

Статья посвящена одному из самых известных японских режиссеров, представителю так называемой «новой волны», Имамура Сёхэй (1926–2006), вошедшим в мировую пятерку обладателей двух Пальмовых премий Каннского кинофестиваля. В статье подробно рассмотрены фильмография режиссера и его самые яркие киноработы: «Легенда о Нараяме», «Угорь» и др.

Ключевые слова: Имамура Сёхэй, японское кино, Легенда о Нараяме, Угорь, новая волна

Об Имамура Сёхэй я собиралась написать уже давно, поскольку мне посчастливилось общаться с этим неординарным человеком и именитым режиссером, вошедшим в мировую пятерку обладателей двух Золотых пальмовых ветвей Каннского кинофестиваля (1983 г., 1997 г.). Имамура несколько раз приезжал в нашу страну, и мне дважды довелось быть его переводчиком во время Московских кинофестивалей. А, вернее сказать, не столько переводчиком, сколько его собеседником, поскольку Имамура был человеком замкнутым, избегал шумных фестивальных «тусовок», предпочитая встречаться со своими иностранными коллегами в маленьком уютном номере теперь уже несуществующей гостиницы «Россия». А, когда таковых не обнаруживалось, я становилась его единственным слушателем, и он, потягивая виски, долгие часы рассказывал мне о своей жизни, творчестве и особенно много о последнем своем на то время фильме – «Легенде о Нараяме» («Нараяма бусико»). После триумфа в Каннах в 1983 г. он привез эту ленту в Москву для внеконкурсного показа на Московском кинофестивале и все еще переполненный впечатлениями от недавно законченных съемок стремился поделиться с советским зрителем всем тем, что волновало его многие годы.

Имамура любил размышлять о сложных философских материях и в своей повседневной жизни, говоря об этом просто и эмоционально. И уже в считанные минуты вы мысленно становились участником описываемых им событий, все глубже проникая в какую-то полумистическую атмосферу его картины. Так случилось и со мной. Увиденное на экране буквально потрясло меня, да не только меня, но и весь зрительный зал. Для всех этот просмотр оказался сродни культурному шоку, ощущения которого сильны и по сей день. И, если далеко не каждый любитель кино сегодня сразу вспомнит имя Имамура Сёхэй, название его картины – «Легенда о Нараяме» сразу же вызывает буквально у всех массу самых ярких эмоций и ностальгических воспоминаний о ее первом просмотре.

Фильм Имамура – это своеобразный римейк классической картины режиссера Киносита Кэйсукэ (1958), в основу которой легли повести Фукадзава Ситиро «Сказ о горе Нараяма» («Нараяма бусико») и «Человек из Тохоку» («Тохоку-но Дзуммати»). Но, если Киносита снимал свою ленту целиком в павильоне, делая особый акцент на сценические условности и театральные эффекты, то у Имамура она рождалась в недрах самой природы.

Действие картины происходит в XIX в. в маленькой японской деревне, охваченной голодом. Здесь царят первобытные нравы: люди совокупляются, размножаются и живут по суровым законам природы, уничтожая тех, кто слабее их. Они умерщвляют новорожденных мальчиков, обменивают маленьких девочек на соль, отдавая их в рабство, и т. д. А от стариков избавляются как от лишних ртов самым варварским способом, относя их в долину смерти на вершину горы Нараяма. Причем, этот страшный ритуал на протяжении веков вменялся в обязанность старшему сыну в каждой семье.

Главная героиня – самая старая жительница этого селения по имени Орин, недавно достигшая 69 лет. Она еще сильна духом и полна жизненных сил, но по традициям предков, подходит ее время покинуть этот мир. Понимая это, старший сын Орин испытывает огромные душевные муки. И одновременно с этим он прекрасно осознает, что когда-то и ему придется испытать эту страшную участь. Стараясь облегчить страдания сына и помочь ему решиться на этот нелегкий шаг, Орин выбивает камнем себе зубы, превращаясь с виду в беспомощную старуху. Теперь, казалось бы, и сыну легче избавить семью от обузы и исполнить свой страшный долг перед остальными жителями деревушки. Но как труден этот их последний совместный путь к месту «молчаливой казни». Сцены у подножья горы, когда сын несет на своих плечах мать, обрекая ее на мучительную смерть, – самые пронзительные во всем повествовании, которые врезаются в память навсегда.

Японское кино – кино созерцательное, где главное внимание уделяется визуальному ряду. Все глубины смысла сосредоточены в образах. Замысловатые или нарочито простые кадры вызывают массу чувств и ассоциаций, но самое главное – «послевкусие». «Легенда о Нараяма» – идеальный пример созерцательного кино – живописное повествование, воспринимаемое исключительно подсознанием. Близость двух миров – человеческого и животного – основной лейтмотив картины, столь богатой необычайно красивыми съемками живой природы и непривычными для европейского зрителя натуралистическими фрагментами из жизни людей и животных, столь повторяющих друг друга в своих самых естественных проявлениях.

Многое в фильме поражает и удивляет. Выброшенные в поле младенцы-мальчики, убийство бедной семьи, посягнувшей на жалкие колоски урожая, в котором участвует вся деревня. Оправданная жестокость?

Традиции, законы, устои? Смотреть на все это нестерпимо больно и трудно, но этот фильм-откровение хочется смотреть и пересматривать вновь и вновь, стараясь добраться до сути человеческого бытия, которую так иносказательно и эмоционально стремится постичь сам режиссер. Имамуре ставит перед зрителем сложную по своей неоднозначности задачу решать, что есть зло, а что добро, кому сочувствовать, а кого презирать, и могут ли естественные законы борьбы за существование подменить собой человеческую мораль и сострадание?

