания «Никацу», выпустив фильм «Война Японии». Этот фильм, смонтированный из хроникальных кадров (кстати, надо отметить мастерство и мужество японских военных кинохроникеров, которые сняли в свое время эти кадры), преследует противоположную цель. Картина начинается словами: «История Японии за последнее время — это история войн. Война создала великую силу японской нации, но принесла и потери». Однако не потерям нации посвящен фильм. Тенденциозно подбирая очень интересные хрони-

¹ J. I. Anderson, D. Richie, op. cit. p. 268.

² Sh. et M. Giuglaris, Le cinéma japonaise, p. 179.

кальные кадры, авторы тщатся доказать, что единственное предназначение японского народа — победоносно воевать. Здесь все должно возбудить в зрителе лжепатриотизм, поддерживать возрождение японского милитаризма. Этому служит и закадровый голос императора, который говорит: «Невозможно было терпеть — мы терпели, невозможно было переносить — мы переносили». Полностью игнорируются истинные причины и противоречия, вызвавшие войну. Показывая ожесточенные бои у Халхин-Гола, фильм призывает японцев стоять на страже своих северных границ.

Японская кинокритика пыталась осмыслить появление в конце 50-х годов большого количества военных фильмов. В статье «Военные фильмы в Японии»¹ неизвестный автор не делает никакого различия между антивоенными и военными фильмами и ставит их в один ряд. Говоря о малом количестве фильмов на военную тему в предыдущие годы, перечисляя при этом лучшие антивоенные картины, созданные мастерами японского киноискусства, автор пишет: «Это были единичные произведения, которые не привели к «буму» военных фильмов. Очевидно, зрителю не хотелось, чтобы ворошили старую рану поражения в мировой войне. Кроме того, массовый выпуск военных фильмов затрудняла высокая стоимость их производства. Но старые раны затянулись, и стало появляться множество военных фильмов»².

Да, затянулись раны, и на кинорынке смогли появляться фильмы явной шовинистической окраски, такие, как «Приказ бомбить крепость Сэйто», «Отряд пулеметчиков бьет врага», «Я — командир преисподней» и др.

Даже высокая стоимость производства военных фильмов не стала препятствием. Примером тому является фильм, созданный в 1963 году в кинокомпании «Тохо», — «И сегодня я нахожусь в большом небе». В нем рассказывалось о сегодняшнем дне, о буднях аэродрома войск самообороны.

Количество фильмов, посвященных войскам самообороны, также увеличивается. Напомним, что в августе 1950 года Макартур передал японскому правительству меморандум о создании так называемого резервного полицейского корпуса в количестве 75 тысяч человек, оснащенных американским оружием. Эти части и стали ядром японской ар-

¹ Журн. «Киндай эйга», 1963, № 6, стр. 133.

² Там же.

мии самообороны. Через несколько лет, в марте 1954 года был принят закон о создании «сил национальной обороны», численность которых непрерывно увеличивается.

Но не надо забывать, что еще существует статья 9-я конституции, запрещающая Японии иметь свою армию. В связи с этой статьей в стране нет всеобщей воинской повинности и служба в рядах войск самообороны — дело добровольное. Заставить японцев забыть тяготы войны, забыть жертвы, которых потребовала эта война, не так-то просто. Поэтому завлечь в ряды войск самообороны молодежь оказалось нелегко. Тут-то и обратились к кинематографу, на который была возложена роль пропагандиста.

Стали выпускаться веселые красочные картины, идеализирующие службу в армии. В большинстве своем они были сусальные и не очень-то убеждали молодых людей. Поэтому заинтересованные круги стали обращать на этот вид пропаганды все большее внимание. В результате был поставлен фильм «И сегодня я нахожусь в большом небе».

Снималась эта картина целиком на натуре, на военном аэродроме. Впервые туда были допущены кинооператоры. Впервые в воздушных эпизодах участвовали реактивные самолеты, пилотируемые японскими летчиками. Все это стоило очень дорого. Но штаб управления войск самообороны согласился субсидировать картину, которая помогла бы привлечь в ряды этих войск молодых японцев, упорно не желающих служить. Управление отпустило на производство фильма внушительную сумму в 300 миллионов иен¹. Сама кинокомпания потратила лишь 30 миллионов иен — обычную стоимость производства фильма. Большинство же упомянутых нами антивоенных фильмов создавалось с минимальными затратами на скудные средства зрителей или профсоюзов, в независимых кинокомпаниях.

Можно смело утверждать, что хотя среди военных фильмов и имеются ленты, сделанные не без таланта и с большим размахом, как, например, супербоевики середины 50-х годов, ни один из них не стал подлинным произведением искусства. Показательно, что военные фильмы, не в пример антивоенным, еще ни разу не включались в десять лучших фильмов года, ежегодно определяемые кинокритикой. Здесь есть лишь одно исключение: фильм, возглавивший список лучших фильмов 1967 года, — «Самый длинный день Японии» («Нихон-но итибан нагай хи»).

¹ Газ. «Асахата», 1964, 16 февраля.

Прицип реконструкции действительных исторических фактов и эпизодов, легший в основу ряда картин, последовательно проводится в этом фильме. «Самый длинный день Японии» является как бы откликом на усилившуюся заинтересованность зрителя в «киноискусстве факта» (как и читателя — в «литературе факта»).

Тяга искусства и литературы к реальному факту, к подлинному документу усиливается в определенные эпохи. Документализм выдвигается на передний план, как правило, во времена, когда сложившиеся традиционные формы искусства не в состоянии отразить новые явления, новые конфликты действительности. Стремление к документу возникает и тогда, когда факт скомпрометирован, как это случилось в годы фашизма, с его сконструированными под реальное событие фальшивками.

В мире капитализма интерес к документализму приходит и в результате крушения многих иллюзий буржуазного общества, когда на смену умозрительности и инфляции слов приходит непреложный факт.

Совокупность причин лежала и в основе того взрыва документализма, который охватил литературу и искусство современного мира с середины 50-х годов. Им был охвачен и кинематограф.

Монтажные фильмы, составленные из старой хроники, такие, как «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, «Майн кампф» Эрвина Лейзера, «Умереть в Мадриде» Фредерика Россифа были ответом художников на собственную потребность в факте и на тягу зрителей к подлинному документу.

Документализм проникал и в игровой кинематограф. Реконструкция исторических событий и фактов в художественном фильме выражали стремление воссоздать определенный эпизод истории в его подлинном виде.

В «Нюрнбергском процессе» Стэнли Креймера, в «Семи днях в мае» Джона Франкенхаймера кинематография вымысла пытается обрести форму и стиль документа.

Особенно тяготел к документализму исторический фильм. Фильмы, реконструирующие события и эпизоды второй мировой войны, появились во многих странах. Итальянец Нанни Лой в фильме «Четыре дня Неаполя» по дням, часам и минутам прослеживал ход героической борьбы народа, помогавшего освободить свой город от фашистов. Француз Рене Клеман в картине «Горит ли Па-

риж?» воссоздавал героические две недели августа 1944 года, показав массовый героизм и ожесточенную борьбу парижан с фашизмом.

Однако документальная форма подобных фильмов не всегда является гарантией подлинности в изображении истории. Кажущаяся оголенность факта зависит от его оценки, а отражение истинного хода событий — от идейной позиции автора.

Так внешний документализм прикрывает историческую неправду в супербоевике Даррила Занука «Самый длинный день» (1962). Этот фильм воссоздавал исторический эпизод высадки союзников 6 июня 1944 года в Нормандии. В нем доказывается, что судьба второй мировой войны решалась на Западном фронте, что основную тяжесть ее несли англичане и американцы и что это им принадлежит основная заслуга в победе над гитлеризмом.

«Самый длинный день» был грандиозным мероприятием. Его ставили шесть режиссеров, в нем снимались пятьдесят звезд первой величины, в массовых сценах участвовало более 20 тысяч человек. Продюсеры вложили в эту картину внушительную сумму, но сделано это было без опаски — интерес к такого рода фильмам уже пробудился.

Тот же принцип воссоздания исторического события положен в основу фильма, о котором сейчас пойдет речь и который по названию почти совпадает с картиной Занука: «Самый длинный день Японии». Он вышел на экраны летом 1967 года.

Политический климат Японии середины 60-х годов точно отразился в этом супербоевике фирмы «Тохо», который требует серьезного разбора, ибо эта работа талантливых людей обнаруживает в себе самые различные идейные влияния. На трактовке исторических фактов и событий в этом фильме отразилось и оживление ультрареакционных элементов и призывы к довоенному курсу, прикрываемые демагогическим миролюбием, в сочетании с активной борьбой широких народных масс против войны и военщины.

Источником фильма послужила одноименная книга Соити Оя, которая обобщила результаты кропотливых изысканий японских историков. В ней скрупулезно излагаются события одних лишь суток — 14—15 августа 1945 года, когда японские правители решились подписать рескрипт о безоговорочной капитуляции во второй мировой войне. Двадцать с лишним лет, которые прошли с тех пор, дол-

жны были позволить трезво и объективно подойти к исследованию такого болезненного факта, каким явилось для Японии поражение. Возросший интерес к правде документа, о котором уже было сказано, поднял эту документальную повесть в разряд наиболее читаемых книг года.

Все, что связано с тем днем, привлекало кинематографистов и ранее. Но если, скажем, в фильме «Рассвет 15 августа» (1951, режиссер Хидэо Сэкигава) исторические события были лишь фоном, на котором разворачивались судьбы нескольких людей, то сейчас сами события стали содержанием картины.

Небольшая заметка в газете о планах компании «Тохо», где упоминалась и экранизация «Самого длинного дня», породила шумные споры.

Последние военные сутки в той или иной степени связаны с фигурой императора Хирохито, который лично считал по радио рескрипт о капитуляции.

В статье 1-й ныне действующей японской конституции записано, что «император является символом государства и единства народа, его статус определяется волей всего народа, которому принадлежит суверенная власть». Формулировкой «символ государства и единства народа» персона императора была лишена ореола божественности, который окружал его испокон веков. Мы писали о том, что впервые образ императора, сыгранный актером, появился в фильме «Император Мэйдзи и русско-японская война». И хотя тогда речь шла о покойном императоре, умершем в 1912 году, вспыхнула острая дискуссия: допустимо ли актерское воплощение обожествляемой персоны, демократично и прогрессивно ли это или, наоборот, святотатственно. В «Самом длинном дне Японии» предстояло показать ныне здравствующего императора. Реакционные группировки заявили шумный протест, требуя запретить постановку. Продюсер фильма Эйко Мори рассказывал, что к нему явились представители крайне шовинистических правых кругов, вооруженные солидными дубинками, и попросту пригрозили, что создатели фильма рискуют жизнью, если осмелятся показать императора, божество, роль которого будет исполнять за деньги какой-то актер.

Чтобы обезопасить себя, руководство компании предусмотрительно передало сценарий для ознакомления императорской семье. Возражений не последовало. Но компании решительно было отказано в съемках на территории

парка, окружающего императорский дворец, и на фоне самого дворца. В результате «Тохо» пришлось воздвигнуть для нескольких коротких эпизодов дорогостоящие декорации.

Сценарий написал один из ведущих сценаристов Японии Синобу Хасимото. Факты в сценарии — исторические, а персонажи — реальные лица. Ставить фильм предложили Масаки Кобаяси. Пишущему эти строки удалось побеседовать с режиссером, который рассказал следующее:

«Я чрезвычайно заинтересовался сценарием Синобу Хасимото. У меня не создалось впечатления, что это произведение ультраправого направления. Но я понимал уже тогда, что из этого сценария может получиться реакционный фильм. Тема показалась мне значительной, но мне хотелось решить ее в несколько ином ключе. Меня увлекла мысль попытаться окинуть взглядом все страны мира в тот критический момент истории, когда завершилась вторая мировая война. Я задумал показать это по часам. Однако руководство компании не согласилось с моим предложением, требовало ставить строго по написанному сценарию, и мы расторгли договор».

