НЕИЗВЕСТНЫЙ НАГИСА ОСИМА

Е.Л. КАТАСОНОВА
Доктор исторических наук
Институт востоковедения РАН

Ключевые слова: японское кино, кинорежиссер Нагиса Осима, «розовое» кино, фильмы «новой волны» 1960-х

Нагиса Осима

В марте 2012 г. исполнилось 80 лет лидеру «новой волны»* японской кинематографии 1960-х, одному из самых ярких и одновременно достаточно противоречивых классиков японского кино Нагиса Осима (р. 1932), творчество которого вызывает одновременно и непомерные восторги, и гневные осуждения у зрителей всего мира. Столь необычными, яркими, а главным образом, вызывающе откровенными, но одновременно с этим по-эстетски красивыми предстают многие и особенно последние его фильмы. Этому юбилею был посвящен ретроспективный показ ранних картин режиссера, организованный посольством Японии в России в московском Доме художника под символичным названием «Неизвестный Осима».

О раннем периоде творчества прославленного японского режиссера у нас знают куда меньше, чем о зрелых годах его жизни и деятельности. В представлении большей части зрительской аудитории, и особенно российской, имя Нагиса Осима ассоциируется, в первую очередь, с его поздними работами: известной эротической дилогией «Коррида любви» (в мировом прокате - «Империя чувств») и «Призраки любви» («Империя страсти»), удивительно красочным, но во многом нетрадиционным по сюжету историческим боевиком «Табу» и другими эпатажными лентами, в которых он смело посягает на общепринятые моральные нормы.

Сам режиссер не раз заявлял о том, что он никогда не повторял в своих работах ранее найденные и использованные в других лентах стилистику съемок, художественную манеру и настаивал на том, что все его картины - разные[1]. И тем не менее, понять позднего Осима или хоть сколько-нибудь продвинуться к пониманию достаточно сложного художественного мира его произведений невозможно без его первых фильмов. Они позволяют лучше понять истоки его режиссерского мастерства, эстетические и мировоззренческие основы его творчества и их эволюцию на каждом этапе его длинного профессионального пути.

НЕМНОГО ИЗ БИОГРАФИИ

По своему происхождению Осима - выходец из старинного самурайского рода. Он родился 31 марта 1932 г. в Киото. Отец его работал инженером. Мальчик недолго находился под отцовской опекой. Семья рано потеряла кормильца, и юный Осима был вынужден самостоятельно зарабатывать на жизнь. Но, тем не менее, он находит силы и средства, чтобы реализовать свою мечту о высшем образовании. В апреле 1950 г. он поступает на юридический факультат престижного университета Киото, и здесь уже с первого курса за ним закрепляется прозвище «красный студент». В эти годы он впервые знакомится с левыми теориями, которые настолько увлекли будущего режиссера, что еще долгие десяти-

* «Новая волна» зародилась во французском кинематографе в конце 1950-х гг. Ее представители отказались от исчерпавшего себя тогдашнего стиля съемки и предсказуемости повествования. Это направление оказало огромное влияние на мировой кинематограф, особенно в США, Японии и западноевропейских странах (*прим. ред.*).

летия он будет жить, мыслить и работать под их влиянием. Стараясь претворить их в жизнь, молодой человек с головой уходит в студенческое движение, вступив в ряды молодежной организации, тесно связанной с левацкой общенациональной студенческой структурой «Дзэнгакурэн», регулярно в 50-е - 60-е гг. устраивавшей стычки с полицией во время буйных демонстраций.

Но не только политика определила мировоззренческие позиции и общественный темперамент будущего режиссера. В эти годы он увлекается авангардным театром и принимает активное участие в самодеятельном студенческом кружке, выступая одновременно и в качестве актера, и в качестве автора пьес. Все эти обстоятельства повлияли на выбор его будущей профессии. После окончания университета, узнав о наборе творческой молодежи в крупнейшую кинокомпанию *Сётику*, Осима вместе с товарищами по студенческой самодеятельности отправляется в Токио. И в апреле 1954 г., выдержав трудный отборочный конкурс, поступает в отдел ассистентов режиссеров на студию *Офуна* кинокомпании *Сётику*.