Как ни удивительно, но «Легенду о Нараяме» тогда закупили в Советском Союзе и показали в широком прокате, вызвав неоднозначные отзывы зрителей и кинокритиков. Одной картина понравилась своей внутренней природой, глубокой философией и острым драматизмом. Другие отмечают прекрасную операторскую работу, за созерцательностью и бесстрастностью которой прячется мощная дикая энергетика природы: одиноких травинок, квакающих лягушек, ползущих жучков до величественных гор, которые становятся равноправными героями картины. И, конечно, еще одно откровение и потрясение от фильма: великолепная игра певицы и актрисы Сакамото Сумико, которая, кстати говоря, далеко не сразу была выбрана режиссером на главную роль, но стала художественным открытием. С каким талантом эта еще молодая 47-летняя красавица перевоплощается в глубокую старуху, стоящую перед страшным жизненным выбором!

Но у картины нашлось и немало критиков, которые обвинили режиссера в обилии эротических сцен, в крайнем натурализме и неоправданной жестокости. И Имамуре в одном из своих интервью, как бы отвечая своим оппонентам, раскрывает свое отношение к этим проблемам. «Я считаю эотику проявлением сил жизни. С одной стороны, смерть, с другой – жизнь, заявляет он. - Ничего грязного в сексе нет. Это естественно. Чем глубже человек постигает природу, живой мир, тем более непредвзято он воспринимает эотику и секс. Надо лишь посмотреть чистыми глазами. В фильме много жестокости. Но она есть и в природе. Природа прекрасна, но жестокость – одна из составляющих ее красоты. Не знаю, в какой мере удалось мне выразить в фильме многоликость природных процессов и многомерность человеческого существования...»¹

И еще одно очень важное его заявление: «Основная философская проблема фильма – как завершать человеческую жизнь, – пояснил Имамуре в одном своем интервью. – Как принять неизбежное? Люди заканчивают земное существование и отправляются по дороге смерти, к богам»². Вот почему Имамуре намеревался начать этот фильм с пролога, повествующего о том, как в наши дни старики попадают в дома престарелых, и даже снял этот эпизод. Но от этой идеи он все-таки решил отказаться.

¹ www.arthouse.ru/news/asp?id=13160

² www.arthouse.ru/news/asp?id=13160

А еще Имамура много размышляет в фильме о человеческом достоинстве и силе духа. «Старуха из “Нараямы” прожив семь десятков лет, сама объявляет о том, что отправляется в горы на смерть, – подчеркивает он. – Но перед этим сеет пшеницу. Она знает, что не будет участвовать в сборе урожая, но делает это, чтобы не прервалась нить жизни, чтобы посеянное собрали потомки. Старуха думает о том, что будет после ее ухода. И благодарна судьбе за все, что получила от нее»³. Разве не в этом главный смысл фильма – в его всепобеждающем гуманизме, который режиссер проповедовал всю свою жизнь, полную жизненных и творческих испытаний?

Имамура родился в 1926 г. в Токио в семье врача, в которой царил культ театра. Отец был давним и страстным поклонником этого искусства, а старший брат даже принимал участие в самодеятельном драматическом кружке. Но будущего режиссера это увлечение практически обошло в детские годы: театру он предпочел спорт, с невероятным азартом увлекшись футболом. А в остальном жизнь семьи протекала в привычном для их круга русле. Как было принято в зажиточных семьях, мальчик был отдан в элитарную среднюю школу, откуда ему открывалась прямая дорога в лучшие столичные университеты. Но судьба распорядилась иначе. Началась война, и в 1944 г. в самый разгар ожесточенных сражений на фронте погибает старший брат Имамура, а средний призывается в штурмовой отряд особого назначения, что практически означало верную смерть. Желая спасти от гибели хотя бы третьего сына, оставшегося в семье, отец достал ему медицинскую справку, освобождающую от военной службы. Но трудовую повинность младшему Имамура избежать не удалось. Отбывал он ее в стенах механического отделения института Кириу, куда вынужден был поступить после окончания школы в качестве альтернативной службы.

К счастью для начинающего студента Имамура, там он проучился всего лишь один год вплоть до окончания войны, когда были отменены все законы военного времени. Тогда будущий режиссер с необычайным облегчением бросает ненавистный ему институт и на следующий год становится студентом филологического факультета самого престижного частного университета Васэда, где изучает западную литературу. Казалось бы, жизнь начала налаживаться, но тут молодой человек столкнулся с новой чередой испытаний. Его родные, потеряв свой дом, сожженный во время бомбардировок, вынуждены были переселиться на Хоккайдо. И Имамура, лишившись не только крова, но и поддержки семьи, познал нужду и голод, и чтобы выжить, вынужден был даже приторговывать на черном рынке.

Но были и светлые стороны в его новой жизни. Это, в первую очередь, захватившее его увлечение авангардным театром, которое отвлекало

³ Там же.

его от бытовых невзгод и жизненных испытаний. А также друзья по университету, которые помогли ему построить в местечке Оцука небольшой дом, ставший пристанищем для будущего режиссера на долгие годы. Теперь, получив крышу над головой, студент Имамура смог полностью погрузиться в творчество, отодвинув на второй план даже учебу. Он писал пьесы для студенческих спектаклей, репетировал их вместе с однокурсниками прямо в учебных аудиториях, вовлекая в свои ряды новых театральных фанатов. Именно здесь в студенческой самодеятельности он сдружился со многими будущими звездами японского кинематографа – Одава Сёити, Като Такэси и др., сыгравшими впоследствии немало ролей в фильмах Имамура.

В эти же годы будущий режиссер начинает знакомиться с шедеврами мирового кино, и первым его киноувлечением стали ленты известного французского режиссера Рене Клера «Под крышами Парижа», «Сиреневые ворота» и др., которые повлияли на выбор его будущей профессии. Первым шагом Имамура к вершинам кинематографа стало участие в конкурсе на вакантные места ассистентов режиссера в студию «Офуна», объявленном кинокомпанией «Сётику». Он успешно выдержал его и уже осенью 1951 г. оказался в группе старейшего классика японского кино Одзу Ясудзиро вместе с другими начинающими свой путь будущие знаменитостями – Осима Нагиса, Ёсида Ёсисигэ и др., составляющими основной костяк представителей «новой волны» – японских бунтарей в киноискусстве.

