

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» ЯПОНСКОГО НЕЗАВИСИМОГО КИНЕМАТОГРАФА (ПЯТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ)

Кинжаева Эльвира Абдулхамидовна,
студентка первого курса,
направление подготовки
«Востоковедение и африканистика»,
ВИ–ШРМИ ДВФУ



Кинематограф Японии имеет столетнюю историю и потому является одним из наиболее популярных объектов изучения в области востоковедения и японистики. Пик развития

киноискусства приходится именно на середину прошлого века, о чём свидетельствуют известные картины Акиры Куросава, Тадаси Имаи, Кэйсукэ Киносита, Кодзабуро Есимура, Канэто Синдо, Хэйносукэ Госе и других кинорежиссеров. Знакомство с творчеством мировых киноклассиков позволяет ещё больше окунуться в историю изучаемой страны, ее повседневности и быта, а также помогает понять менталитет нации и внутренний мир её человека. Актуальность данной работы продиктована интересом к изучению японской культуры в современном мире, что потребовало знаний о классическом японском кинематографе. Основными источниками для исследования этой темы послужили книги из фонда редких изданий Научной библиотеки Дальневосточного федерального университета, а именно из книжных коллекций известных востоковедов-японистов Константина Михайловича Попова и Виталия Владимировича Совастеева.

Началу эпохи «Золотого кино» предшествовал конфликт в компании Тохо, во многом повлиявший на развитие всех отраслей японского киноискусства. Кинокритик и историк кино Акира



Ивасаки в своей книге «Современное японское кино», говоря об этом событии, отмечал следующее: «В то время газеты писали, что в конфликте между трудом и капиталом на токийской студии «Тохо» решаются вопросы победы и поражения демократии». В реальности деятельность студии «Тохо» была настолько убыточной, что предприниматели этой компании отказывались продлевать коллективный договор, ожидая времени его истечения с целью

объявления об увольнении сотрудников [4, с. 132–133]. В это же время покинувшие «Тохо» известные кинорежиссеры – Акира Куросава, Тадаси Имаи, Фумио Камэи и другие – образовали в 1950 году новую кинокомпанию «Синсэй эйга» (新生映画). Однако, в связи с новым витком проверок и увольнений, фильмы стали выходить лишь спустя год после создания организации [3, с. 168]. Режиссерам, открывавшим киностудии самостоятельно или вместе с другими деятелями искусства, приходилось нелегко во многом из-за экономической нестабильности и последствий Второй мировой войны, но это не помешало им создавать шедевры, наполненные демократичными идеями.

Во многом благодаря конфликту, связанному с кинокомпанией «Тохо», который привел к созданию новых организаций кинопроизводства и показа, ставших её потенциальными конкурентами – «Синтохо» или, ранее упомянутый, «Синсэй эйга», объединивший талантливых кинорежиссеров, – и появилось независимое кино.

Более того, большую роль сыграло и создание профсоюзами групп актеров от Хоккайдо до Кюсю, выступающих и призывающих «защитить» японское кино. Одним из мощных средств такой защиты послужило воззвание «Кино – руками рабочих!» и концепция «Фильмы для зрителей руками зрителей». Данные действия послужили мотивацией для народа спонсировать фильмы, что, в конечном счёте, и привело к количественному буму в киноиндустрии и к повышению процента посетителей кинопоказов [4, с. 153–154]. В книге «Япония наших дней» востоковед Гришелева Лидия Диомидовна приводит статистические данные по развитию японской кинопромышленности, на основании которых можно сделать вывод, что на 1950-е годы приходится кульминационный этап развития национальной киноиндустрии. Например, в 1958 году Япония показала рекордный результат: 1130 млн зрителей, посетивших кинотеатры, а по количеству выпущенных кинокартин она заняла первое место в мире [2, с. 229].