Прославленная *Сётику* - одна из шести японских «фабрик грез», переживала, наверное, самые успешные в своей истории времена. Только что там завершились съемки мелодрамы Хидэо Оба «Твое имя», снятой по классическим канонам этого популярного жанра. Фильм имел в Японии оглушительный успех, стал чуть ли не самым кассовым в истории японского кино и, естественно, образцом для постоянного тиражирования, в первую очередь, в стенах самой киностудии. По сюжету новый шедевр *Сётику* во многом напомнил знаменитую ленту Мервина Ле Роя «Мост Ватерлоо», а по своему идейному содержанию воплощал собой морализаторский дух студии *Офуна*, активно насаждавшийся в те годы президентом кинокомпании Сиро Кидо, начиная с картин классика японского кино Ясудзиро Одзу и кончая творчеством не менее известного режиссера Кэйсукэ Киносита. «Сила воздействия этих фильмов состояла в удачном изображении человеческих переживаний, режиссеры сочувствовали слабым и беспомощным, но показывали и маленькие радости жизни. Хоть они и вздыхали по поводу общественных противоречий, но по большей части уходили от этих проблем»[2].

Но у молодого Осима с его активной социальной позицией и мятежным бунтарским характером эти наивные истории со счастливым концом вызывали откровенное неприятие. Он упорно овладевал секретами профессии у таких известных мастеров, как Хидэо Обата, Ёситаро Номура, Масаки Кобаяси и других. Под их руководством он прошел хорошую кинематографическую школу: от мальчика с хлопушкой до монтажера и сценариста. За пять лет работы в качестве ассистента режиссера он принял участие в создании 15 фильмов, написал несколько сценариев, а в 1956 г. занялся кинокритикой, основав вместе с известным кинокритиком Тадао Сато журнал «Кинокритика».

«НОВАЯ ВОЛНА» 1960-х

Осима пошел по пути французских режиссеров «новой волны»: Франсуа Трюффо, Жана-Люка Годара, Клода Шаброля и др., начавших свое творчество с теоретических работ о новом киноискусстве. Свои революционные по тем временам художественные воззрения они публиковали на страницах издаваемого известным кинокритиком Андрэ Базеном журнала *Cahier du Cinema*. Молодые французы критиковали сложившуюся во Франции систему кинопроизводства, далекие от реальности коммерческие фильмы и призывали к смелым экспериментам в кинематографе. Их картины отличались негативным отношением к традиционной морали, отказом от устоявшегося и уже исчерпавшего себя стиля съемок и от предсказуемости содержания. Но главное в их творчестве - это поиски новой стилистики и новых героев - молодых, смелых в суждениях и поступках, олицетворяющих собой наступление эры молодежной революции.

Такие мысли и настроения были созвучны творческим поискам и устремлениям многих начинающих японских режиссеров, которые уже в конце 1950-х гг. выступили с многочисленными манифестами и программными заявлениями по поводу новых задач и целей кинематографа. Эти назревшие перемены во многом диктовались кризисными явлениями, которые охватили мир японского кино, еще недавно переживавшего свой «золотой век». Не стала исключением и недавно процветавшая кинокомпания *Сётику*, которая долгие годы специализировалась на столь популярных в Японии женских мелодрамах *дзёсэй эйга* и фильмах для простого народа *сёмингэки*, но и эта прежде чуть ли не самая кассовая продукция стала стремительно терять своего массового зрителя.

В кино с легкой руки молодого писателя Синтаро Исихара, дебютировавшего романом «Солнечный сезон», пришла тема недовольных окружающей действительностью юных бунтарей и прожигателей жизни. Книга Исихара - новичка в литературе, удостоенная престижной премии Акутагава, и одноименный нашумевший фильм режиссера Такуми Фурукава, появившиеся практически одновременно летом 1956 г., принесли не только огромную популярность самому писателю и его родному брату Юдзиро, сыгравшему в картине одну из ролей, но и дали начало целой субкультуре послевоенного поколения японцев, названного «солнечным племенем» (*тайёдзоку*).