Имамура прошел хорошую школу режиссерского мастерства у Одзу, но вместе с тем неоднократно заявлял, что «метод режиссеры Одзу-сан невыносим ему за насыщенность ужасающими стереотипами»⁴. Отдел ассистентов на «Сётику» был в ту пору настолько многочисленным, что начинающему режиссеру трудно было рассчитывать в ближайшем обозримом будущем на самостоятельные постановки. И Имамура, постоянно испытывая чувство неудовлетворенности от работы, как в материальном, так и в творческом отношениях, в 1954 г. переходит на киностудию «Нikkaцу». Потеряв при этом чуть ли не половины зарплаты, он обрел, наконец, широкое поле для творческой деятельности.

Правда и здесь начинать пришлось с работы второго ассистента режиссера Ямамура Со, снимавшего тогда фильм «Черная река». В той же группе третьим ассистентом оказался Ураяма Кирию, и именно тогда зародилась и окрепла дружба двух будущих режиссеров. Их творческий союз ярко обозначился уже в 1957 г. во время съемок ленты «Улица с куполом». Имамура тогда выступил соавтором сценария фильма, а спустя многие годы в 1981 г. снял свой ремейк этого фильма под названием «Ну, и черт с ним!». Но, пожалуй, самая яркая профессиональная встреча состоялась у Имамура в эти годы с известным масте-

⁴ kinokopilka.tv/...5923-syiei-imamura

ром Кавасима Юдзо, которому он ассистировал во время съемок легендарной ленты «Солнце последних дней сёгуната».

Режиссерский дебют самого Имамура состоялся лишь в 1958 г. в картине «Украденная страсть» («Нусумарэта ёкудзё»), рассказывающей о жизни бродячих актеров. В их среду случайно попадает юноша, полный романтических стремлений и дерзких творческих планов, и пускается вместе с ними в разгульную жизнь. Героя уже не смущают ни социальные различия между ними, ни нищенское и жалкое существование и убожество духа своих случайных попутчиков. Напротив, он верит в их талант и мечтает дать им новую жизнь, сделав этих простых людей главными героями своих пьес. Но этим планам не суждено осуществиться: он влюбляется в дочь одного из актеров, и они вместе бегут из этого беспросветного мира бедности и пошлости, испытав огромное разочарование в своих попытках изменить его. Молодых манят к себе огни большого города, куда они устремляются в поисках работы и своего места в жизни. А группа бродячих актеров удаляется в неизвестном направлении, преследуемая крестьянами, у которых они по дороге крадут кур.

Вот такой, вроде бы, незамысловатый сюжет, наполненный иронией, гротеском и мрачным юмором. Но рассказан он с большим талантом режиссера, который уже в этой своей первой работе четко заявил о своем индивидуальном кинематографическом подходе: динамичный монтаж, разнообразие ракурсов, подвижность камеры, а главное – пристальное внимание к деталям – к передаче местного колорита, характерных черт своих героев, их поведения, своеобразия речи и т.д. Необычна и музыка, звучащая за кадром и тонко передающая эмоциональную окраску всей картины. Ее написал композитор-авангардист Маюдзуми Тосиро, который с тех навсегда вошел в творческую команду Имамура. Этот фильм вместе с созданными Имамура в том же году двумя среднеметражными комедиями – «Перед станцией Западная Гиндза» («Ниси Гиндза экимаэ») и «Нескончаемое желание» («Хатэсинаки ёкубо»), снятые по требованию руководства студии, сразу же оказались в центре внимания и зрителей, и кинокритиков. За лучший кинодебют Имамура был отмечен одной из высших наград гильдии киножурналистов и кинокритиков – «голубой лентой».

А затем, три года спустя – в 1961 г. выходит его новая остросоциальная картина с весьма необычным названием «Свиньи и броненосцы» («Бута то гункан»). В этих, на первых взгляд, столь разнящихся между собой образах режиссером заключена глубокая политическая метафора, иносказательно указывающая на основную проблему, поднятую в этой ленте. Картина строится на размышлениях и воспоминаниях Имамура о тяжелых годах американской оккупации и о беспросветности жизни японского народа, уподобляемой им содержанию скотины. Эта символика придает фильму характер политической притчи, притом, что и свиньи,

и броненосцы реально присутствуют в фильме, еще больше усиливая эту страшную параллель.

Здесь режиссер вновь рисует мрачный мир людей дна – на сей раз мелких гангстеров и проституток, ставшими социальной болезнью послевоенной Японии, а потому столь привычными персонажами картин того времени. Кстати говоря, во французском прокате картина даже шла под названием «Девушки и гангстеры». У Имамура они предстают как обитатели маленького портового городка, где нет работы, и вся их жизнь и криминальный промысел разворачиваются вокруг расположенной неподалеку американской военно-морской базы. Американцы являлись для этого опустившего люда источником существования и одновременно рассадником разврата, преступлений, нравственного растления. Гангстеры не гнушаются даже такого незаконного бизнеса, как разведение свиней на пищевых отходах, выбрасываемых американцами. А у местных женщин – свой промысел: под покровом ночи, когда отовсюду из маленьких баров и кабачков грохочут звуки джаза, они идут на панель к американским морякам.