И последней, не менее важной, причиной появления независимого кино стало влияние западной послевоенной культуры, в особенности, европейского так называемого рабочего кино. Ярким примером является фильм «Битва на рельсах» французского режиссера Рене Клеман, созданный на деньги железнодорожников и повествующий об их повседневной жизни. [4, с. 154]. Японские кинорежиссеры были поражены этим, и именно подобное явление вдохновило их на создание независимого кино. Между тем кинематограф сосредотачивался на разных жанрах, о чём говорит существование сразу нескольких кинокомпаний: «Тохо» (東宝), «Дайэй» (大映), «Сётику» (松竹), «Синтохо» (新東宝), «Тоэй» (東映) и «Нikkaцу» (日活), которых называли «Большой шестеркой». Старейший член Союза кинематографистов и известный востоковед-японист Инна Юлиусовна Генс в своей книге «Бросившие вызов японские кинорежиссеры 60-70-х годов» отмечает, что каждая из данных организаций имела свой репертуар, представляя собственный жанр кино. «Тохо» специализировался на комедиях и почти не

затрагивал реализм и проблемы повседневности. «Нikkaцу» выпускал фильмы с жизнерадостным сюжетом, почти не раскрывая социальные проблемы общества. Кроме того, в этой компании снимали «гангстерские фильмы» о японской мафии – якудза. «Тоэй» занималась производством «кэнгэки»- фильмов о «самурайских боевиках». В «Сётику» царили «дзёсэй-эйга» - «женские фильмы» и «сёмингэки» - семейное кино [1, с. 20–21]. Отсюда можно сделать вывод: разнообразие жанров японского киноискусства в 1950-е годы показывало стремление Японии стать лучшей страной в данной индустрии, не уступающей даже Америке.



Экономическая деятельность кинокомпаний в основном была сосредоточена на выпуске фильмов, их прокате и рекламе. Однако само кино не может существовать без талантливых режиссёров, поэтому, если говорить о демократическом витке в японском кинематографе, то обязательно следует начать с имени Тадаси Имаи и упомянуть о его бесценном вкладе в развитие независимого японского национального киноискусства. Взяв на вооружение идеи европейского реализма в кино, режиссёр создал фильм «А всё-таки мы живём», который нельзя было сравнить с успехом его предыдущей картины «Голубая цепь гор», принеся кинокомпанию «Тохо» огромную прибыль. О его новой работе японский исследователь кино Ивасаки А. написал: «...данный фильм имеет глубокий смысл, так как раскрывает жизнь самых обыкновенных людей – рабочих и безработных. Фильм не оправдал ожиданий режиссёра и кинокритиков, так как не сумел правдоподобным образом показать борьбу героев за выживание, но он смог отобразить повседневную действительность в красках реальности» [4, с. 157–158]. Более

СТУДЕНЧЕСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МЕРИДИАН

того, работа Тадаси Имаи – это первая послевоенная кинокартина в жанре реализма, и, хотя она имела недостатки, именно с этого произведения началась эпоха японского «золотого кино», как считали кинокритики.



Кадр из кинофильма «Дети атомной бомбы»

Далее последовал своеобразный «бум независимой кинематографии» 1952–1953 гг., чему послужили две кинокартины «Дети атомной бомбы» (原爆の子) и «Зона пустоты» (真空地帯), созданные режиссерами ассоциации современного киноискусства. В своей книге «История японского кино» Акира Ивасаки называет детей атомной бомбы «символом независимости Японии». И это действительно так, ведь фильм был выпущен в год окончания оккупации Японии американскими войсками. Режиссер Канэто Синдо в процессе создания сценария к фильму во многом опирался на сборник профессора Хиросимского университета Осада Арата об испытавших ужасы атомной бомбы маленьких детей [3, с. 170]. Фильм настолько впечатлил зрителей, что был удостоен похвалы со стороны многих иностранных специалистов. К примеру, Гервин Кейси о «Детях атомной войны» писал следующее: «То, что было сделано в этот день, поистине ужасно, а

метод показа в фильме исполнен сдержанного благородства» [4, с. 160].

Что касается «Зоны пустоты» режиссёра Сацуо Ямамото, то в данном фильме изображались тёмные стороны армейской жизни и антимилицаристские настроения. Кинокартина не была радушно принята кинокритиками, которые сравнивали её с фильмом «А всё-таки мы живём» [4, с. 161–162]. Тем не менее, оба фильма были высоко оценены публикой и имели коммерческих успех, что напрямую повлияло на расцвет деятельности независимых студий.