Постановка была поручена Кихати Окамото (Кобаяси считает его одним из лучших современных режиссеров страны), к которому успех пришел незадолго до того, как в 1965 году вышел на экраны его «Самурай пират» с Тосиро Мифунэ в главной роли. Кихати Окамото является создателем нового типа фильмов о войне, построенных по канону вестерна. Такой тип коммерческого, развлекательного фильма о войне является типичным для мирового кинематографа 60-х годов и свидетельствует о том кризисе, который возник в военной теме. Можно привести в качестве примера американский приключенческий фильм «Пушки Наварона» (1961), в котором блистало обаянием и мужеством талантливое актерское трио — Антони Куин, Дэвид Найвен, Грегори Пек. Очень схожими по принципу подхода к теме второй мировой войны являются фильмы Окамото. Насыщенные действием, темпераментно снятые, эти приключенческие ленты («Независимые молодчики», «Отряд независимых молодчиков идет на Запад», «Военная операция водосточных крыс» и др.) рассказывали о группах своевольных военных, которые, не подчиняясь привычной дисциплине, воевали в Китае, виртуозно побеждая врага. С одной стороны, жанр, созданный Окамото,

был полон издевки над воинской дисциплиной в японской армии, с другой стороны, его герои сокрушительно расправлялись с врагом. Жанр стал очень популярным, и Окамото до сих пор его разрабатывает. На этот раз, однако, ему предстояло работать в непривычной для него области кинематографа факта.

К участию в «Самом длинном дне Японии» было привлечено целое созвездие лучших актеров японского кино — Тосиро Мифунэ, Со Ямамура, Тисю Рью, Такаси Симура, Сусуму Фудзита, Дайсукэ Ито, Кэйдзи Кобаяси, Тосиро Куросава.

Во время отбора актеров вновь встала проблема исполнителя роли императора. Компания держалась твердо, выбрасывать эту роль из фильма, несмотря на продолжающееся запугивание, не собиралась, но думала, как бы не слишком разъярить сторонников божественного происхождения императора. Наконец было вынесено истинно соломонино решение — роль Хирохито поручалась представителю старой и заслуженной актерской династии кабуки Косиро Мацумото. Добавим, однако, что на протяжении всего фильма лицо императора так и не показывается. Хирохито проявляется либо на общих планах, либо снятым со спины, а в единственном крупном плане зрители видят лишь его руку. Это было компромиссное решение, на которое пошли постановщики.

Фильм начинается текстом Потсдамской декларации, в которой США, Англия и Китай 26 июля 1945 года потребовали капитуляции Японии. Под рокот моторов боевых самолетов на экране возникает карта Японии. Мультипликационные схемы уточняют положение на фронтах.

На заседаниях парламента, в Высшем совете по руководству войны, в кабинете министров тянется многодневный спор, как реагировать на Потсдамскую декларацию. Часы проходят во взаимных нападках и обвинениях, словесных уколах и прениях. Большинство склоняется к тому, чтобы еще оттягивать, выжидать. Один лишь министр сухопутных войск Анами (Тосиро Мифунэ) требует, чтобы ему предоставили возможность последней попытки — решающего боя на собственной японской территории. В эти долгие статичные эпизоды вклиниваются документальные кадры — панорама выжженных Хиросимы и Нагасаки. Затем диктор сообщает о вступлении в войну Советского Союза.

Почти тридцать минут длится экспозиция. Мучительные споры о капитуляции завершаются заседанием при участии императора 14 августа в 10.50. И только когда поднимается с кресла император, чтобы возвестить о решении капитулировать, на экране возникают вводные титры, а голос диктора возвещает: «Так Япония встретила свой самый длинный день».

Фактически лишь здесь начинается основное действие фильма, то есть по часам прослеживаются события и поступки людей в течение последних двадцати четырех часов, предшествовавших чтению императорского рескрипта о безоговорочной капитуляции в полдень 15 августа 1945 года.

На экране проходят кульминационные моменты двухчасового сражения министра Анами за формулировку «военная ситуация не стала благоприятной для Японии» вместо слов «военная ситуация развивается для нас все более и более неблагоприятно». Наконец текст рескрипта составлен. Камера медленно панорамирует по усталым лицам министров, кто-то из них старается прочувствовать значение слова «поражение», которое страна услышала впервые за все время своего существования. А кто-то пытается представить себе Японию, которую они не сумели привести к победоносному окончанию войны... «Вся Япония превратится в остров смерти, покрытый трупами 90 миллионов японцев», — произносит голос диктора, раскрывая беспокойные мысли людей, стоявших во главе государства.

Следует подготовка записи «голоса журавля», как благоговейно называли речь, исходящую из уст императора, для его первого за всю историю обращения по радио к своим подданным.

В эти замедленно торжественные кадры вмонтированы стремительные по темпу эпизоды заговора молодых офицеров-фанатиков, не желавших соглашаться с капитуляцией. Заговорщики пытаются склонить на свою сторону руководство армией. Они встречают понимание, но привычка подчиняться воле императора сильнее. «Я уважаю ваши цели и, откровенно говоря, не могу не симпатизировать им, — говорит заговорщикам командующий императорской гвардией генерал Мори (артист Сьёго Симادا), — но я принимал присягу на верность императору». За верность Мори расплачивается смертью.

Заговорщики дают приказ отрезать дворец и министерство двора от внешнего мира и захватить радиостанцию, чтобы не допустить выхода в эфир сообщения о капитуляции. Идут поиски пленки, на которую записана речь императора.

Действие переносится на укрепленную авиабазу Ацу-ги. Здесь, чтобы уничтожить приближающиеся к берегам Японии три американских авианосца, готовятся к своему последнему вылету смертники-камикадзэ. Подробно показан ритуал проводов. Трагизм происходящего усиливается тем, что Япония фактически уже кончила войну и эти молодые люди, лица которых выхватывает камера, должны погибнуть напрасно.

Финальная часть фильма — провал заговора и последние часы жизни министра Анами. По радио звучит голос императора, а на фоне документальных кадров разрушенных японских городов и развороченной снарядами, растерзанной земли на экране всплывают финальные титры:

«В войне на Тихом океане приняли участие 10 миллионов японских мужчин, то есть одна четверть всего мужского населения страны. Два миллиона военных погибли на фронтах, один миллион гражданского населения погиб в тылу. Итого 3 миллиона человек.

Каждая пятая семья потеряла одного члена семьи.

Пятнадцать миллионов семей потеряли жилье и имущество».

И над этими титрами звучит голос диктора: «Сейчас мы испытываем мир, приобретенный ценой такого потока крови, пота и слез наших соотечественников и желаем, чтобы ни Япозию, ни кого-либо из японцев никогда больше не посетил такой страшный день. Это единственное, к чему мы стремимся, чего мы желаем».

Строго последовательно описывая исторические факты этих двадцати четырех часов, авторы фильма пытаются в изобразительном ряде дать как можно больше подлинного документального материала. В картину включено много интересной кинохроники — кадры начала войны, декабря 1941 года, когда японская армия казалась непобедимой, или уникальные, до сих пор неиспользованные кадры, связанные с трагедией Хиросимы и Нагасаки. На экране появляется много фотографий, газетных полос, исторических документов. Действие сопровождается дикторским комментарием — деловым и сдержанным.

Многое способствует этому впечатлению фильма — документа — и скрупулезный отсчет времени, который постоянно предваряет эпизоды фильма, и титры с полными именами и званиями действующих лиц, которые возникают на экране по мере появления новых персонажей. Нет непосредственных стилизованных примет документальности лишь в эпизодах, где авторы переходят к инсценированному воссозданию события. Строгая организация материала, аскетическая сдержанность этих эпизодов, в которых нет ничего от нарочитой незаконченности и несовершенства кадров «под документальные», все же не мешает ощущению стилистического единства с действительно хроникальными кадрами.

Выделяются своим изобразительным и эмоциональным решением лишь эпизоды, связанные с судьбой военного министра Анами. Они построены в традиционном стиле, выработанном художественным кино.

«Мне хотелось подчеркнуть, — говорил сценарист Синобу Хасимото, — что предысторией к этой войне был почти тысячелетний период хозяйничанья в Японии самурайских каст. Они владели мечом не только для того, чтобы защищать себя, но и для того, чтобы истреблять невинных людей. Поэтому какая-то близость, родственность выявилась между этими самураями и гитлеровцами. В связи с этим мне хотелось создать такой фильм, в котором я мог бы показать, что этим самым длинным для Японии днем военной истории закончена и история самураев»¹.

И все же фильм оставляет двойственное впечатление. В чем же кроется разрыв между восприятием зрителей, захваченных трагедией правящей верхушки, и намерениями авторов, желавших показать жестокие последствия политики этих людей?

Как уже было сказано, фильм основан на изысканиях японских историков, пытавшихся восстановить события конца войны. У нас нет оснований подвергать сомнению истинность исторического хода событий, воссозданного в фильме, хотя, как известно, на отборе фактов, которые историк считает для себя значительными и важными, довлеет его мировоззрение, его идейная позиция.

Даже если считать, что ход событий в этом фильме воссоздан точно и исторические факты соответствуют дейст-

¹ «Искусство кино», 1968, № 9, стр. 28.

вительности, любой из них приобрел в фильме то звучание, тот смысл, которые хотел ему придать автор. Кадр, как и факт, никогда не бывает однозначным, а способен трансформироваться.

В «Самом длинном дне Японии» показан ряд исторических деятелей, стоящих тогда у власти, но и портреты этих людей и мотивы их поступков показаны неверно.

Герои фильма в своем поведении руководствуются только внеличными мотивами. Собственная судьба, расплата за преступления против человечности их как бы и не интересует. При этом речь идет о членах того правительства, о руководящей верхушке военщины, которая развязала войну.

Как же воссозданы исторические портреты этих людей?

Например, премьер-министр правительства Судзуки, тот самый Судзуки, в прошлом старший генерал-адъютант императора, единственной заслугой которого была «беззаветная преданность трону». Это Судзуки сформировал новый кабинет в апреле 1945 года, это при нем активизировались камикадзе, при нем подвергались разрушительным бомбежкам японские города. История не сохранила никаких свидетельств о попытках Судзуки прекратить кровопролитие, спасти народ от новых лишений. В фильме же премьер-министр в исполнении актера Тисю Рью благороден, спокоен. Это миротворец, который только и печется о благе народа. Этому впечатлению способствует тонкий интеллигентный облик самого актера, играющего, как правило, благородных отцов, преданных и верных друзей.

Мужеством и достоинством отмечен в фильме суровый министр морского флота адмирал Ёнаи (артист Со Ямамура), который всячески ратует за скорейшее заключение перемирия. «Мы не должны больше обманывать народ», — говорит он.

Император Хирохито в фильме будто бы и вообще не имеет никакого отношения к войне, жаждет лишь мира. Легенда приписывает императору следующие слова в момент принятия капитуляции: «Пусть меня ожидает любая участь. Я более не в силах терпеть страдания народа». На самом же деле единственное условие принятия декларации, которое упорно отстаивал император, была гарантия прерогатив императора, а не гарантия жизни наро-

да¹. И пока император оттягивал решение, в Японии ежеминутно гибли люди — как военные, так и мирные жители. В фильме же восторжествовала легенда, но не факты.

От имени народа выступают все главные действующие лица «Самого длинного дня», народа же на экране нет. Он фигурирует лишь в финальной информационной справке о количестве погибших. Идеализация исторических деятелей привела к тому, что показаны фатальные обстоятельства, вызвавшие поражение, но не раскрыта историческая вина самих деятелей. Показана трагедия военной верхушки, но нет ее вины перед народом, обескровленным и измученным войной. В фильме отсутствует трагический народный фон. И в этом его важный недочет.

И, наконец, главное, что определяет впечатление от фильма: занявшая центральное место трагедия министра сухопутных войск Анами, которая разворачивается на наших глазах и вызывает сочувствие. Эту роль играет Тосиро Мифунэ.

Мифунэ создает образ мужественного, верного духу воинской чести патриота, он лепит этот образ в соответствии с правилами бусидо. Мифунэ выделяет в характере Анами главные качества, характеризующие представителя военной касты, — преданность своему долгу, полное отречение от личных интересов, внешнюю невозмутимость, верность своим солдатам. Недаром в спорах о возможной капитуляции Анами выносит в качестве главного довода против нее то, что «эти миллионы погибли, любя свою отчизну и твердо веря в окончательную победу. Как же мы можем оправдаться перед тремя миллионами, которые погибли за победу, если мы заведомо признаем свое позорное поражение?».

Все эти черты с особой силой проявились в эпизоде харакири, которое совершает Анами. По эмоциональному напряжению, по пластическому совершенству это кульминационный эпизод фильма.