Эта «золотая молодежь» - беззаботные юнцы, отказавшиеся нести на своих плечах тяжелый груз воспоминаний о войне, старавшиеся забыть суровые испытания послевоенных лет. Превыше всего они ставили удовольствия: слушали американскую музыку, танцевали рок-н-ролл и звали

друг друга громкими именами, типа «Брандо из Кобэ» или «Элвис из Осака», во всем подражая своим западным кумирам - в одежде, прическах, нравах. Целыми днями они загорали на океанских пляжах, проводили время с красивыми девушками в барах или катались на собственной моторной лодке в компании друзей, не переставая грезить при этом о безоблачной и легкой карьере.

Проблема молодежного бунта через сексуальную и нравственную раскрепощенность, поднятая Исихара в «Солнечном сезоне», мгновенно всколыхнула всю Японию. И молодой Осима, тогда еще ассистент режиссера, сразу же весьма эмоционально откликнулся на эти события. В своем знаменитом эссе, опубликованном в июле 1958 г. в журнале «Кинокритика» и озаглавленном достаточно символично: «Найдем ли выход? Модернисты в кино Японии», он, в частности, писал: «...тогда я почувствовал, что в звуке разрываемой юбки и в шуме моторной лодки, прокладывающей путь среди более крупных судов, чуткие люди смогли услышать крики чайки, возвещающей новую эру в японском кино»[3].

Режиссер за работой.

И действительно, в начале 1960-х новую эру японского кино открыли представители т.н. новой волны. Если долгие годы на японском экране господствовали проникнутые тихой печалью и сентиментальностью фильмы о людях, покорных судьбе, то сейчас их полностью вытеснили картины с новым героем - мятежным, циничным, изверившимся в идеологии конформизма и нравственных ценностях старшего поколения. А самыми распространенными темами японского кино становятся секс и насилие. Впрочем, столь же наглядно эти тендеции представлены в эти годы и в творчестве выдающихся западных мастеров кино - Годара, Бергмана, Феллини, Антониони, Пазолини и др.

Но для японских режиссеров 1960-е годы - это еще и особая страница в истории национального кинематографа, тесно связанная с появлением весьма популярного киножанра, т.н. «розового кино» (*пинку эйга*). Нередко этот жанр относят к «мягкой» порнографии, но в основном это были «независимые эротические ленты, зачастую политизированные и отличающиеся как щедрыми дозами насилия, так и экспериментами в области формы. Французские критики приравнивали *пинку эйга* к фильмам Пазолини и Фассбиндера, а Осима громогласно объявил: “Кодзи Вакамацу спасет японское кино»[4].

Кодзи Вакамацу - друг и сподвижник Осима, также был близок к «новой волне» и стал одной из ключевых фигур в области низкобюджетного независимого «розового кино». Леворадикал по своим идеологическим взглядам, он проповедовал сексуальное насилие как механизм борьбы с государством. Его самыми известными работами стали такие ленты, как: «Ангелы и насилие» (1967), «Тайная охота эмбриона» (1966) и др., считающиеся классикой жанра. Однако «крестным отцом» японского «розового кино» все-таки принято считать известного режиссера Такэси Тэцудзи. А первым его образцом, вернее сказать, первым японским фильмом «новой волны», взявшим эротическую тему в качестве основной сюжетной линии, стал фильм «Мечта», выпущенный студией *Сётику* в 1964 г. и представляющий собой сюрреалистическую смесь пыток, насилия и т.д.

Успех этого фильма, а вслед за ним и сенсационной в те годы ленты «Рынок плоти» Масаки Кобаяси - будущего создателя киношедевра «Кайдан» (известный у нас под названиями «Тайный призрак» или «Истории о привидениях»), получившего специальную премию на кинофестивале в Каннах, явно продемонстрировал, что в Японии существовал довольно большой рынок эротического кино. Кстати говоря, именно со съемок «розовых» лент свое вхождение в большой кинематограф начали многие выдающиеся японские кинематографисты, от Сёхэй Имамура до обладателя «Оскара»-2009 за фильм «Проводы» Ёдзиро Такита. Явное тяготение к эстетике и художественной свободе «розовых фильмов» обозначили в своем творчестве и многие другие крупные мастера японского кино, и в особенности те, кто активно занимался разного рода художественным экспериментированием, связанным с японской «новой волной» 1960-х гг.: Ёсисигэ Ёсида, Масахиро Сонода, Сэйдзюн Судзуки, Сусуму Хани и др.