В рассматриваемый период в Японии наибольшей популярностью пользовались кинокартины антивоенной направленности. В 1950 году первые три места на конкурсе газеты «Токио симбун» заняли фильмы «Побег на рассвете», «Слушай голос океана» и «До новой встречи». [3, с.175]. Фильмы в своем сюжете отображают ужасы корейской войны и страдания корейского народа. Помимо этого, антифашистская тематика нашла свое отражение в фильме Тадаси Имаи «Обелиск красных лилий» (ひめゆりの塔) – киноленте, рассказывающей о трагической судьбе школьниц, погибших во время боёв на острове Окинава в годы Второй мировой войны. Данный фильм получил огромный отклик зрителей, а доход его достиг невиданной суммы в 240 млн иен [4, с. 186]. Более того, фильм обошёл предыдущие военные картины по сборам в два раза, что говорит о талантливой работе кинорежиссера, сумевшего передать безжалостный реализм ужасов войны, чувства, испытываемые девушками.

Картины Тадаси Имаи стали своеобразным социальным явлением в обществе. Но он был не единственным режиссёром, обращавшимся к данной тематике. Кэйсукэ Киносита сумел показать свой кинематографический талант в лирической картине «Двенадцать пар глаз» (二十四の瞳) (рис. 7), выпущенной в 1954 году. Акира Ивасаки писал о нем следующее: «Это рассказ об обыкновенной учительнице, но при просмотре плакали даже корреспонденты, которые должны были вынести свой приговор фильму, плакал даже министр просвещения...» [4, с. 194]. Данный

фильм был высоко оценен за рубежом и удостоился премии «Золотой глобус» Голливудской ассоциации иностранной пьесы в 1955 году [5]. Но для творчества Кэйсукэ Киносита была характерна не только антивоенная направленность. В его кинокартинах всегда заметна одна и та же тенденция: хорошие и добрые люди становятся жертвами неблагоприятных обстоятельств.

Японский кинокритик, историк и теоретик кино Тадао Сато в своей книге «Кино Японии» отмечал, что фильм «Невинной любви Кармен» отбросил жалость к жертве, которую Киносита изображал в других своих фильмах. Тадао Сато писал об этом: «Особенно запоминается в фильме сатирическая сцена, когда вдова морского офицера, мужеподобная матрона с заметными усиками, в экстазе поёт японский национальный гимн «Кимигае», благоговейно взирая на маленький флаг императорского флота...» [6, с. 73]. И.Ю. Генс в послесловии отмечала, что данная сатира, чёрный юмор которой до сих пор может сильно удивить при просмотре фильма, произвела фурор у зрителей, так как была прямой и беспощадной.



Режиссёр Ясудзиро
Одзу

Доминирующим направлением независимого кинематографа в эпоху «золотого кино» Японии оставалось антивоенное искусство. Тем не менее, известны работы и других жанров, пользующиеся популярностью больше за пределами Страны восходящего солнца. Следует упомянуть в их числе бытовой жанр кино, который помогает полнее представить японскую душу и японского человека. Известными режиссерами в подобном жанре являлись Ясудзиро Одзу,

Кэндзи Мидзогути и Микио Нарусэ.

Кинокартина «Токийская повесть» (東京物語) рассказывает о самой обычной японской семье, о взаимоотношениях между людьми и о жизни. Сам Ясудзиро Одзу отзывался о своем фильме так: «Через взросление родителей и детей я рассказал, как начала разваливаться система японской семьи. Это одна из моих самых мелодраматичных картин» [5]. Режиссёр смог отобразить разочарование, горечь, утраты, которые в этом фильме показаны в качестве неизбежных спутников старения. В других кинокартинах «Токийский хор» и «Родиться-то я родился...» он также обращался к теме жизни японской семьи, положив тем самым начало реалистическому направлению в кинематографии.

В тематике взаимоотношений между мужчиной и женщиной на первый план выходят работы Кэндзи Мидзогути. «Сказки туманной луны после дождя» – одна из тех работ, которая глубоко вдохновила великого русского режиссера Андрея Тарковского [5]. Среди всех фильмов Мидзогути кинокритик Акира Ивасаки в своей книге «История японского кино» выделяет фильм «Рассказы Тикамацу». «Рассказанная Тикамацу печальная история влюбленных Осан и Мохэя показана как неизбежная трагедия, разыгрывающаяся в условиях строжайших ограничений феодального общества», – писал кинокритик [3, с. 182]. Так японские режиссеры смогли отобразить реализм не только текущих событий, но и эпизодов прошлого. Историк японского кино Акира Ивасаки отметил успехи национального независимого киноискусства в рассматриваемый период. Он считал, что одновременное сосуществование исторического реализма и семейной повседневности в фильмах того времени, а также трагической любви позволили японскому кинематографу выйти на мировые рельсы.