Герой картины Киити – яркий представитель этих низов общества и один из членов этого преступного мира, хотя и более искренней и честный человек, чем его сотоварищи, но и он в своих самых дерзких помыслах мечтает занять место главаря банды. От этой безрассудной идеи его отговаривает его возлюбленная Харуко, которая хочет спасти Киити и начать вместе с ним новую жизнь. Но обстоятельства толкают и ее на занятие древнейшей профессией, как когда-то вынудили и ее старшую сестру, и других женщин городка стать портовыми проститутками. Однажды вечером Харуко напивается и отправляется в город, где девушку подстерегает группа американских моряков. Они нападают на нее и жестоко насилуют. А она в отместку крадет у них бумажники, за что и попадает в тюрьму. А выйдя на свободу, Харуко круто меняет свою жизнь, проявляя силу характера и твердость духа.

Страшная история, приключившаяся с ней, а также трагическая смерть ее бывшего друга, попытавшего противостоять гангстерам в их грязном бизнесе, еще раз убеждает героиню в беспросветности ее прежнего существования. Киити берет в руки автомат, чтобы отбить у них свиней, которых те в расчете получить большие деньги везли на убой. Достаточно символичны сцены его гибели, когда молодой человек в отчаянии бросает свое оружие, а оно продолжает строчить по колесам тяжелых грузовиков со скотом. Машины пропадают, и дикое стадо со страшным визгом разбегается по городу, сметая все на своем пути и затапывая насмерть людей. А самого Киити настигает пуля гангстера – он проиграл в этой неравной и бессмысленной битве с самой действительностью.

Но сильная духом, волевая Харуко мужественно преодолевает и это испытание: ее активная натура и внутренняя чистота подсказывает ей

разумный выход из этого жизненного тупика. Она решает забыть свое страшное прошлое и начать новую трудовую жизнь, поступив работать на фабрику. Со скромной поклажей в руках девушка отправляется в город, встречая по дороге толпу проституток, спешащих встретить новые американские военные корабли, швартующиеся у причала. Но ее путь не с ними – она поворачивает в другую сторону – в новое светлое будущее, и яркие лучи солнца, впервые на протяжении всего фильма озарившие мрачный пейзаж унылого городка, как бы возвещают ей о правильности сделанного ею выбора.

Конечно же, картина «Свиньи и броненосцы» с позиции сегодняшнего дня предстает весьма примитивной по своему сюжету, характеры героев даны схематично, а основная идея может показаться чуть ли не придуманной по социальному или политическому заказу. Но это не так. Режиссер показал то, что больше всего волновало его в те годы – судьбу послевоенной Японии, оказавшейся под диктатом США. И его услышали и зрители, и критики, признав картину «лучшим фильмом года». Но сам Имамура больше не чувствовал в себе потребность говорить о современных проблемах. Он переживал глубокий душевный кризис, связанный с крахом своих политических убеждений. Заключение японо-американского договора о безопасности (1961 г.) означало для него, как и для многих других представителей демократических сил, поражение в борьбе за новую свободную Японию. И он постепенно уходит в своем творчестве от социальных и политических проблем в совершенно иную область. Теперь режиссера интересует лишь одно – изучение основ человеческого существования, законов выживания и источников жизненной энергии, которые видятся им, в первую очередь, в сфере врожденных человеческих инстинктов.

Главным героем становится женщина, выступающая как существо всеядное и жизнестойкое и потому всегда побеждающее в схватке за жизнь. В таких своих картинах, как «Японское насекомое» («Ниппон контоку», 1963), «Красная жажда убийства» («Акай сацуи», 1964) и др. он создает необычный и новый для японского кино тип героини, наделенной какой-то неодолимой животной жаждой жизни, удивительной жизнеспособностью и силой сопротивления, часто идущих вразрез с общепринятыми нормами морали, человечности, правде. Сила его героинь – не в триумфе всепобеждающей красоты, как у писателя Танидзаки Дзюнъитиро, и не в единоразовом акте протеста против существующих устоев, как у режиссера Синдо Канэто, а в самой природе женщины, в тайнах бытия, которую Имамура одну за другой разгадывал в своих картинах. Не исключено, что к такому прочтению женских характеров его подтолкнуло и вечное неприятие творчества его бывшего художественного наставника Одзу, который буквально наводнил в те годы японский экран образами заботливых и страдающих матерей и вечно покорных жен, всегда готовых на самопожертвование.

Именно на этом важном этапе жизни и творчества Имамура встречается со своим духовным единомышленником – сценаристом Хасэбэ Кэйдзи, и первой совместной работой этого нового творческого тандема стал фильм «Японское насекомое» («Ниппон контюки», 1963 г.). Само название во многом с долей иронии и не в меньшей мере скрытым цинизмом олицетворяет собой образ главной героини, которую режиссер осуждает, порицает и вместе с тем восхищается ее природной силой и жизненной стойкостью. Она, как и многие другие персонажи его картин, родом из глухой горной деревни, приехала в Токио в поисках лучшей жизни. Но что ожидает ее в этом незнакомом ей большом городе? Лишь занятие проституцией, которое со временем меняется на роль сутенерши, командующей группой «девушек по вызову». Женщина невежественна и цинична, пошлость и расчет прослеживается в каждом ее поступке, в каждом ее слове, вызывая порой откровенные насмешки и презрение окружающих. Выгода для нее выше морали, но, осуждая свою героиню, Имамура вместе с тем показывает ее необычайную природную хватку и какую-то сродни насекомому приспособляемость и способность к выживанию, которая помогает ей переносить все невзгоды и продолжать жить в мире презирающих ее людей.

Постепенно эта идея борьбы за выживание становится главным моральным постулатом героинь Имамура. Но, прослеживая ее проявление в конкретных жизненных ситуациях, режиссер стремился подвести под них реальную документальную основу. «Я написал сценарий этой картины лишь после того, как собрал и изучил всевозможные документы о деревнях северо-западных провинций, из которых родом «женщины-насекомые», – пояснял Имамура, рассказывая об истории создания своей картины. – Вставленные в фильм фрагменты кинохроники должны эти факты связать. Во время съемок я отказался от декораций, дубляжа и световых эффектов. Я ни за что не хотел отдалиться от конкретной реальности»⁵.