Переживая эпоху столь разительных перемен в духовном и моральном климате страны, да и в самом киномире тоже, президент кинокомпании *Сётику* Кидо Сиро решает идти в ногу со временем и «омолодить» лицо своей студии, причем, не только за счет современной тематики, но и, главным образом, за счет новых творческих имен. Будучи человеком консервативного склада, но с тонким профессиональным чутьем, он делает ставку сначала на Осима, а потом и других его кол-

лег - бывших ассистентов студии *Офуна* - Ёсисигэ Ёсида, Масахиро Синода и др., которым поручает съемки их первых самостоятельных фильмов о проблемах и героях их поколения. Эти начинающие кинематографисты и составили основное ядро «новой японской волны *Офуна*».

В отличие от гуманистических драм прославленных японских мастеров кино, таких как Акира Куросава, Кэндзи Мидзогути и Ясудзиро Одзу, фильмы «новой волны» были направлены на разрушение традиций. Японская «новая волна» бросила вызов гуманизму, ниспровергла романтическую любовь, сводя ее к чувственному желанию, проводя через извращение, преступление и акты насилия и т.д. И, пожалуй, самым неистовым и самым ярким среди них был Нагиса Осима. Его неформальное лидерство предполагал сам характер этого молодого человека: неуемная энергия, незаурядный темперамент, парадоксальный склад ума, постоянное стремление раздражать и эпатировать публику в сочетании с несомненным талантом. Достаточно сказать, что Осима откровенно не любил прославленного Куросаву за его «избыточный» гуманизм. Но, кстати говоря, и сам великий мэтр японского кино, в свою очередь, также резко критиковал своих братьев по цеху, таких, как Осима и др., за излишнюю эротику и насилие в их фильмах. Зато начинающий режиссер высоко почитал творчество прославленного японского писателя Юкио Мисима и искренне дорожил дружбой с ним, таким же бунтарем и тонким эстетом, что и Осима, но в отличие от него - сторонником иных - крайне правых националистических взглядов. Не исключено, что именно влияние этого писателя сказалось в поздних работах Осима.

ДЕБЮТ В КИНО И «ЗЛЫЕ ФИЛЬМЫ» О МОЛОДЕЖИ

В истории японского кино, где в особенности в послевоенный период ассистенты обычно десятками лет ждали своего дебюта в режиссуре, новая политика *Сётику* казалась близкой к революционной. Но таким было то время. Как раз в этот период во Франции двадцатисемилетний Франсуа Трюффо пришел в кино с фильмом «Четыреста ударов», двадцативосьмилетний Клод Шаброль - с лентой «Красавчик Серж», двадцатипятилетний Луи Маль - с «Лифтом на эшафот», а двадцатипятилетний Жан-Люк Годар - с картиной «На последнем дыхании».

«Улица любви и надежды» (1959).

Конечно, японским режиссерам-дебютантам, в отличие от французов, не приходилось рассчитывать на полную творческую свободу, в особенности в выборе тематитики и идеологии будущих фильмов. Но новые задачи были очерчены перед ними достаточно четко: требовались тщательная детальная разработка драматургии, яркая индивидуальность и разнообразие характеров, их типичность и узнаваемость и т.д. А для этого были необходимы новые сценарии и новые сюжеты.