Члены кабинета только что подписали рескрипт о капитуляции. Последним его подписывает Анами. Крупным планом на экране рука военного министра. Он спокойно опускает кисточку в тушь и уверенно, каллиграфическим почерком выводит на бумаге свою подпись. Сдержанно и

¹ См. «История войны на Тихом океане», т. IV, М., 1958, стр. 217.

вежливо раскланивается он с премьер-министром. После его ухода Судзуки говорит: «Мне кажется, что Анами приходил прощаться со мной».

И когда один из заговорщиков, шурин Анами, полковник Такэсита прибывает в его резиденцию, чтобы уговорить присоединиться к заговорщикам, он застаёт Анами готовящимся к совершению харакири.

Здесь нет той нервозности, стремительности, которые в предыдущих кадрах подчеркивали беспокойные перипетии заговора. Традиционная парадная комната. Перед низким столиком в парадном кимоно сидит Анами. На столике — сакэ, которое выпивается перед смертью. Анами пишет прощальное письмо. На экране возникают ясные и ровные иероглифы этого письма: «Мне, полностью облагодетельствованному милостями его величества, не хватает слов, которые я мог бы высказать в свое оправдание...» Снова рука, макнув кисточку в тушь, продолжает спокойно выводить слова: «Хочу смертью искупить вину. 14 августа 1945 года, ночью. Министр Анами. Убежден в неизбежности страны, созданной богами».

Такэсита, понимая, что помешать ему уже нельзя, молча кладет на столик свой кинжал — традиция требовала, чтобы ритуальное самоубийство самурая совершалось оружием друга или родственника. Пальцы Анами, как бы лаская, проходят по острию старинного кинжала: «Я воспользуюсь им».

В резиденцию Анами прибывает еще один из заговорщиков — полковник Ида. Поняв ситуацию, он просит разрешения Анами умереть вместе с ним. Впервые Анами теряет спокойствие и сдержанность. По его лицу пробегает нервная судорога и сквозь губы он шипит: «Глупец! О чем ты просишь! Умереть должен я один. Сейчас, чтобы выжить, нужно больше мужества, чем для того, чтобы умереть!» И, закончив приготовления к смерти, он в своем последнем напутствии говорит свидетелям: «Я бы хотел, чтобы вы возродили Японию, чтобы все, кто останется жить, больше никогда не узнали такого жалкого и позорного дня, как сегодняшний».

Отказавшись от помощи, скинув праздничное кимоно, по пояс голый, Анами садится спиной к зрителям. Крупным планом мы видим, как он хватается рукоятку кинжала обеими руками и направляет острие чуть выше пояса. Еще раз мы видим сжавшееся от боли тело и руку, кото-

рая ощупывает шею, чтобы найти яремную артерию, — и окрашенный сильной струей черной крови экран свидетельствует о конце.

Эпизод снят необычайно искусно и резко отличается от изобразительной интонации всего фильма. В нем — глубокое уважение к исконной традиции самурайства, почитающего за счастье умереть мучительно, чтобы смыть с себя позор. Анами возвышен уже в ходе повествования, а его приверженность традиции, о которой свидетельствует благородство его последних минут, мысли о будущем Японии, которые владеют им до последнего мгновения, создают образ идеального представителя военной касты.

Итак, авторы фильма попытались удовлетворить противоположные лагеря. Они разоблачали дух самурайства, показали преступность войны, но их герои — крупные личности.

Образ генерала Анами, симпатии, которые он вызывает, сопереживание его личной трагедии — все это приводит к тому, что эмоциональная атмосфера «Самого длинного дня» побеждает идейную¹.

В фильме достаточно подробно разработаны все эпизоды заговора молодых офицеров. Ведь правительство собиралось принести в жертву военных, и поэтому их стремление продолжать войну все более приобретало характер истерии, за которой скрывалось отчаяние. Режиссер не жалеет красок, чтобы показать истинное лицо фанатиков. Подобно дикому зверю, мечется по экрану офицер Сасаки, поднимая людей в последний бой за Японию. С невозмутимым спокойствием предлагает генерал Ониси: «Если еще 20 миллионов человек бросить в бой, Япония обязательно выиграет войну! Если мы смогли бы бросить в бой половину мужского населения Японии!»

Истерический накал заговора выявляется в эпизоде убийства генерала Мори, отказавшегося примкнуть к заговорщикам. С искаженным лицом бросается на него молодой офицер Курода и в ярости отрубает ему голову. Только забрызганная кровью стена кабинета и окровавленный меч свидетельствуют о совершившемся преступлении. Ду-

¹ О том, насколько сложно и противоречиво в сегодняшнем японском кино отношение к самой проблеме, свидетельствует следующий любопытный факт. В том же 1967 году, когда ставился «Самый длинный день», Тосиро Мифунэ снимался в роли Сасахара в «Восставшем» Кобаяси. Выступая там против самурайства, создавая образ разоблачительный, Мифунэ почти одновременно в образе министра Анами становится великолепным выразителем идеологии самурайства.

ша и мозг заговора, майор Хатанака (артист Тосиро Куро-сава), с воплями скачет по улицам Токио на коне, разбрасывая листовки с призывом продолжать борьбу. Смерть лишает его с точки зрения традиции последнего ореола чести — он совершает не харакири, а пускает себе пулю в лоб.

Осуждением военщины звучит и эпизод проводов 'камикадзэ на авиабазе Адуги. На летном поле готовые к отлету самолеты. Камикадзэ пишут последние письма родным. Далеко на краю летного поля стоит толпа, поющая патриотические песни. Начальник авиабазы генерал-майор Нонака (артист Юносукэ Ито) разрешает людям подойти поближе. «Мне хочется, — говорит он, — чтобы народ, который ежедневно терпел воздушные налеты противника и скрежетал от обиды зубами, не имея возможности ответить хищнику, увидел наши боевые самолеты летящими навстречу врагу, чтобы расплатиться за обиду». Эти слова произносятся уже тогда, когда известно, что Япония капитулировала. На экране молодые, полные решимости лица камикадзэ, ликующие патриотические песни, и все это сопровождается текстом речи императора о капитуляции. Показана еще одна бессмысленная жертва, еще один бесчеловечный эпизод.

Таким образом, «Самый длинный день Японии» воссоздан на экране сложно и противоречиво. Этот внешне достоверный рассказ о последних часах японского милитаризма впитал в себя самые различные настроения и концепции — в нем и осуждение войны и прославление национального духа, воплощенного в столь крупной личности, как Анами.

28 августа 1945 года принц Хигасикуни, глава правительства, специально сформированного для того, чтобы провести капитуляцию, сказал: «Настало время всеобщего покаяния всех ста миллионов». Прошло двадцать четыре года. Киноискусство вынесло на экран те далекие трудные часы. Но «всеобщего покаяния» не получилось.

Мы начали разговор об этом фильме, указав, что он типичен для внутриполитической обстановки страны в 60-е годы. В фильме прозвучала тоска по традициям гордых воинов, тоска по потерявшей былые военное могущество родине.

«Самый длинный день Японии» был двояко воспринят. Каждый видел в нем то, что хотел видеть. В рецензии га-

зеты «Йомиури» сказано: «Это серьезное предупреждение против войны, оживляющее в памяти тех, кто ее пережил, замершие было воспоминания и поражающее людей послевоенного поколения ужасами и несчастьями войны». Масаки Кобаяси сказал, что, если бы фильм был поставлен им, его главные персонажи стали бы объектом не скрытого сочувствия, а яростной ненависти. Убедительного последовательного разоблачения милитаризма не получилось потому, что ему помешала приверженность к прошлому, словно бы незаметно прокрадываясь в эмоциональную сферу фильма.

После успеха «Самого длинного дня Японии» в ход снова пошла коммерция. Фирма «Тохо» решила повторить этот успех, достигнутый прославлением крупной личности японской истории, и поставила фильм «Маршал Ямамото». Двухчасовая лента снята в цвете и поражает нас блестящим мастерством показа морских сражений, которое можно целиком отнести к таланту оператора Эйдзи Цубурая. Заглавную роль исполняет Тосиро Мифунэ. Как пишет критик газеты «Йомиури», «фильм «Маршал Ямамото» не является ни критикой войны, ни произведением, развенчивающим военный героизм. Это беспристрастная, объективная хроника того, что произошло с маршалом Ямамото, что произошло с японским флотом... Адмирал Ямамото должен был атаковать Пирл-Харбор и уничтожить американский флот в начале войны, поскольку он знал, что японский флот может продержаться в войне лишь полгода — год... Он стремился создать условия для скорейшего заключения мира». Далее рецензент уважительно описывает эпизод, в котором Ямамото, находясь в горящем самолете, невозмутимо встретил смерть. В этом фильме, скорее всего, снова прозвучали мотивы, знакомые по картине «Орел Тихого океана» (1953), в котором Ямамото, являясь противником идеи Великой Японии, пояснял: «Принципом флота является никогда не вмешиваться в политику». И когда военные действия начинаются, Ямамото первый идет служить, заявляя: «Любой человек в этой стране знает, как я ненавижу войну — больше, чем что-либо в жизни. Но раз она ведется, я, естественно, должен выполнить свой долг».

В период больших экономических успехов Японии жажда нравственного идеала отнюдь не становится меньше. Этот идеал многие художники пытаются найти в герои-

САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ ЯПОНИИ

ческом и величавом прошлом Японии, овеянном романтическим ореолом. Однако этот тридцатилетней давности идеал в сущности лишь подделка. И важно, что он отвечает стремлению правящей верхушки создать духовный эквивалент сегодняшним экономическим достижениям. Это в какой-то мере отразилось в фильмах типа «Самый длинный день Японии».

愛



ГЛАВА VIII

СНОВА О ПРОШЛОМ

В 60-е годы в японский кинематограф вступило новое поколение. Встретившее поражение Японии еще совсем юным, оно тем острее восприняло переоценку ценностей, которая наступила потом.

«Я не знаю, каково было состояние духа в других странах после войны, но мы, японцы, получили благодаря поражению нашей родины урок, отличный от других стран. До войны нас учили, что Япония — лучшая страна в мире. После войны нам надо было родиться заново и целиком изменить наше отношение ко всему, чему нас учили раньше. Став взрослыми, мы оказались лицом к лицу с фактом поражения. И общим для нашего поколения является жизненный опыт, который мы приобрели в ту эпоху»¹, — сказал знаменосец «новой волны японского кино» Нагиса Осима, которому в момент капитуляции было тринадцать лет.

Но не только поражение было этапным моментом, который наложил свою печать на мировоззрение нового поколения.

Когда премьер Киси объявил в конце 1958 года о намерении правительства продлить еще на десять лет несколько измененный «договор безопасности», по которому Япония предоставляла США права на военные базы и прочие льготы, поднявшаяся всенародная борьба вовлекла в свои ряды самые различные социальные и политические группировки. В первых рядах стояла молодежь и среди них — будущие кинематографисты.

Пройдя, таким образом, школу политической борьбы, молодое поколение пришло в искусство с обостренным ин-

¹ «Cahiers du cinéma», 1965, N 166/167, p. 40.

тересом к социальным и политическим проблемам. Чрезвычайно разные по своим идейным устремлениям, они едины в одном — в принципиальном неприятии японской действительности. Творчество молодых отражает широкий диапазон настроений — от крайнего пессимизма и безнадёжности до активного и целеустремленного вмешательства в события современности. Новый подход к жизненному материалу особенно заметен тогда, когда они обращаются к проблемам, по которым свое слово уже сказало старшее поколение.

«Хиросима стала для нас рубежом и символом», — сказал один из молодых режиссеров. И это не просто красивая фраза. Трагедия, которая свершилась, когда они были еще детьми, отзывается в их творчестве болью. И это не патетическая скорбь и не лирическая грусть, которые часто звучали в фильмах о Хиросиме. Это злость, ожесточенность, безысходность.

Хиросима снова стала своеобразным ориентиром во внутренних процессах развития искусства. Нет утешительства в сложном философском исследовании Хироси Тесигахара «Чужое лицо» («Танин-но као», 1966). В своем фильме Тесигахара, один из наиболее своеобразных и самостоятельных среди молодых мастеров кинорежиссуры, ставит проблему личной свободы.