В эти годы у Имамура пробуждается интерес к документальному кино, и режиссер пускается на смелый эксперимент, сочетая в своих лентах реальные кадры с элементами игрового кино. В 1966 г. он создает собственную студию «Имамура-про», где снимает серию картин в этом новом жанре, вызвавших широкую дискуссию в прессе о границах дозволенного на экране. Начало этих жарких споров положила вышедшая на экраны в 1967 г. лента Имамура «Испарившийся человек» («Нингэн дзёхацу»), в которой режиссер поднял острую в те годы социальную проблему бесследного исчезновения людей на примере судьбы одного коммивояжера.

Этот случай вызвал настоящую шумиху в японской прессе, подогреваемой отчаянными попытками несчастной женщины отыскать своего

⁵ Цит. по Генс И. Ю. «Бросившие вызов». М., 1988. С. 113.

жениха, исчезнувшего непонятно, как и при каких обстоятельствах. Бедняжка, казалось бы, уже потеряла последнюю надежду разгадать тайну случившегося, но в этот момент Имамура предложил ей свою помощь, замышлив при этом построить на этой сенсации основной сюжет своего нового фильма. Поэтому условия диктовал он: потерпевшая должна была взять на себя все расходы, связанные с этим расследованием, а по существу, со съемками фильма. В связи с этим Имамура сразу же обговорил с ней и другие важные детали их предстоящего сотрудничества: все встречи и беседы со знакомыми и родственниками, а также клиентами пропавшего с мельчайшими подробностями он намеревался фиксировать на пленке, а в качестве детектива пригласить профессионального актера. И женщина, не имея другого выбора, согласилась на это столь необычное и в чем-то сомнительное предложение.

Имамура заинтересованно и с полной отдачей сил вел и снимал поиски пропавшего, шаг за шагом распутывая сложный клубок его запутанных, а порой весьма странных отношений с другими людьми и вскрывая при этом не всегда благопристойные факты из его биографии. Но, когда режиссеру не хватало динамика и драматизма в развитии сюжета, особенно во второй части картины, он без доли колебаний переходил к постановочным сценам с реальными участниками событий. В результате эти кинопоиски не привели к ожидаемым результатам, но получилась весьма интересная и необычная картина, сочетающая в себе элементы документального и игрового кино, что явилось во многом новым словом в японском кинематографе. Работа сразу же вызвала огромный резонанс, как среди зрителей, так и среди киноведов, но не только и не столько благодаря смелому художественному эксперименту режиссера, сколько из-за его дерзкого покушения на тайны частной жизни своих героев. И, хотя Имамура в свое оправдание ссылался на игру профессионального актера, а также на придуманные им по ходу сюжета постановочные кадры, тем не менее, он не мог избежать сурового общественного вердикта, осудившего его за нарушение кинематографической и человеческой этики.

Урок из случившегося для себя Имамура, конечно же, извлек, но это не остановило его от дальнейших творческих экспериментов в рамках столь полюбоившегося ему жанра. Правда, чтобы обезопасить себя от общественных нападков он заранее представил на суд публики детально разработанный сценарий. Речь идет о фильме «Послевоенная история Японии. Жизнеописание мадам Онборо» (Ниппон сэнгоси – мадаму Онборо-но сэйкацу», 1970), который сам режиссером назвал «драмой-монологом»⁶. Дело в том, что все повествование и сюжет ленты строится от первого лица – сорокалетней Акадза Эцуко, рассказывающей о тернистом пути восхождения ее семьи к богатству и процветанию, а по сути дела, о послевоенной истории страны. Ее страшная исповедь переносит

⁶ Генс И. Ю. Бросившие вызов. М., 1988. С.117.

нас в столь значимые для режиссера тяжелые годы оккупации, ставшие и для него непростой школой выживания: разруха, голод, черный рынок, проституция, криминал, корейская война и т. д. Все эти исторические события иллюстрируются в картине подлинными документальными кадрами хроники. На их фоне разворачивается типичная судьба одной из главных героинь картины – матери Эцуко, уже хорошо знакомая по другим лентам Имамура. Занятие проституцией, затем покупка маленького бара для американских солдат и, так шаг за шагом, преодолевая себя и побеждая обстоятельства, она продвигала свой сомнительный бизнес. А затем уже повзрослевшие дочери повторяют путь матери, преумножая нажитое богатство. И вот теперь на очереди уже третье поколение их семьи – внуки, перед которыми вкоре встанут перед тем же жизненным выбором.

Рисуя в ярких эмоциональных красках историю этой преуспевающей семьи нуворишей, контрастирующей своим богатством с жизнью обычных людей, Имамура прослеживает сложный путь модернизации страны и выносит современному обществу жесткий вердикт своего неприятия, при этом проявляя достаточно лояльное отношение к своим героиням, оказавшимися победительницами в трудном поединке с суровой реальностью.

Но самого Имамура уже более не влечет к себе жизнь больших городов. Он начинает свое возвращение к старой патриархальной Японии, подыскивая для съемок тихие отдаленные уголки, где сохранилась близкая к первобытному укладу жизнь, сильны религиозные верования, культ природы, где бушуют естественные человеческие страсти и первобытные инстинкты. И находит такие заповедные места на маленьком острове юго-западной Японии вблизи о.Окинава, где начинает съемки своего фильма «Глубокая жажда богов» («Камигами-но фукаку ёкубо», 1968). В отличие от других японских кинематографистов-шестидесятников, таких как Осима Нагиса и др., стремившихся в своем творчестве отразить происходящие в японском обществе глобальные перемены, связанные со стремительной модернизацией страны, и порожденной ею социальные, политические и др. проблемы, Имамура Сёхэй погрузился в процесс осмысления человеческого бытия, обратившись к его первоисточкам.