Исследуя кинореализм, необходимо назвать имя величайшего режиссера Японии – Акиры Куросава. Его независимое произведение «Расёмон» (羅生門) – тот фильм, благодаря которому было положено начало признанию японского кинематографа за рубежом. Кинокартина была удостоена венецианской премии «Золотой лев» в 1951 и «Оскаром» в 1952

годах [5]. Однако фильм получил отрицательную оценку японских кинокритиков, считавших эксперимент Куросавы сумбурным по форме и смыслу своего выражения, наполненным агностицизмом писателя Рюносукэ Акутагава, понять который дано далеко не каждому [3, с. 180]. Данный фильм показывает одно событие, но с точки зрения представителей разных социальных слоев, разных персонажей. Акира Ивасаки дал этому фильму своеобразную оценку, которая в полной мере отображает сущность фильма: «Может ли на земле существовать истина, а если она существует, то можем ли мы познать её?.. Мы сотканы из недостатков, но в нас живет добро. Такова мораль фильма... Чтобы понять это, нужно родиться в Японии...» [4, с. 203]. Как отмечала мировая критика, данный фильм поражает своей «японской» уникальностью, понять которую дано далеко не всем зрителям. Это в очередной раз доказывает, насколько сложно для нас понимание японской культуры и менталитета. Последующие фильмы Акиры Куросава также имели колоссальный успех, подтверждая мнение о действительно трудном японском характере.

Период «Золотого века» японского кинематографа был не очень долгим. В 1955 году японские киностудии стояли на пороге экономического банкротства. Причинами этому послужили, во-первых, художественное качество фильмов. Ведь в основном кинорежиссёры преследовали целью создание произведения социального реализма, что не могло долго интересовать непостоянного зрителя. Во-вторых, единая компания «Хокусэй эйга», являвшаяся важным рычагом кинопроката и рекламы, обанкротилась, вследствие чего многие киностудии прекратили свое существование. И, наконец, в-третьих, процесс реорганизации японского кинорынка привёл к доминированию «Большой шестёрки» кинокомпаний, ставшей некоей монополией, практически не оставляющей возможности для реализации деятельности независимых студий [3, с.171–172].

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод: золотая эпоха японского кинематографа многогранна и охватывает

абсолютно все стороны жизни общества, в наибольшей степени специализируясь на реализме. В данной источниковедческой работе была сделана попытка представить очень значимый для японского киноискусства отрезок времени, оказавший большое влияние на последующее поколение зрителей и создателей фильмов. Также исследовались главные причины, обусловившие резкий подъём производства кинокартин, особенности кино того периода, основные течения и жанры кинематографа. Важным результатом проделанной работы явилось знакомство с именами мировых японских киноклассиков и их творчеством. Работа с источниками в фонде редких изданий Научной библиотеки ДВФУ позволила составить представление о японском национальном кинематографе в целом.

Список литературы

1. Генс, И. Ю. Бросившие вызов. Японские кинорежиссеры 60–70-х годов / И. Ю. Генс. – Москва : Искусство, 1988. – 271 с.
2. Гришелева, Л. Д. Кино, театр, музыка // Япония наших дней / ред. И. И. Коваленко. – Москва : Наука, 1983. – С. 229–236.
3. Ивасаки, А. История японского кино / А. Ивасаки ; пер. с яп. В. Гривнина, Л. Левина, Б. Раскина. – Москва : Прогресс, 1966. – 264 с.
4. Ивасаки, А. Современное японское кино / А. Ивасаки ; под ред. Р. Н. Юренева. – Москва : Искусство, 1962. – 522 с.
5. Павлов, М. Японское кино для начинающих // Arzamas : электронный журнал. – URL: <https://arzamas.academy/mag/119-japan-cinema>. (дата обращения: 10.07.2019).
6. Сато, Тадао. Кино Японии / Тадао Сато ; пер. с англ. Т. А. Ротенберг, А. Г. Фесюна. – Москва : Радуга, 1988. – 224 с.