В фильме рассказана история человека, у которого в результате катастрофы изуродовано лицо. Он соглашается на эксперимент знакомого врача, который создает для него маску, придавшую ему новый облик. Врач лелеет мечту доказать, что новая внешность приведет к разрыву прежних связей и привязанностей героя, он почувствует себя свободным от общества, обязательств, долга.

В главной сюжетной линии имеется как бы самостоятельный эпизод. В доме для душевнобольных, где собраны люди, потерявшие рассудок, не выдержав ужасов войны, служит девушка. На улице ее постоянно окликают молодые ребята, пораженные ее красотой. И каждый раз, когда она останавливается и поворачивается к ним, видно ее изуродованное с одной стороны лицо. Такие шрамы бывают у людей, переживших Хиросиму. Эту страшную маску, которая наложила война, не снимешь, как ту, искусственную, на лице героя фильма. Здесь маска определяет судьбу. Финал эпизода таков: не надеясь на счастье, на любовь, девушка соблазняет собственного брата и наутро,

надев парадное белое платье, в белых перчатках, как на свадьбу, идет к морю. Солнце только начинает всходить. Решительными шагами вступает она в воду и идет все дальше, пока волны не смыкаются над ее головой.

Для Теситахара Хиросима — повод для сложных философских рассуждений о жизни, о внешнем облике человека и его внутренней сути.

По-новому ставит тему Хиросимы и другой молодой режиссер — Хирота Мори, автор фильма «Река — история одного предательства» («Кава — соно урагири-га омоку», 1967). Эта работа сделана под несомненным влиянием знаменитой картины Алена Рене «Хиросима, любовь моя». В свое время этот замечательный фильм не был понят японскими зрителями. Считалось, что Рене спокойно наблюдает мучения, хладнокровно исследует ситуацию, которая у японцев вызывала гневные чувства. Сложное построение этого талантливого фильма помешало японцам понять и прочувствовать, что страдания и боль, которые испытывал герой фильма, японский архитектор, и есть страдания и боль самого французского режиссера, что это фильм, поставленный не хладнокровным наблюдателем, а человеком, воспринявшим лично муки Хиросимы.

Как и Рене, который в своем фильме вернулся в отстроенную Хиросиму через четырнадцать лет после окончания войны, так и Мори вводит зрителя в сегодняшнюю Хиросиму, в которой стерлась даже известная всему миру тень человека на каменной ступеньке.

Хирота Мори не вводит в свой фильм мотивы антиамериканизма. В изображении несчастья, выпавшего на долю многострадального города, не звучат обвинения ни в чей адрес. Здесь пафос отрицания обращен на самих себя. В фильме подспудно проходит мысль: что сделали мы, что мы успели сделать за истекшие двадцать лет, чтобы Хиросима никогда не повторилась. Предательство — слово, которое неоднократно обращено к самим себе.

В фильме звучит отчаяние молодых, видящих не только, как жалко нынешнее существование жертв атомной бомбы, стесняющихся своего убожества, своей беспомощности, но и как мало вообще изменился мир за двадцать лет.

В фильме почти нет знакомых по многим фильмам хроникальных кадров трагедии Хиросимы. На экране Хиросима сегодняшнего дня.

В полной темноте высветлено лицо старой женщины. Затем луч света медленно двигается в сторону, к низкому столику, за которым сидят двое молодых людей и девушка. Один из молодых людей рассказывает о своем брате, пропавшем в Хиросиме. В полдень, когда упала бомба, в поисках брата он попал туда вместе со своей матерью.

«Нет города. Небо стало черным. Полил черный дождь, а потом все стало ярким. По небу летели деревья и столбы, захваченные страшным ураганом. Я видел мертвецов, которые так и остались стоять мертвыми. Это было двадцать лет тому назад. Мертвецы в реке. По реке плывут горящие деревья. Все было неузнаваемо, и люди тоже».

Этот отрывочный, монотонно произнесенный монолог снят все в том же мраке, когда слабый свет выхватывает лишь контуры лиц говорящего и слушающих. «Был слышен шепот: «Воды! Помогите, мама!» Это был ад сгоревших людей... Запах плоти. Тысячи трупов».

Связующей в фильме становится история поисков погибшего, людей, которые его знали. Но эта линия пунктирна, смутна — идут поиски чего-то более общего, что зашифровано словом «брат». Скорее всего, это прошлое.

Ален Рене заставил героиню фильма «Хиросима, любовь моя» пережить свою личную трагедию как бы отраженно, сквозь призму Хиросимы. Хирота Мори вызывает в памяти тех, кто пытается найти свое прошлое в Хиросиме, не личную судьбу, не память об атомной бомбардировке. Здесь речь идет о поиске утраченной общности, о поиске распавшихся связей. В теме Хиросимы автор вспоминает не бомбардировку, не смерть и жестокость, а те мгновения, когда народ Японии был объединен общим стремлением что-то изменить в своей стране. Отсюда, как вспышки человеческой памяти, в фильм вмонтирована хроника митингов и демонстраций, полиция, хватающая демонстрантов. Автор в своем фильме пытается пробиться сквозь равнодушие людей, обитающих каждый сам по себе в ныне процветающем японском обществе.

Автор выводит на экране целую галерею жертв Хиросимы. Но если в фильмах, о которых уже упоминалось, жертвы всегда призывали к борьбе, к предотвращению возможного повторения трагедии, то в этом фильме звучат ненависть, безнадежность, отчаяние.

«Зачем вам нужно выяснять события двадцатилетней давности? Искать чужого человека!» — говорит молодым

людям один из персонажей. Годы развеяли радиоактивный пепел, но все покрыто пеплом равнодушия.

«Хиросимы уже нет двадцать лет. Это точка отсчета для тех, кто двадцать лет живет лицом к лицу со смертью. Я отказываюсь лечить лейкемию, потому что это безнадежно. Все двадцать лет жертвы надеялись. Теперь они хотят лишь умереть. У них один удел — страдания. Эти люди отказываются от человечности — они ненавидят всех и друг друга», — безнадежно говорит врач хиросимской больницы.

Осталось одно отчаяние. Им пронизан диалог молодых героев на фоне больших железобетонных опор Музея атома.

«— Я знаю, почему ты приехала сюда — не ради поисков погибшего человека.

— Это вера, длящаяся двадцать лет.

— А можно ли остаться человеком после двадцати лет!

— А почему лучше не забыть?»

В этих отрывочных фразах, звучащих вразброд, слышна тема непонимания и разобщенности, которую до сих пор избегали создатели фильмов о Хиросиме. Молодые люди не понимали до конца, чего же они действительно ищут, что хотят понять. К ним, в недоумении ищущим, возможно, и обращен душераздирающий крик изуродованного тогда человека: «Я уже двадцать лет жду, чтобы вы рассердились. Рассердитесь же наконец! Вы, вы все!»

«Чтоб ты сдохла, Хиросима!» — вопит другой больной.

«У моего только что родившегося сына очень маленькая голова. Я предпочитаю бомбу тем двадцати годам, которые проживет мой сын и я ради него».

«Пусть бомба снова упадет на Хиросиму!»

Кинематографисты, снимавшие в современной Хиросиме, как правило, направляют объективы своих камер к современному по очертаниям Музею атома, к красивым и прямым магистралям отстроенного города. Мори же упорно и настойчиво показывает прибрежные трущобы, нищие жилища жертв Хиросимы, настойчиво показывает мутную черную реку с ее захламленными берегами. Его цель — обвинить общество, вытащить его из состояния успокоенности и равнодушия.

Стилистически «Река — история одного предательства» относится к авангардистским фильмам. В фильме отчетливо выступает усложненность формального языка, искус-

ственные повторы, многозначительность пауз. В ткани фильма — негативные кадры современной Хиросимы, сверхкрупные планы человеческого лица, стоп-кадры. Попадают кадры, знакомые по другим фильмам о Хиросиме, против стилистики которых автор в глубине ведет спор. Так здесь встречаются кадры американских туристов, фотографирующихся на фоне памятника девочке с журавликом, продавцы сувениров, отдельные фото города после катастрофы, смонтированные под звуки метронома. И лишь дважды — в начале фильма и в его финальной части — кадр человека, большой метлой сгребającego человеческие кости, — образ, который нигде раньше не встречался. Завершается фильм высветленными кадрами, имитирующими вспышку атомного взрыва.

На стилистике фильма отразилось влияние романа Мицухару Иноуэ «Толпа на земле». Это суровое произведение, в котором жертвы Хиросимы и Нагасаки показаны не только физически неполноценными, но и духовно искалеченными людьми. Роман «Толпа на земле» («Ти-но мурэ») был в 1970 году экранизирован режиссером Кэй Кумаи.

И еще один фильм о Хиросиме, тоже созданный руками молодых, но возвращающийся к стилистике давних боевых картин: «Свидетели Хиросимы» (1968) режиссера Кадзухико Саимура. Само название фильма передает его сущность. Свидетельствуют те, кто выжил, но их и сегодня преследует кошмар Хиросимы, его страшные последствия.

Показательна сама история создания этого фильма. Она напоминает те отдаленные времена, когда на средства населения маленькие независимые кинокомпании создавали свои бескомпромиссные картины. «Свидетели Хиросимы» был поставлен в небывало короткий срок — восемнадцать дней — группой молодых энтузиастов на деньги, собранные среди жертв атомной бомбардировки. Исполнительница одной из главных ролей фильма, актриса Мидори Исокура призналась, что до начала съемок в Хиросиме — а фильм снимался на фоне естественных декораций самого города — она и не подозревала, что живы еще столько людей, которые болеют и страдают от последствий атомной бомбы.

В «Свидетелях Хиросимы» рассказана драма молодой девушки, которая видит, как двадцать четыре года после

атомной бомбардировки ее близкие продолжают жить в ужасе и страхе перед возможными последствиями давней катастрофы. Девушка тешит себя мыслью, что, так как она родилась в тот день далеко от Хиросимы, ее этот ужас не коснется. Но внезапно у ее матери обнаруживаются последствия облучения, она заболевает и вскоре умирает. Значит, и девушке грозит такая же участь. Врач из хиросимской больницы призывает ее быть твердой и мужественной, не падать духом, и чувство общности с другими жертвами катастрофы придает ей силу и надежду.

В этом фильме все как бы спорит с работой Мори «Река — история одного предательства». Если там жертвы Хиросимы разобщены, потеряли человечность, живут в отчаянии и ненависти к тем, кто сумел избежать их участи, то здесь настойчиво звучит тема дружбы, взаимопомощи, человечности.

Откровенно говорится о немыслимых условиях, в каких живут обреченные люди. Об издевательском безразличии городских властей к их нуждам, о циничном интересе, который испытывают к ним те, кто работает в американской комиссии, изучающей причины смертности жителей Хиросимы.

«Люди, которые прошли через все эти муки, должны рассказать обо всем, что они пережили, всему человечеству!» — говорит один из героев фильма. Это и есть основной идейный посыл авторов.

Здесь снова сильно звучит мотив антиамериканизма. Энергия людей направлена против американской комиссии по исследованию жертв атомной бомбардировки, фальсифицирующей факты. Врач — главный герой фильма и выразитель авторских идей — своими исследованиями выступает против выводов комиссии.

В своем послании к зрителям фильма авторы писали: «Мы хотим подарить этот фильм 400 тысячам погибших в Хиросиме и Нагасаки, 300 тысячам страдающим от радиоактивности, которые перед лицом страшных болезней и сегодня борются со страхом смерти, и всем людям, которые от души хотят мира во всем мире».

Прямой призыв к борьбе за мир, против повторения ядерной войны, заключенный в фильме, привел к агитационной броскости и пропагандистской прямоте многих эпизодов. Авторы в основном пользуются лишь двумя красками для обрисовки своих персонажей — белой и черной.

Единственное исключение — живой и забавный шалопай, которому американцы платят за сведения о тех, кто умер в Хиросиме.

Агитационная броскость и прямолинейность, испытанные канонические приемы мелодрамы, авангардистская зашифрованность — пестрый свод приемов и манер, с которым авторы фильмов на тему Хиросимы вступили в свое третье десятилетие. Для японцев не стала возможной позиция исследователя, наблюдателя — они снимают страдающих с точки зрения страдающего.

Автор фильма «Река — история одного предательства» ненавидит, не сознавая до конца, кто же должен быть объектом его ненависти. В то же время слабости «Свидетелей Хиросимы» не мешают откликнуться на призыв авторов этого фильма: «Если вы знаете способ, как сделать так, чтобы как можно больше людей посмотрели бы наш фильм, скажите это нам. Мы от души просим вас об этом».