«Имамура обращался в прошлое, пытаясь нащупать сущность людей в их врожденных инстинктах, в незамутненном культурой и современной цивилизацией сознании»⁷. Как указывает киновед И. Ю. Генс, «в его искусстве проявилась тенденция, присущая многим деятелям искусства и литературы постиндустриального общества – искать спасения от хаоса и безумия современной жизни в забытых уголках страны, где еще сохранилась «старая Япония»⁸.

⁷ Bock A. Japanese Film Directors. N.Y., 1978. P. 287.

⁸ Генс И. Ю. Бросившие вызов. М., 1988. С.101.

«Глубокая жажда богов» – по сути, своеобразный этнографический репортаж, описание нравов и обычаев этих мест, чуждых цивилизации, где люди живут по законам средневековья на грани реального и фантастического. Огромную роль в их жизни играет природа, во многом определяющая поведение персонажей. Известный японский кинокритик Сато Тадао сравнил этот новый проект Имамуре с занятием «культурной антропологией», отмечая, отмечает, что «разъяснение общественной структуры, изучение происхождения человеческой этики – все это стало в последние годы интересовать не только специалистов. В данном случае режиссер переносит научный метод в область киноискусства»⁹. А авторы книги «Полночный взгляд на новое японское кино» «The Midnight Eye Guide to New Japanese film» проводят параллели этого этапа жизни и творчества Имамуре с путешествием художника Гогена на о. Гаити, открывшим его дар художника¹⁰.

В действительности, «Глубокая жажда богов» – во многих отношениях этапная работа в творчестве режиссера: это – первый фильм, снятый Имамуре в цвете, на натуре. Как казалось тогда, теперь мастер уже обязательно выберется из мрачного безысходного мира своих предыдущих картин. Но, напротив, цвет помог ему еще более остро и обостренно показать столкновение двух миров – новой и старой цивилизации, современного и патриархального укладов жизни, явно отдавая свое предпочтение второму, но понимая при этом его обреченность в условиях модернизации, докатившейся и до этих отдаленных краев.

В центре сюжета – конфликт, разгоревшийся между жителями деревни вокруг строительства аэропорта и завода, которые выступают как символы модернизации и грядущих кардинальных перемен в их жизни. В рядах противников этой идеи выступила семья Футори, которая отказывается отдать под летное поле пару делянок своей земли, намереваясь выращивать на них урожай для жертвоприношения богам.

Этот общественный конфликт усугубляют и без того нелицеприятные слухи об этой семье, за которой уже не в одном поколении водился грех кровосмешения. В этом грехе была зачата младшая дочь в этом семействе Ториико – плод любви ее матери с дедом. Девушка уже давно слывет среди односельчан умственно отсталой, но именно она выступает в фильме как символ гармонии и естественности. Ториико в полном смысле дитя природы и также естественна и безрассудна в своих поступках, как и в любви, ради которой она приносит себя в жертву. После отъезда возлюбленного девушка забирается на высокую скалу, чтобы с высоты поскорее увидеть его возвращение, но, потеряв последнюю надежду, умирает от голода и жажды, оставив после себя красивую легенду о девушке, превратившейся в скалу.

⁹ Цит. по Генс И. Ю. Бросившие вызов. М., 1988. С. 117.

¹⁰ T. Mes, J. Sharp. The Midnight Eye Guide to New Japanese Film. Berkeley, California, 2005. P. 37.

Другие члены этой семьи – брат Нэкити и старшая сестра Ума также переживают любовную трагедию, находясь между собой в порочной связи. Все жители деревни осуждают их прелюбодеяние, видя в нем источник всех бед, обрушивающихся на их селение как кару за этот грех, а потому подвергают юношу самым страшным наказаниям. И молодые бегут с острова на лодке под красным парусом, чтобы поселиться в другом месте и подобно божествам из древнего мира начать новую жизнь. Но по дороге их настигает жестокая расправа: люди в черных масках под дробь барабанов безжалостно убивают Нэкити, бросая его тело в воду на растерзание акулам. А Ума привязывают к красному парусу лодки, уносящей ее на неминуемую смерть в открытое море. При этом жестокость почти всегда у Имамура окрашена в необычайно яркие краски. Сцена убийства юноши, снятая на фоне теплых красок вечернего неба, переходящие затем после свершения страшного акта в лилово-серые цвета, как многие другие живописные кадры просто потрясают своим великолепием и талантливой операторской работой.

Лента заканчивается страшными картинками-видениями: призраком бегущей вдоль железнодорожного полотна перед самым паровозом Торики, будто заманивающей его водителя – брата предавшего ее возлюбленного в глухие джунгли. Почти одновременно разворачивается и другая не менее шокирующая сцена: несущаяся по волнам лодка с красным парусом и страшными человеческими останками на корме.

Как отмечает Сато Тадао, две сестры из картины «Глубокая жажда богов» – это жрица «мико», служившие в детстве в синтоистском храме; такие женщины, как правило, становятся медиумами. И хотя в развитии сюжета этому факту не уделяется большого внимания, он очень существен для преклонения Имамура перед женственностью. Для него женщина – жрица старого, единого социального организма, разрушение которого породило лишь более мелкие его ячейки – небольшие семьи. Имамура, очевидно, хочет сказать, что в этих маленьких социальных ячейках женщина, как и раньше, остается «мико – жрицей»¹¹. Вот такое еще одно прочтение сюжета предлагает нам японский киновед.

Конечно, прямые параллели между двумя лентами режиссера – «Глубокая жажда богов» и «Легенда о Нараяма» провести трудно, но в них чувствуется единая художественная основа, схожая стилистика, зашифрованные метафоры и т. д. А между этими двумя картинками в творчестве Имамура был еще один важный автобиографический и творческий период – годы его работа на телевидении. В начале 1970-х годов в новом для себя телевизионном жанре он создает документальную трилогию о японских солдатах, не вернувшихся на родину после окончания Тихоокеанской войны и затерявшихся в джунглях Юго-Восточной Азии. Она так и называется «Солдаты, не вернувшиеся на Родину» (*Микахэй*

¹¹ Сато Тадао. Кино Японии. М., 1988. С.56.

о *оттэ мирэй-хэн*). Имамуре отправляется в поисках этих людей в Малайзию (1971), затем в Таиланд (1973), встречается с ними, берет интервью, чтобы понять, почему они предпочли остаться там, за тысячи километров от Японии, как сложилась их послевоенная жизнь и что они думают о своей родине. Во время поездки на Филиппины в 1972 г. Имамуре встречается людей, живущих в условиях ужасающей бедности, и понимает, что ими управляет шайка самых настоящих вооруженных пиратов. Об этом печальном своем расследовании он снимает очередной документальный фильм «Пираты Бубуана» (Бубуан-но кайдзоку, 1972).

И уже только после этого, Имамуре приступает к созданию главного фильма своей жизни «Легенда о Нараяма» – этой страшной истории из жизни патриархальной деревни. Не зря он называл себя крестьянином, а Осима самураем, четко разделяя сферу их жизненных их творческих интересов – двух ярких представителей японской «новой волны». Но и у того и другого, как в раннем, так и особенно в зрелом возрасте возникает много точек пересечений – вначале пристальный интерес к социальным и политическим проблемам, а отказ от современных реалий пользу столь любимой ими древней Японии и бьющаяся через край чувственность их героев, власть инстинктов над их разумом.

Имамуре, как и Осима, а прежде и Куросава, порой обвиняют в ориентации его творчества на Запад, в чрезмерной экзотике и создании слишком экспортного варианта Японии и ее проблем. Но это не так. Интерес со стороны западной публики к их фильмам нисколько не умаляет достоинства этих японских режиссеров как художников. «Напротив, они смогли найти этот универсальный ключ, не отказываясь от национальной специфики и от каких-то глубинных влияний своей культуры»¹².

Рассуждая на эту тему, известный российский киновед Андрей Плахов, в частности, отмечает: «Имамуре и вписывается, и не вписывается в контекст японского кино. – С одной стороны, он связан корнями с японской реальностью... Он, действительно, хорошо знал жизнь послевоенной Японии, а это была очень тяжелая и напряженная жизнь страны, которая пыталась подняться после страшной катастрофы, потому, что в нации было много энергии к борьбе и выживанию. И вот это сознание, с одной стороны, катастрофическое, с другой стороны, достаточно оптимистическое, все это пронизывает творчество раннего Имамуре.. Но впоследствии стало ясно, что Имамуре все-таки уходит в сторону от основного потока японского кино, я уже не говорю о том, что это кино коммерциализировалось, а Имамуре нашел свой путь, отличный от коммерческого кино и эстетики японской «новой волны». Он пошел вглубь, в сторону философского осмысления проблем человеческого существования, проблем цивилизации, проблем эроса, проблем смерти,

¹² svoboda.org/content/.../159711.html

и все это мы ощущает в его картинах в очень концентрированным виде и в форме, которая понятна европейцам... Имамуре нашел такой подход, который позволил ему войти и в европейский контекст тоже, что очевидно стало с появлением “Легенды о Нараяма”»¹³.

Но, несмотря на мировую известность, Имамуре, как и многие другие признанные классики японского кино, после триумфа на Западе у себя на родине нередко испытывал финансовые трудности и зачастую был вынужден долгие годы проводить в творческих простоях. Вот почему между двумя самыми известными работами Имамуре, отмеченными Пальмовой ветвью Каннского фестиваля, протекает более десятилетия. Правда, в промежутке между ними ему все-таки удалось снять еще одну картину «Черный дождь» («Курой амэ», 1988) на другую, но неизменно волновавшую режиссера тему войны.

Эта лента о трагедии Хиросимы и о судьбе ее жертв, экранизация романа японского писателя Ибусэ Масудзи, рассказывающего о том, как атомная бомба искалечила судьбы главных героев, принесла им огромные физические страдания и душевные муки. Имамуре показывает деревню близ г. Хиросима спустя пять лет после взрыва. Все здесь на первый взгляд внешне выглядит мирно и спокойно: женщины обрабатывают рисовые поля, убирают урожай, сплетничают, мужчины удят рыбу. Но те, кто стал жертвой атомной бомбардировки, больше не чувствуют себя равноправными членами этого общества. К ним относятся с недоверием, их сторонятся, а пораженных радиацией девушек не хотят брать замуж. И тут возникает второй основной мотив фильма – мотив сострадания. И, может быть, благодаря именно такому сочетанию антивоенного пафоса и глубочайшего гуманизма фильм становится чем-то намного более значительным, чем просто кинопризыв к миру. Кстати говоря, лента представлялась в Каннах в 1989 г., где получила специальную премию высшей технической комиссии Каннского кинофестиваля в номинации лучший черно-белый фильм, а также была удостоена 9 престижных премий японской Киноакадемии.

Творчество Имамуре всегда высоко ценили в Каннах. В 1997 г. к удивлению для многих его фильм «Угорь» («Унаги»), созданный после долгого молчания – почти восемь лет спустя после появления его ленты о Хиросиме, вновь получает высшую награду этого престижного кинофестиваля, разделив ее с иранской картиной Аббаса Кьяростами «Вкус черешни». Название ленты может несколько насторожить вначале, но потом при ее просмотре прекрасно осознаешь, что она совсем не об этих загадочных рыбах, а о социальной адаптации человека, отбывшего тюремный срок.

Действия картины начинается летом 1988 г. Ничем не примечательный клерк, роль которого играет столь любимый режиссером знаменитый

¹³ svoboda.org/content/.../159711.html

актер Якусё Кодзи – постоянный член его кинокоманды, живет обычной размеренной жизнью, пока не узнает из анонимного письма, что жена изменяет ему во время его частных поездок на рыбалку. И однажды застав ее в постели с любовником, рассерженный муж в состоянии аффекта совершает роковое убийство. А затем, даже не сняв залитую кровью куртку, спокойно садится на велосипед и едет прямо в полицейский участок, чтобы чистосердечно признаться в случившемся.