Итак, молодые внесли и в фильмы о войне новые настроения: злость, едкую насмешку, нетерпимость. Обращаясь к теме войны, они ищут объяснения сегодняшнему состоянию нации, равнодушию, разобщенности. Корни этого они видят в минувшей войне. В работах молодых отсутствует жалость к человеку на войне, он показан во всем ужасе попранной и подавленной человечности.

Именно через человеческую низость и злобу показывает войну вождь и знаменосец японской «новой волны» Нагиса Осима. Для творчества Нагиса Осима характерны проблемы острые и полемичные. Его волнуют самые болезненные и страшные конфликты, сотрясающие послевоенную Японию. В фильме «Выкормленное животное» («Сику», 1961) Осима показывает деревню вблизи Токио и ее обитателей. Идут последние дни войны.

В центре картины сбитый японцами американский летчик-негр. Деревенская община должна его кормить, пока за ним не придут из военной полиции. Летчик-негр является как бы средоточием конфликта: в отношении к нему раскрываются люди, характеры, добро и зло. Никто не хочет кормить пленного — ни богатый староста деревни, ни слугитель управы, инвалид войны, озлобленный тем, что потерял на войне ногу, ни лица обитатели деревни, которым нечем прокормить собственных детей. Одни лишь дети, еще духовно не искалеченные войной, относятся к пленному с жалостливым любопытством. Но и они со свой-

ственной детству неосознанной жестокостью подговаривают деревенскую дурочку зайти в сарай к пленному и показать ему голый зад.

Население деревни, уставшее от тягот и лишений, отчаявшись от все чаще прибываемых похоронок, ищет возможность излить безысходность и тоску. Ненависть людей сосредоточивается на негре.

Мальчик Ёити, хорошо относившийся к негру, за какую-то провинность стоит привязанный к дереву. Стоит всю ночь, под проливным дождем. А наутро из сарая приводят негра и хотят его заставить ударить привязанного к дереву мальчика. Черный апостол сопротивляется, а японский Христос подставляет ему щеку.

Взрослые решаются на убийство негра — им кажется, что именно он принес в их деревню горе и несчастье. Ребята пытаются его спасти, но староста, разъяренный сопротивлением, убивает пленного. Во время похорон негра раздается чей-то крик: «Война окончена!» — и слышен ответ: «Этого не может быть, война кончится только тогда, когда Япония победит!»

Фанатичными, злобными и безжалостными расистами рисует своих персонажей художник. Только в детях он пытается найти жалость и доброту.

Эти настроения озлобленности, естественно, не абсолютны для младшего поколения режиссеров. Глубокой верой в человека пронизано творчество Кораёси Курахара, который ввел в обиход новый для Японии тип фильмов — о войне без войны. Такова его картина «Пламя верности» («Сюэн», 1968).

В последний год войны Курахара был мобилизован в отряды смертников. Чтобы спасти территорию страны от морских десантов, вдоль побережья было приказано выкопать индивидуальные окопчики. В них, держа в руках ящик с динамитом, и предстояло ожидать приближения вражеских танков солдатам из отрядов смертников. Именно в эти части и попал Курахара. Он рассказал о том, как его обучали. На ящик наносился слой свежей масляной краски, и, если во время учения оттиск от ящика оказывался не на самой середине дна танка, солдата избивали. Только конец войны спас жизнь будущему режиссеру.

На советско-японском симпозиуме по вопросам современного киноискусства, состоявшемся в Москве в мае 1968 года, Курахара сказал:

«Я принадлежу к тому поколению писателей и сценаристов, которое выросло на водоразделе между мирным временем и войной. Основой наших размышлений и взглядов служит тот факт, что нас всегда обманывали власти. Поэтому проблемы войны мы считаем нужным рассматривать в свете сопротивления властям и правящим кругам.

Трагедия японских деятелей искусства заключается, по-моему, в том, что они, отрицая почти всю историю довоенной Японии, в то же время вынуждены говорить о последствиях пережитой нами войны»¹.

Негативизм по отношению ко всему довоенному, отрицание, неприятие современности — в этом трагедия молодых художников.

Две первые работы Курахара — фильмы о любви. «Хроника любви и смерти» («Ай то сина-но кироку», 1966) — трогательная и немного сентиментальная история двух очень юных людей, их размолвок и примирений, завершенная трагическим финалом. Зловещее наследство Хиросимы помешало счастью молодых людей — юноша заболевает, и врачи не могут его спасти от последствий облучения. Не спасает его и любовь девушки. Он умирает. Но и она не хочет без него жить и кончает с собой.

В этом фильме подкупает стилевое единство, которое можно обозначить словом «простота». Это очень чистый фильм. В нем нет ничего из той натуралистической откровенности современных фильмов о любви, которые в таком множестве стали выпускаться в Японии.

Здесь любовь — огромное счастье, радостное и всепоглощающее. Роли героев фильма исполняют любимица молодежи, хорошенькая Саюри Ёсинага и пользующийся равной известностью актер «молодежных фильмов» Тэцуя Ватари. Выбор столь популярных актеров, некоторый мелодраматизм сюжета — все это взято Курахара на вооружение, чтобы добиться успеха у массового зрителя. Ему важно, чтобы антивоенный призыв дошел до самых пирокких слоев зрительской аудитории, чтобы молодые люди откликнулись на чувства, которые им владеют.

Следующий фильм Курахара, «Пламя верности», — снова повесть о любви. Содержание картины непритязательно. Такудзи, рыбак из приморского селения, Киёно — девушка из горной деревушки, где живут потомки когда-то

¹ Стенограмма симпозиума.

знатного клана Хэйкэ, полюбили друг друга. Начинается война. Вначале она обходит стороной далекий рыбацкий поселок, но в конце концов является и туда. Такудзи мобилизован, Киёно в отчаянии. Приходит весть о том, что он тяжело ранен. Киёно, преодолев трудности военных дорог, приезжает в военный госпиталь и, вопреки прогнозам врачей, выхаживает юношу. Снова в родных горах, куда они скрылись от людей и войны, проходят дни их любви. Но война вновь настигает их — Такудзи отправляется на фронт и не возвращается. Киёно, придя в себя после долгой болезни, видя фото Такудзи на домашнем алтаре и понимая, что он погиб, не может жить без любимого и кончает с собой.

Бросается в глаза сходство драматургии обоих фильмов, внешнее совпадение сюжетных линий. Но «Пламя верности» — более зрелое и законченное произведение, а по своей пластике более национальное.

«Пламя верности» по силе чувства, по трагическому звучанию повторяет вечную тему Ромео и Джульетты. Но не вражда семей становится здесь разлучницей любящих, хотя в самом сюжете и заложена возможность такого мотива — ведь предки Киёно из знаменитого феодального клана, а Такудзи — простой рыбак. Злым роком выступает здесь война.

Война не входит в повествование своими реальными ужасами, но она незримо присутствует во всех кадрах. Отношение авторов к ней ярче всего, пожалуй, проявляется в дважды повторенном эпизоде проводов. Первый раз Такудзи провожает вся деревня. Люди торжественно несут лозунги и знамена. Охваченная горем и отчаянием Киёно держится так, как это ей предписывает многовековая традиция, — она сдержанно благодарит провожающих за оказанную честь. Во второй раз уже все иначе. Многочисленные извещения о смерти изменили людей. На запорошенном снегом перроне одиноко рыдает Киёно. А Такудзи, как бы предвидя свою судьбу, судорожно, в отчаянии перед вечной разлукой, обнимает любимую.

Это выразительное повторение ситуации говорит яснее и больше, чем прямота и тезисность многих ранних антивоенных фильмов.

Изобразительная красота и музыкальная ритмичность монтажа «Пламени верности» подчеркивают силу и чистоту любви. Первые встречи Киёно с Такудзи проходят на

фоне старинных ритуальных храмовых танцев и вносят в картину почти незаметный отзвук тревоги. И сразу же — стремительный бег молодых людей по склону горы к морю. Когда смотришь на высветленную солнцем мерцающую листву, вспоминаешь Куросава и его «Расёмон». Но эпизод отнюдь не выглядит цитатой: сверкающая на солнце, поющая природа составляет поэтическую атмосферу зарождающегося чувства.

Фильм сделан по канонам поэмы о трагической любви. Но по своему пафосу это антивоенный фильм. Курахара не изменяет себе; нестираемую печать налагает война на человеческие судьбы — и эта тема проходит через его творчество, через все его фильмы, никогда, однако, не воспроизводящие непосредственно военные сцены.

Все перечисленные картины не только обогатили и расширили тематику фильмов о войне, они еще раз подтвердили ее неисчерпаемость для искусства.

Военная тема в своем непосредственном обращении к событиям минувшей войны в мировом кинематографе конца 60-х годов как бы исчерпала себя. Определенный кризис темы проявился и в том, что сюжеты войны стали предметом коммерческого кино, приключенческих картин.

Все это характерно и для японского кино 60-х годов. И все же японцы не могут поставить точку в своих размышлениях о глубинных противоречиях истории XX века, наложивших печать на все существование нации. Японские художники не могут забыть о том, что их родина — первая и единственная страна в мире, испытавшая ужасы атомной войны. Близость войн во Вьетнаме, причастность к ней самой Японии — как военными базами на ее территории, так и проамериканской внешней политикой правительства — делают войну и сегодня мрачной повседневностью жизни страны. Недаром народ, как и творческая интеллигенция, настроен активно антивоенно.

Сила общественного мнения в вопросе войны настолько значительна, что не прислушиваться к нему художники не могут. Недаром Кихати Окамото, автор «Самого длинного дня Японии» и приключенческих вестернов о войне, ощутил потребность реабилитировать себя в глазах общественности. Он поставил в 1968 году недвусмысленно антивоенный фильм «Пушечное мясо» («Никудан»). В этом фильме сатира переплетается с трагедией. Окамото вывел на японском экране персонаж, родственник знаменитому

Швейку, который в обстановке военной муштры, в атмосфере нивелировки личности сохраняет свой собственный взгляд на жизнь. Идут последние дни войны. Солдат привязывает свой барабан к торпеде, садится на нее верхом и становится чем-то вроде камикадзе на воде, чуть было не взрывая собой баржу с нечистотами. Этот мрачный гротеск завершается трагично. Останки солдата, привязанные к барабану, раскачиваются на волнах Токийской бухты, мертвые кости стучат друг о друга, а иссохший череп как бы бросает вызов мирному небу, зияя страшным оскалом.

Однако эта же общая антивоенная настроенность породила и другую тенденцию — тенденцию подмены темы. Искренне желая вновь и вновь разобраться в коренных проблемах прошлого, исследовать войну в различных аспектах ее влияния на судьбу народа и личности, режиссеры стали порой включать войну в свои фильмы формально. В кинематографе возник миф войны. И, к сожалению, эта тенденция проявилась не только у ремесленников, но и у таких художников, которые были когда-то первооткрывателями материала и темы, как Канэто Синдо. Во многих своих работах последних лет он ставит проблему войны. Однако ее мотивы и ситуации существуют в этих фильмах как бы обособленно, без абсолютной к тому необходимости.

В картине «Инстинкт» («Хонно», 1966) Синдо выводит героя, страдающего от импотенции, возникшей под воздействием облучения. Подробно показываются страдания уже немолодого, мало привлекательного мужчины, его попытки излечиться. Но в картине не изменилось бы ровным счетом ничего, если бы вместо Хиросимы причина болезни была другая.

Один из своих последних фильмов Синдо также уверенно определяет как антивоенный. Это «Черные кошки в бамбуковых зарослях» («Ябу-но нака куронэко», 1968). Действительно, картина начинается с того, что в далекие времена, в пору смут и междоусобных войн, банда бродячих самураев нападает на одиноко стоящий в бамбуковой роще дом, насилует женщин — хозяйку дома и ее сноху — и, чтобы скрыть преступление, поджигает его. Женщины погибают в огне. А затем начинается совершенно другая картина — с изысканной и мрачной красотой экранизированная легенда о черных кошках — оборотнях: превратившиеся в кошек женщины мстят самураям за позор и смерть.

В этой части иное построение, иные художественные средства. Автор с увлечением живописует старинную легенду, вспоминая уроки великого Мидзогути, у которого Синдо несколько лет проработал ассистентом.

Таинственно и потусторонне возникает на экране дом, в котором обитают духи; прекрасные одеяния спадают с плеч красавицы, и ее обнаженное тело светится теплой близкой. Здесь все загадочно, красиво, в некоторых сценах пронизано эротикой.

Потом война еще раз напоминает о себе в образе возвратившегося из похода самурая — он сын одной из убитых женщин и муж другой — и где-то проглядывает мысль, что, не возжелай он военной славы, быть может, и не случилось бы страшного несчастья с его семьей, но мысль эта мелькает и забывается. А таинственный бамбуковый лес, то возникающий из мглы, то вновь теряющийся в тумане, продолжает приковывать внимание, настойчиво напоминая лес из «Замка паука»¹ Куросава, как о нем же напоминает само название прекрасных ворот Расёмон, рядом с которыми красавицы завлекали и затем губили проезжих самураев. Столь же притягательные сами черные кошки в своем женском облике, красивые, нежные, в развевающихся кимоно, таинственно плывущие по заколдованному дому, — это уже прямая реминисценция ставшего классическим фильма «Угэцу моногатари» («Сказки туманной луны после дождя») Мидзогути. Возможно, суровое отношение к этой прекрасно снятой ленте (ведь ее отнюдь не обязательно рассматривать как «шкатулку цитат») вызвано тем, что мы не потеряли надежды вновь увидеть Канэто Синдо оригинальным и своеобразным автором «Голого острова», подлинным гражданином, поставившим фильм «Дети атомной бомбы». Нет сомнения, режиссер искренен в своем намерении создать антивоенное произведение. Но в «Черных кошках в бамбуковых зарослях» экзотика старинной легенды поглотила тему осуждения войны.

В отличие от Канэто Синдо Масаки Кобаяси остался режиссером своей темы — темы войны. Развитие темы у Кобаяси очень наглядно дает возможность рассмотреть ее определенные и типичные этапы развития. Кобаяси шел

¹ Фильм упоминается в кинологии еще под названиями «Трон в крови», «Замок интриг».

от пропагандистской актуальности в «Комнате с толстыми стенами» к историческому и психологическому исследованию второй мировой войны в «Условиях человеческого существования». А далее от поисков корней военной идеологии в фильмах «Харакири» и «Восставший» к изучению психологических последствий войны, к изучению человеческого типа, который сможет стать питательной почвой для войны, в своей последней работе «Японская молодежь» («Нихон-но сэйсюн», 1968).

«Японская молодежь» поставлена по роману современного писателя Сюсаку Эндо «Гоп-ля!». С первых же мгновений работы над фильмом Кобаяси пришлось вступить в конфликт с руководством компании по поводу названия фильма. Ему хотелось назвать его «Гимн усталому человеку», ибо это соответствует авторской идее, но фирма считала такое заглавие непрокатным, и фильм был назван «Японская молодежь».

«В этом фильме я хотел поговорить о войне с точки зрения человека средних лет, который тяжело страдал во время второй мировой войны, и с точки зрения его сына, для которого эта война ничего не означает», — писал режиссер.

На самом деле тема фильма и глубже и богаче. «Гимн усталому человеку» — многоплановое произведение, своеобразный социальный портрет современного японского народа, боящегося новой войны, и сложные пути молодого поколения, стремящегося к переоценке ценностей в отношении к нравственным нормам и морали отцов, и тяжелое вживание в послевоенную действительность одних и легкая приспособляемость других. Режиссер беспощаден в своей правде. Как и в «Восставшем», где он не позволил себе утешить зрителя благополучным концом, так и здесь Кобаяси не смотрит на действительность сквозь розовые очки. Реальную победу одерживают «злой», а «добрый» — слабовольный герой, несмотря на то, что финал фильма и сулит слабую надежду на будущее его благополучие, — все же оказывается побежденным.

Центральная тема — война. Она выступает в самых разных аспектах, одинаково важных и тревожных для современной Японии. В фильме поднят вопрос о войсках самообороны и о той психической обработке, которой подвергается молодежь для привлечения ее в ряды этих войск. Героев тревожит волна милитаризма, готовая захлестнуть

страну. В картине проступают раны — телесные и духовные, которые нанесла война и которые до сих пор не затянулись.

«В искусстве, как и в жизни, нет места одноплановым, плоскостным явлениям», — говорил Кобаяси. «Я всем сердцем люблю главного героя картины, простого, глубоко симпатичного мне человека. В его образе воплощаются лучшие черты моего соотечественника: скромность, трудолюбие, доброта. Но мне мучительно больно, когда доброта эта порой оборачивается забитостью. Когда Косака, переживший ужасы второй мировой войны, не в состоянии дать отпор мерзавцу, искалечившему его двадцать лет назад, а ныне стоящему на пути к счастью. Мне хочется надеяться на новое молодое поколение, чистых, мужественных и благородных юношей и девушек. О них самих, об их взаимоотношениях со старым поколением и идет речь в нашем фильме».

Если острый клинок, сверкающего в лучах солнца, явилось символом эпохи в «Восставшем», то первые кадры «Гимна усталому человеку» представляют собой гротескный символ нашей цивилизации.

...Пустынная станция. Подъезжает поезд. И как взрывной волной, на перрон выбрасывается серая толпа людей. Камера выбирает в этом человеческом муравейнике одного человека — им оказывается мужчина средних лет, непримечательной наружности, к которому обращается юная корреспондентка с микрофоном в руках: «Вы когда-нибудь хотели навсегда уйти из дому?» Этим вопросом сразу же определяется главная тема фильма — мучительная неудовлетворенность, испытываемая персонажами.

Среди них — немолодой служащий Дзэндзаку Косака (его играет Макото Фудзита), глухой на одно ухо, слабый и робкий человек. Ему противостоит руководитель химического предприятия Судзуки — человек решительный и самоуверенный. Так распределены силы.

Итак, немолодой, внешне ничем не привлекательный Дзэндзаку Косака, служащий в патентном агентстве, живет со своей рано увядшей женой и двумя взрослыми детьми — сыном и дочерью. Случайно он сталкивается с Ёсико, которую до войны любил. Они расстались, когда Косака попал в армию. Там Косака, отказавшемуся избить американского военнопленного, наносит страшное увечье офицер по имени Судзуки. Косака глохнет. Случай — необхо-

димось продвинуть изобретение покойного мужа Ёсико — сталкивает его после войны с Судзуки. Тот продает изобретение в военных целях, подчиняет себе Ёсико — и во всем преуспевает.

Одновременно через весь фильм проходит линия младшего поколения. Сын Косака — Рэндзи по окончании школы ищет себе место в жизни, чуть было не поступает в училище войск самообороны, влюбляется в дочь Судзуки — Марию. Такова внешняя ткань событий.

Режиссера волнуют не столько сюжетные ходы, сколько психологически точно очерченные характеры. Ему важно проследить расстановку сил в современном японском обществе, рассмотреть людей различного мировоззрения и социальной принадлежности — как могут они повлиять на прогресс и развитие его страны.

В центре фильма — слабый человек. Может ли он оказаться хозяином положения, можно ли ожидать, что он станет хозяином истории, что честный взгляд на жизнь, отвращение к войне и армии возьмут верх над сильными людьми — хозяевами сегодняшнего дня?

Кобаяси использует сложную форму изложения. В действие врезаются ретроспективы. Режиссер широко пользуется непосредственным обращением к зрителю: в фильме звучит его голос, комментирующий события и поступки. Тот же авторский голос вступает в горячие споры с героем, высмеивая его слабости, пытаясь направить его, внушить ему решительность.

Автор ироничен, его саркастические, подчас издевательские замечания, адресованные герою, — острые, суровые и бескомпромиссные.

И еще звучит в фильме внутренний голос самого героя, который вступает в спор с самим собой, с автором. Голос героя помогает глубже раскрыть его характер. Внешне робкий и молчаливый человек, он оказывается ироничным и проницательным, прекрасно знает себе цену и обладает способностью смотреть на себя со стороны.

«Почему писатель, чтобы рассказать о сегодняшнем дне, выбрал именно этого, ничем не привлекательного человека?» — вопрошает голос автора. Фильм отвечает на этот вопрос.

На экране возникают военные дороги, солдатские ноги месят грязь. В коротких врезках дана довоенная биография молодых людей, любящих поэзию и боящихся войны.

Но войны избежать не удастся. Приходит повестка в армию. «Что это за государство, которое отнимает у нас наше маленькое и скромное счастье?» — говорит Косака. Но это как бы лишь предыстория его второго, послевоенного «маленького счастья».

А это «маленькое счастье» могло бы состояться, не будь герой столь робок и нерешителен в своих отношениях с Ёсико (ее играет Митиё Аратама).

Драматична его встреча со старым врагом Судзуки. Звучит внутренний голос героя: «Я все время думал о том, что я когда-нибудь встречу его и скажу ему то-то и то-то. Но я ничего ему не сказал». А автор не унимается: «О чем же ты думал, на что надеялся? Ведь именно такие люди, как Судзуки, и побеждают в этой жизни».

Судзуки уверен с себе. Актер Кэй Сато не пытается играть злодея. Его холеный герой не смущен неожиданной встречей — спокойно протягивает он руку Косака, и только в эпизоде из прошлого проступает его подлинный облик. Там Судзуки — начальник лагеря для военнопленных — с садистским наслаждением избивает рядового Косака. Судзуки спокоен, так как знает, что за ним право сильного. Потому он так снисходителен к Рэндзи, который пришел к нему выяснить, все ли было так, как ему об этом рассказывал отец. Судзуки и не пытается ничего отрицать. «Ну, стоит ли вспоминать о делах двадцатилетней давности», — безразлично произносит он. Для Судзуки война была лишь эпизодом жизни, из которого он, как и всегда, сумел извлечь выгоду.

Характеры героев фильма полно проявляются в сцене в баре, куда к хозяйке — Ёсико приходят Косака и Судзуки. Судзуки первоначально снисходительно спокоен, но, встретив необычно упрямое нежелание Косака забыть старое (ведь к обиде прибавился еще страх потерять вместе с Ёсико обретенное счастье), возвращается к своему тону человека, привыкшего распоряжаться чужой жизнью. Между двумя мужчинами стоит Ёсико, уже немолодая, с трудом пробившая себе путь и познавшая горькую истину — сильным надо подчиняться.

Подгоняемый саркастическими замечаниями автора, Косака получает еще раз возможность построить свое «маленькое счастье», но у него не хватает решимости начать все заново. Он возвращается домой, где его встречает обычное ворчание жены.

И снова серое утро будничного дня. Снова пустынный перрон, подъезжает электричка, выбрасывая сотни серых фигур. И в этой толпе камера вновь выхватывает нашего героя.

«Да! Разбудили спящего льва!» — иронизирует автор. И как бы ему в ответ звучат слова героя: «Как прожить эту жизнь? Я так и не понял. Если ты знаешь, научи меня, пожалуйста!»

В противовес Косака и Ёсико, которых война сломила, уверенным и сильным выступает в фильме молодое поколение.

Рэндзи еще не определил свой путь. Случайно встретив отца в обществе Ёсико, Рэндзи радуется тому, что его тихий и робкий отец изменился, сумел преодолеть всегдашнюю забитость и покорность. Рэндзи готовится в университет, но далеко не убежден в правильности своего выбора. Любопытство приводит его в школу войск самообороны: огромный двор училища, марширующие солдаты, солдатская столовая, за длинными столами которой сидят курсанты.

Вновь, как давным-давно, когда прославлялась она в милитаристских фильмах, на экране встает в своей выстроенной, упорядоченной массовости та огромная сила, которая обезличивает человека. Образ этот осмыслен художником, остро увиден. Преподаватели рисуют Рэндзи выгодные перспективы будущего, но перед глазами юноши отец, искалеченный войной, хищник Судзуки.

На вопрос одного из преподавателей: «А что вы думаете о государстве, о партиях?» — он отвечает: «Думаю, что Япония, не дает мне счастья, и я не хочу отдавать за нее свою жизнь».

Жестокая встреча с обидчиком отца, циником и приспособленцем, дает Рэндзи наглядный урок. Он соединяет свою жизнь с Марики, поступает на завод. Нравственный выбор Рэндзи и является самым положительным итогом фильма.