Результат содеянного – 8 лет тюрьмы, которые стали для Ямасита тяжелым жизненным испытанием и сильно изменили его. Здесь он овладел специальностью парикмахера, а главное – обзавелся новым верным «другом» – обыкновенным угрем, в молчаливом общении с которым он обрел душевное спокойствие. Освободившись из тюрьмы Ямасита, приносит в свой дом и угря. Теперь его ждет новая жизнь, которая начинается со случайной встречи героя с девушкой Кэйко как раз в ту трагическую минуту, когда та пыталась свести счеты с жизнью. И Ямасита спасает ее и, поскольку Кэйко чем-то напомнила ему убитую жену, делает ее своей помощницей по парикмахерской, а затем и спутницей жизни. Теперь рядом с героем любимая женщина, которая ждет ребенка от него. Угорь более не нужен ему, и рыбу спокойно отпускают на волю. Казалось бы, «happy end», но тут вновь Ямасита случайно связывает в справедливую, но нелепую драку с подонками и вновь оказывается в тюрьме.

«Угорь» – это психологическая драма понимания и сопереживания, и смотреть ее надо не спеша. Но неторопливый и, казалось бы, монотонный сюжет в полной мере, как всегда у Имамура, компенсируется богатством изобразительного ряда. «Герои экранного пространства как будто пытаются проникнуть в наш мир, за грань объектива кинокамеры. В линзу брызжет кровь, бьётся речная вода, устремляет свои ветви цветущая сакура. Немногословные люди¹⁴ пытаются наладить свою достаточно сложную и странную жизнь»¹⁴. Возможно, именно этим картина и привлекла к себе внимание и простых зрителей, и специалистов, получив столь высокую оценку в Каннах.

Воодушевленный успехом Имамура ставит ленту «Доктор Акаги» («Кандзо сэнсэй», 1998), где вновь возвращает к своим излюбленным темам – маленькая деревушка, конец войны, японская беднота. Фильм во многом автобиографичный, поскольку отец режиссера был врачом, и этим объясняется не только фактическая достоверность картины, но и личностное отношение режиссера к своим героям. А последней, семнадцатой по счету художественной лентой¹⁵ режиссера стала немного странная, на первый взгляд, а, скорее мало постижимая для европейского зрителя картина под названием «Теплая вода под красным мостом»

¹⁴ Klub-nostalgia.ucoz.com/.../126-548-1

¹⁵ Всего Имамура снял около 20 художественных и документальных картин

(Акай хаси-но сита-но нуруй мидзу», 2001). Она с большим успехом, демонстрировалась во многих странах, в том числе и у нас на одном из фестивалей японского кино, при этом, не всегда далеко не всегда вызывая понимание и адекватную реакцию зрительного зала.

Дано ли европейцам понять до конца всю глубину поэтических метафор, символов, ассоциаций, из которых буквально соткана эта лента? Думается, что, определенно, нет, потому что и сам режиссер, на протяжении всей творческой карьеры стремившийся к поиску решений сложных проблем бытия, на закате лет практически отказался от него вообще, предпочтя вопросы ответам. Поэтому простой пересказ событий фильма может вызвать у неподготовленного зрителя лишь чувства недоумения и легкой иронии, суть фильма в другом. Пожалуй, главное в фильме – это вода как источник животворной силы и жизненной энергии, которую источает из своего тела героиня ленты во время занятий любовью, явно порождая аналогии с образом женщины-прародительницы всего живого и тайнами зарождения жизни. Потоки этой живительной теплой воды стекают под красный мост, создавая идеальные условия для нереста рыб, кормящих весь город. Вода – это и движение в судьбе героя, и ход сюжета, и, возможно, закодированное послание потомкам самого режиссера, возможно, наконец разгадавшего главную тайну человеческого бытия.

Но самые последние предсмертные слова Имамура, обращенные к человечеству, прозвучали в его короткой киноновелле, вошедшей в международный кинопроект под названием «11 сентября» («11'09'01», 2002). По замыслу автора идеи – французского продюсера Алена Брига каждый из маститых мэтров мирового кино – представителей разных стран должен был представить свой рассказ об этом страшном событии протяженностью в 11 минут 9 секунд. Имамура позволил себе отойти от поставленной задачи, расширив ее контекст, и рассказал в своей короткометражке о другой трагедии – о прошедшей войне, связав мысленно воедино эти два события, которые никогда не должны повториться вновь. И это стало его последним духовным завещанием выдающегося режиссера.

Имамура скончался 30 мая 2006 г. в 2006 г. в возрасте 79 лет от рака печени в Токио. У него остались двое сыновей, которые продолжают семейную династию. Младший из них Хиросукэ – генеральный директор компании «Имамура продакшн», член Японской ассоциации кинематографистов занимается популяризацией творческого наследия своего отца, часто представляя его фильмы в других странах на кинофестивалях и специальных ретроспективных показах, посвященных великому режиссеру. А также он продюсирует работы своего старшего брата Дайсукэ, который стал кинорежиссером и сценаристом. В 1998 г. издательство «Синтёся» опубликовало книгу японского кинокумира Китано Такэси, одна из глав которой посвящена беседе с Имамура. Из творческой мас-

терской Имамура вышел ныне популярнейший режиссер Миикэ Такэси, хорошо известный российскому зрителю пошедшему у нас в прокате фильму «Кинопроба». Так что имя Имамура продолжает жить в памяти людей и на киноэкранах.

Я же часто жалею об одном – что так и не продолжила добрых человеческих отношений с этим замечательным человеком, который несколько раз настойчиво и искренне приглашал меня посетить его студию и продолжить начатое в Москве общение.