Тревога о возможной новой войне звучит во всех эпизодах фильма. Война искалечила робкого и усталого Дзэпдзаку Косака. Она проецирует в мрачной истине, которую вынесла Ёсико, — «сильным надо подчиняться». Она врывается в фильм заголовками из газет, в которых повторяется слово «война», в группах молодежи, собирающих на улицах Токио деньги в пользу Вьетнама.

Она показывает свое истинное лицо в эпизодах прошлого, в страшной бомбежке, при которой гибнут мирные жители, в жестоких буднях лагеря для военнопленных.

«Гимн усталому человеку» — мудрый и четкий по концепции фильм. Эта талантливая картина, сложная и богатая оттенками, вместе с тем отличается ясностью.

«Я надеюсь, что картина внушит японцам уверенность в будущем, — говорил Кобаяси. — Это особенно необходимо теперь, когда атмосфера беспокойна и многие спрашивают себя — не стоим ли мы на пороге нового вооруженного конфликта. Война оставила раны, не зажившие до сих пор, и возможность ее повторения переполняет тревогой сердца людей»¹.

Встреча с прошлым в этом фильме является успешной попыткой японского кино понять уроки своей собственной истории, признаком зрелости, которой достиг кинематограф в решении антивоенной темы. Этот фильм — итог долгого пути, проделанного кинематографом, который, начав с постановки скороспелых пропагандистских опусов, пришел к искусству высокого гуманизма.

Японские антивоенные фильмы создавались в непримиримом противодействии реакционным силам. В процессе их создания сложились боевые традиции активного вмешательства в жизнь, отражения главных проблем общественной борьбы народа за мир. Пока война будет угрожать человечеству, пока не будут ликвидированы источники, порождающие опасность ее возникновения, до тех пор будут создаваться фильмы, разоблачающие и осуждающие войну.

Потому так сложно поставить последнюю точку в этой книге. Уже после того как она была написана, вышел новый антивоенный фильм «независимых» «Единственный сын» (1969, режиссер Миёдзи Иэки), полнометражный полудокументальный фильм об Окинаве режиссера Ёити Хигаси. Летом 1970 года на экраны вышли два гигантских фильма о войне — «Милитаристы» («Гунбацу») режиссера Хиромити Хорикава и первая часть трилогии «Война и человек» («Сэнсо то нинген»), поставленный испытанным борцом японского экрана Сацуо Ямамото. В 1971 году выпущена вторая ее часть.

Трудно предвидеть, каковы будут новые фильмы, посвященные войне в японском киноискусстве, ибо новые про-

¹ «Искусство кино», 1969, № 7, стр. 40.

блемы современности могут породить и новую тему и новый ее поворот. Именно в этом существенная закономерность военной темы, как, впрочем, и любой темы, обращенной к истории, — в ее решении художник исходит из тех проблем, которые стоят перед обществом сегодня. Именно потребности настоящего обуславливают возвращение кинематографа к военному прошлому. Показывая насилие, жестокость, националистический психоз, художник в состоянии ответить на множество проблем современности. Ведь психическая структура личности, порожденная войной, формирует сегодняшнее общество, ведь именно сегодня мы испытываем ее психологические последствия.

История отношения японского киноискусства к войне показывает, как современная точка зрения формирует отношение к предмету исследования, как те процессы, которые происходят в искусстве и в жизни сегодня, прямо отражаются на отношении к событиям прошлого.

В довоенный период, в эпоху расцвета милитаризма, обращение к военной теме использовалось для прославления принципа верности долгу. Кинематограф играл на националистических чувствах, способствовал нарастанию ультранационализма. В самый разгар войны на Тихом океане фильмы прямо утверждали, что нужны жертвы и страдания во имя долга, что смерть во славу императора — прекрасна.

Ненависть к войне и милитаризму в первые послевоенные годы вылилась в прямолинейных, схематичных и иллюстративных фильмах. Но по мере изменений социальной, политической и экономической структуры страны тематика фильмов о войне пошла и вширь и вглубь. Японский кинематограф заговорил о Хиросиме, об американской оккупации.

Но в то же время появились и первые, поначалу робкие, а постепенно все более уверенные попытки заговорить о военном величии страны в прошлом.

На военной теме художники исследовали национальное самосознание, решали сложнейшие проблемы сегодняшнего дня — стабилизацию буржуазной государственности, материальное процветание страны, сопровождаемое нищанием духовным, анализировали природу самого человека, его потенциальные возможности.

Здесь сказывается определенная закономерность — чем дольше временная дистанция, тем более значительные про-

блемы человеческого бытия раскрываются на материале войны, тем глубже их решение.

Лучшие фильмы о войне всегда рождались во взаимодействии опыта прошлого с настоящим, и это является залогом их жизненности. История японских фильмов о войне является своеобразным косвенным выражением истории духовной жизни нации последних десятилетий. И пока ее нельзя завершить точкой.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

В ходе войны кинематограф был подчинен задачам политики милитаристов и активно содействовал военщине в ведении преступной войны.



БОЖЕСТВЕННЫЕ СОЛДАТЫ НЕБЕС

Японские операторы снимали
← на суше и на море ход воен-
ных действий.



Однако в «Пяти разведчиках»
(1938) реализм 30-х годов
лишь вырядился в военный
мундир.



Среди первых антивоенных фильмов было немало наскоро поставленных лент — однодневок, и лишь некоторые сохранили обаяние свежести и искренности...



ТРАГЕДИЯ ЯПОНИИ

«Враги народа» (1946). Режиссер Тадаси Имаи.

«Утро в доме Осонэ» (1946). Режиссер Кэйсукэ Киносита.

«Война и мир» (1947). Режиссеры Фумио Камэи и Сацуо Ямамото.



Хиросима была переломным моментом в нравственном, духовном развитии нации, и ее трагедия стала центральной темой антивоенного киноискусства.

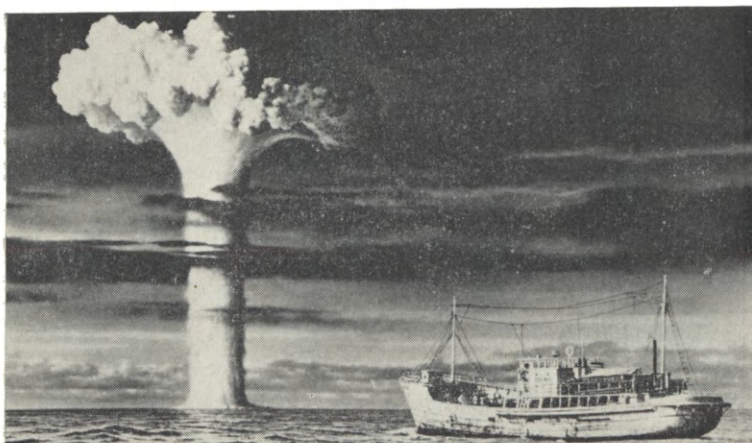


ДЕТИ АТОМНОЙ БОМБЫ

Эту трагическую тему открыл для киноискусства режиссер Канэто Синдо («Дети атомной бомбы», 1952).

Правомерна ли художественная задача воссоздать события 6 августа? («Хиросима», 1953. Режиссер Хидэо Сэкигава).

Последствиям ядерных испытаний посвящает свой фильм Канэто Синдо («Счастливого дракона № 5», 1954).



ДЕТИ АТОМНОЙ БОМБЫ

Для режиссера Куросава Хиросима — синоним страха, порожденного возможностью повторения катастрофы («Записки живого», 1955).

Страх перед термоядерной войной породил и монстров японского экрана («Гамера против Баругона», 1967).



ДЕТИ АТОМНОЙ БОМБЫ

Иногда трагедийная новизна жизненного материала сочеталась с испытанной формой мелодрамы («Не забудь той ночи», 1963).



Начав с документального воссоздания исторических фактов, кинематограф пришел к обобщенному образу войны, к ее безоговорочному отрицанию.



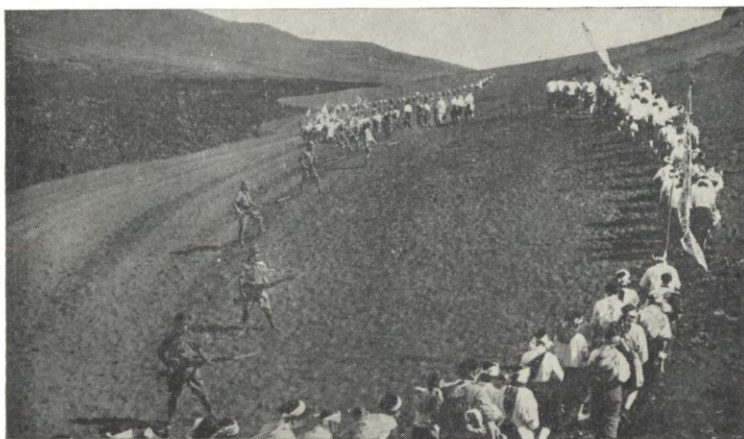
ПОЛЕВЫЕ ОГНИ

← «Слушай голос океана» (1950).
Режиссер Хидэо Сэкигава.

← «Зона пустоты» (1952). Режиссер Сацуо Ямамото.

«Обелиск Красных лилий» (1953). Режиссер Тадаси Имаи.

Массовое самоубийство женщин острова Сайпан... («Последние женщины», 1954. Режиссер Киёси Кусуда).



«Последние женщины»



ПОЛЕВЫЕ ОГНИ

В фильмах режиссера Кон Итикава исследуется бытие человека в условиях войны, навязанной ему против воли и желания.

«Бирманская арфа» (1956)
«Полевые огни» (1960)



Киноискусство дало бой духу самурайства, который некогда породил идеологию милитаризма и сохранился в сознании японцев XX века.



ПОВЕСТЬ О ЖЕСТОКОСТИ БУСИДО

Режиссер Миёдзи Иэки в
фильме «Сводные братья»
(1957) исследует истоки япон-
ской семейной морали.



ПОВЕСТЬ О ЖЕСТОКОСТИ БУСИДО

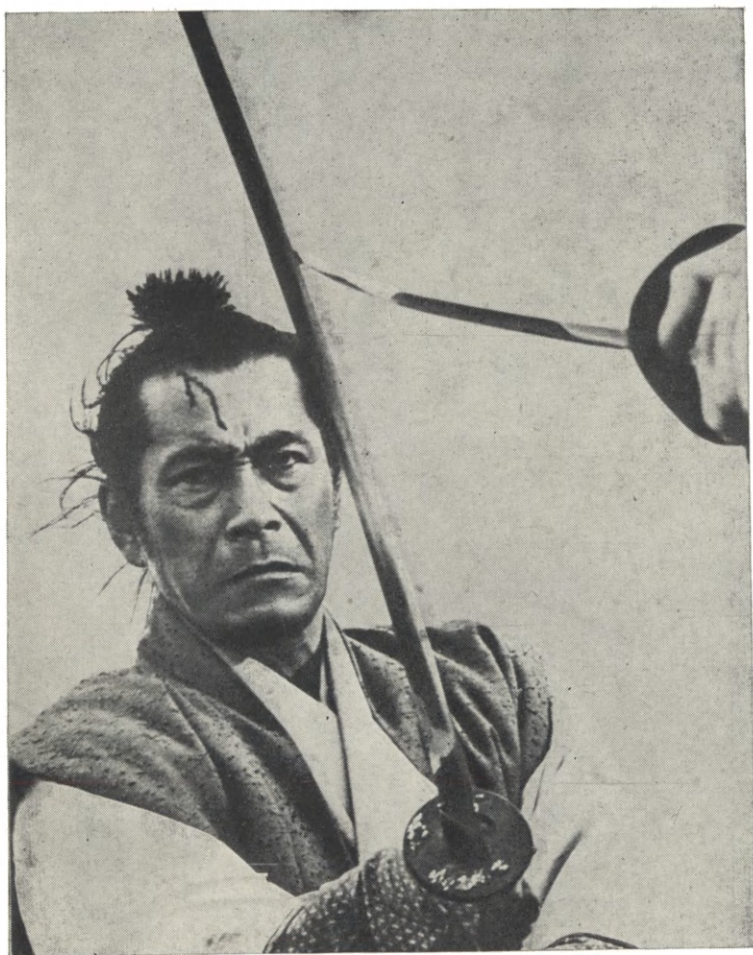
В фильме «Восставший» (1967) режиссер Масаки Кобаяси выявляет истинную цену «романтического» нравственного кодекса самурайства.

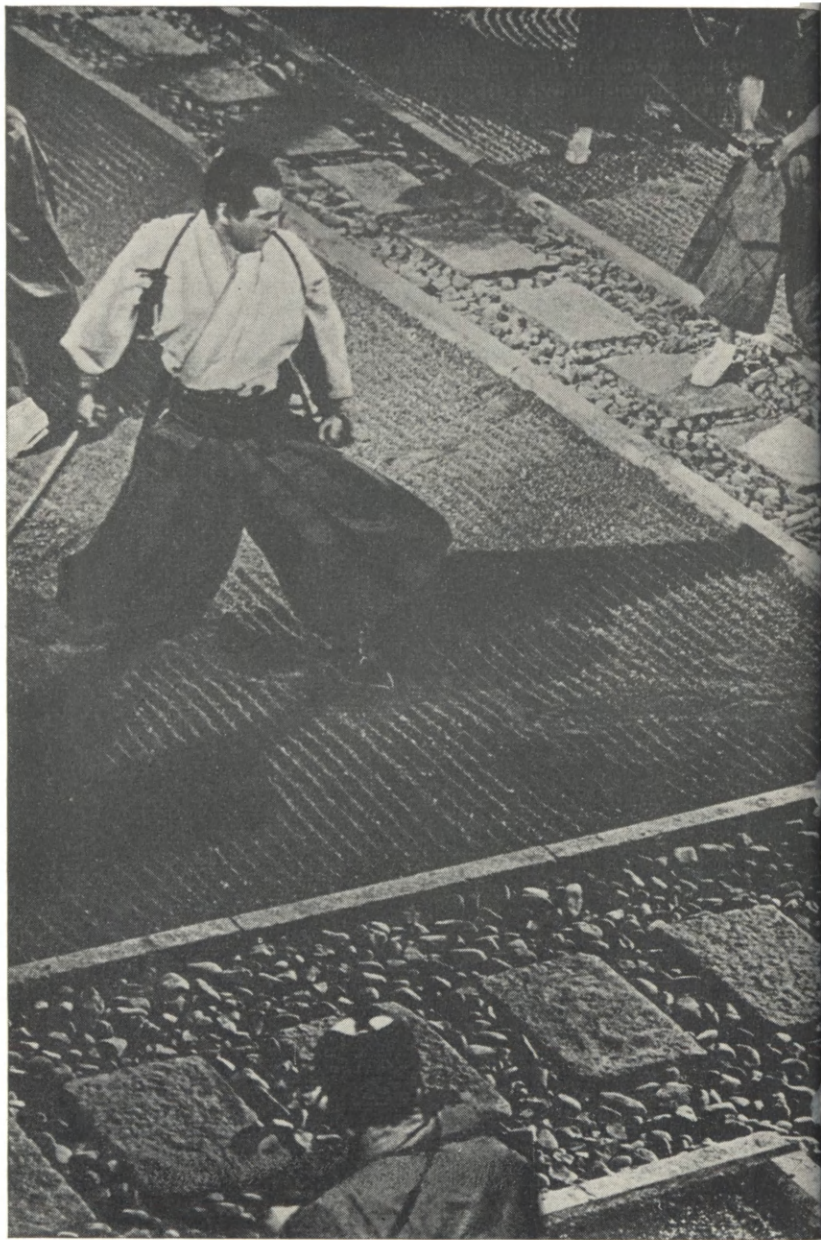


ПОВЕСТЬ О ЖЕСТОКОСТИ БУСИДО

Герой фильма Исабуро Сасахара ведет свой отсчет зла и добра, исходя из простых принципов человечности («Восставший»).

В фильме использована схема традиционного жанра «тямбара» с его кульминацией — поединком на мечах («Восставший»).





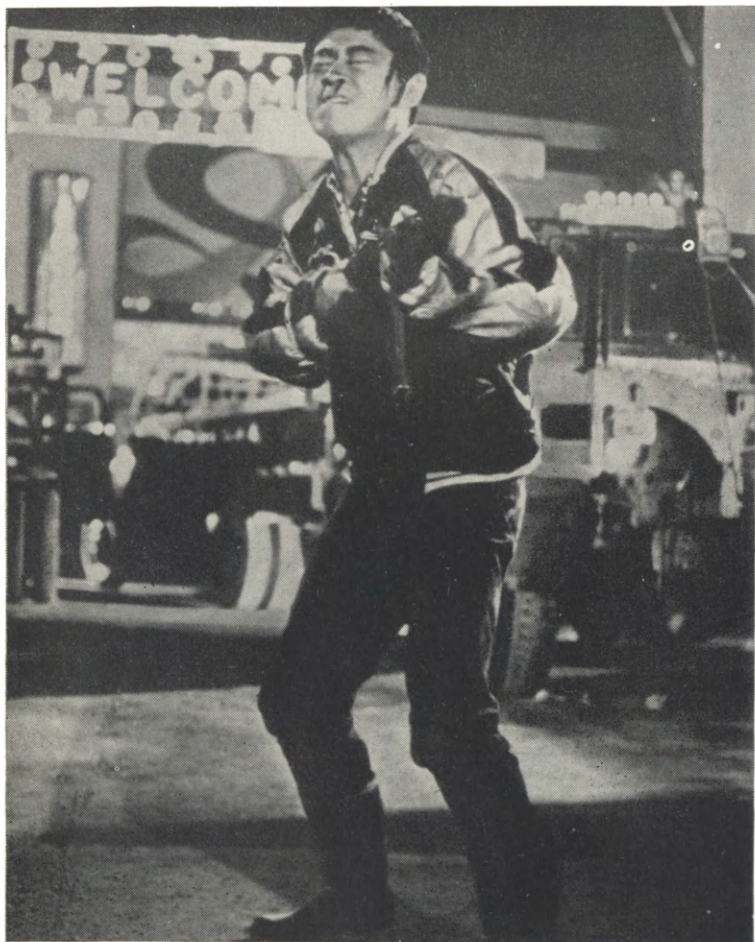
Последствия оккупации и американское военное присутствие на японской земле волнует и продолжает волновать мастеров прогрессивного кино.



СВИНЬИ И БРОНЕНОСЦЫ

Долго сохраняла остроту проблема детей смешанной крови («Кику и Исаму», 1959. Режиссер Тадаси Имаи).

По мнению режиссера Сохэй Имамура, американские военные базы содействуют моральному разложению общества («Свиньи и броненосцы», 1959).



Через два десятилетия кинематограф воссоздал последние 24 часа перед концом войны («Самый длинный день Японии», 1967. Режиссер Кихати Окамото).



САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ ЯПОНИИ

Министр сухопутных войск
Анами считает необходимым
← продолжать войну.

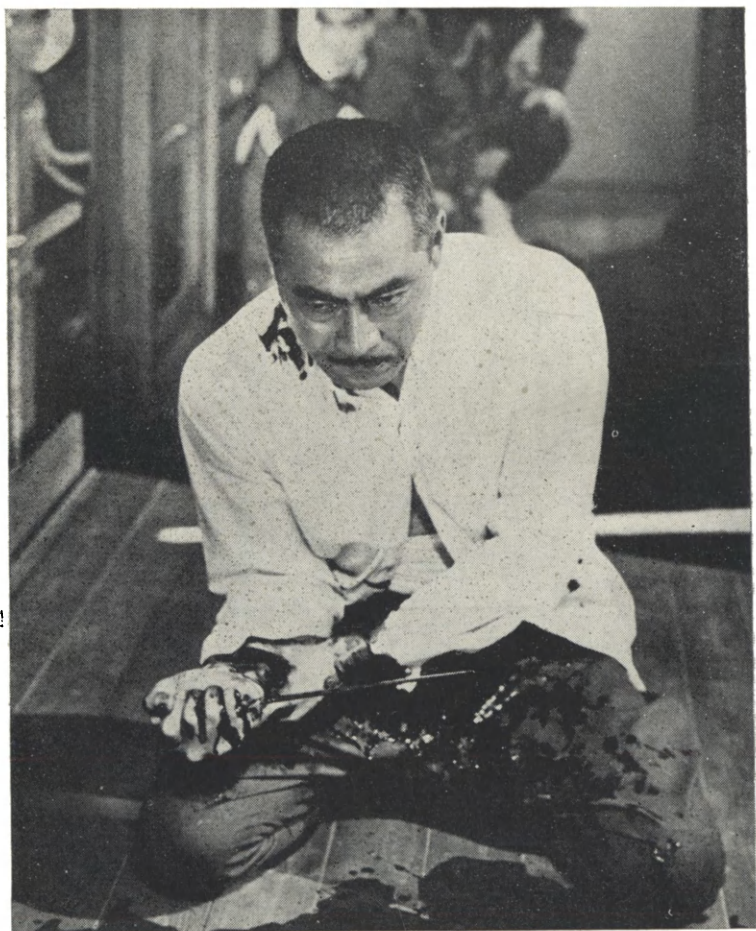
Генерал Мори расплатился
жизнью за отказ участвовать
в заговоре.

К своему последнему вылету
готовятся камикадза.



САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ ЯПОНИИ

Министр Анами совершает
харакири.



САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ ЯПОНИИ

После провала заговора фанатики офицеры кончают с собой.



Кинематографисты старшего поколения сохраняют верность теме войны, идут от пропагандистской актуальности к изучению психологических последствий прошлого.

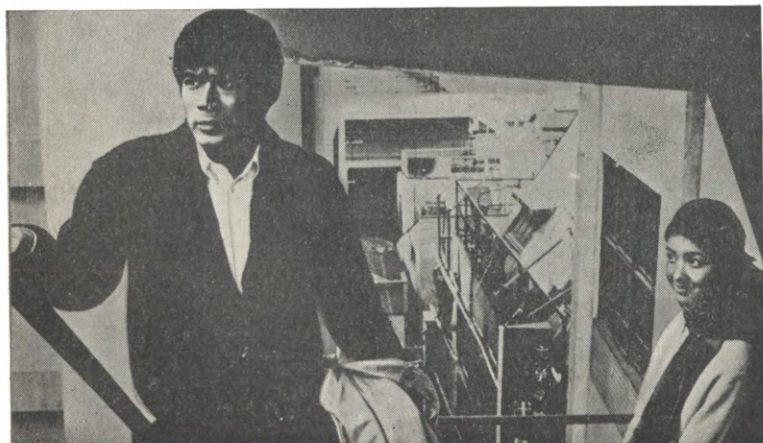


СНОВА О ПРОШЛОМ

«Гимн усталому человеку» (1968) режиссера Масаки Кобаяси — успешная попытка понять уроки собственной истории.

Полна драматизма встреча героя фильма Косака со своим врагом Судзуки.

С молодым поколением связывает свои надежды автор.



В военном прошлом молодые кинематографисты ищут объяснение сегодняшнему состоянию нации, по-новому подходят к материалу, связанному с войной.



Звучит ненависть к равнодушию процветающего общества («Толпа на земле», 1970. Режиссер Кэй Кумаи).

Вновь возрождается агитационная броскость давних боевых картин («Свидетели Хиросимы», 1968. Режиссер Кадзухико Саймура).

Отношение к армии молодого человека, родившегося после войны,— тема фильма «Едиственный сын» (1969) режиссера Мийэдзи Иэки.



СНОВА О ПРОШЛОМ

Режиссер Корэёси Курахара
создал новый тип фильмов —
о войне без войны («Хроника
любви и смерти», 1966).

«Пламя верности», 1968.



СНОВА О ПРОШЛОМ

«Пламя верности», 1968.



ГЕНС
ИННА ЮЛЬЕВНА
МЕЧ И ХИРОСИМА

РЕДАКТОР
И. И. ЛИЩИНСКИЙ

ХУДОЖНИК
А. Б. КОНОПЛЁВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
Г. К. АЛЕКСАНДРОВ

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР
А. А. РЕЗНИК

КОРРЕКТОРЫ
В. АКУЛИНИНА
и Г. ХАРИТОНОВА

Сдано в набор 28/X-1971 г. Подписано к печати 13/V 1972 г. А-03271. Формат издания: 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. л. 10,5. Уч.-изд. л. 10,076. Тираж 10 000 экз. Изд. № 15994. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ 564. Типография Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109. Цена 78 к.





И. ГЕНС