Один из таких сценариев под названием «Мальчик, продающий голубей», написанный Осима, случайно попался на глаза президенту кинокомпании, и тот почти сразу же дал согласие на съемки. А история - крайне проста: она повествует о бедном мальчике, который в поисках средств к существованию придумал достаточно простой, но практически беспроигрышный способ мошенничества: он продавал ручных голубей, которые, поднявшись в небо, вновь возвращались к своему хозяину. А тот, не теряя времени, в очередной раз выставлял на продажу своих крылатых друзей. Этот порочный «бизнес» продолжался до тех пор, пока птицу не купила девочка из богатого семейства. Подружившись с ней, продавец голубей пытается через ее отца устроиться на работу, но мир толстосумов не принял его. И он в знак протеста продолжает свою нехитрую торговлю. Обозленная его упрямством и не понимающая степени его бедности подружка покупает у него голубя, выпускает на волю и заставляет своего брата подстрелить птицу.

Показательно, что на экраны фильм вышел под названием - «Улица любви и надежды» (1959). На то у руководства студии, вопреки замыслу режиссера, были свои основания. И Осима вынужден был несколько раз переименовывать ленту - сначала в «Улицу гнева», а затем, чтобы уйти от слишком мрачного звучания - в «Улицу любви и печали». Правда, на последнем этапе «печаль» уступила место «надежде», и, если бы не острый по своему протестному настроению финал, лента вполне могла бы вписаться в типичную для *Сётику* сюжетную схему. Ведь по первоначальному сценарию размолвка друзей завершалась примирением, и картина, по логике вещей, должна была нести в себе своеобразный хэппи энд.

Однако Осима пошел наперекор устоявшимся на студии канонам и придал фильму острое социальное звучание, придумав сцену убийства голубя, что символизировало невозможность дружбы богатой девочки и бедно-

«Захоронение солнца» (1960).

го мальчика. И этот жесткий и бескромиссный финал фильма нес в себе горькую мысль о социальном неравенстве в обществе, о попранном идеале, рождающем в людях разрушительную энергию, и т.д. Естественно, подобного рода мораль и печальный разоблачительный подтекст фильма вызвали недовольство руководства *Офуна*. Но отзывы критики оказались столь хвалебными, что Осима вскоре был предоставлен еще один шанс заявить о себе.

В 1960 г. начинающий режиссер заканчивает работу над второй картиной - «Повесть о жестокой юности», которая сразу же получила широкое общественное признание и даже была отмечена призом как лучший кинодебют года. Это - лента о двух юных преступниках, которые, идя на всякого рода грязные ухищрения, прибегая к жесткости, насилию и обману, занимаются вымоганием денег у окружающих их взрослых людей. Причем, Осима не стремится показать их как жертв общества или отважных бунтарей в стилистике картин о «солнечном племени». Авторская идея - другая: «в порочном обществе их бунт обретает форму бессмысленного нарушения закона, именно в этом состоит “жестокость” их истории»[5]. Эти настроения определили не только идейное содержание фильма, но и его колористическую тональность, окрашенную цветом красного зарева заката, явно ассоциирующегося с красной текущей кровью. Все это было новым и весьма самобытным на фоне того, что ставили в те годы признанные классики японского кино.

С точки зрения художественного мастерства фильм «Повесть о жестокой юности» - одна из лучших ранних работ Осима, а с точки зрения своего идейного содержания она ознаменовала собой приход «злого кино» в творчество режиссера. Показ жестокости, насилия и секса отразил новые тенденции в творчестве мастера и, прежде всего, в интерпретации молодежной темы. В третьей в его фильмографии ленте - «Захоронение солнца», также вышедшей в 1960 г., Осима уже сознательно идет наперекор назидательной морали студии *Офуна*. Здесь он окончательно формулирует свое философское кредо, уверенно проводя достаточно циничную мысль о том, что лишь сильные и бесчувственные способны выжить в этом мире. Эта картина с символическим названием «Захоронение солнца» знаменует собой конец эпохи фильмов о «солнечном племени».

О САМОМ НАБОЛЕВШЕМ

Вслед за серией картин с ярко выраженной социальной тематикой, посвященной, главным образом, жизни и проблемам молодежи, в творческой биографии режиссера наступает период, когда он решается во весь голос заявить о своей политической и общественной позиции и как человек, и как художник. Это, пожалуй, - самые плодотворные по количеству и разнообразию созданных им фильмов годы. В этих лентах особенно ярко и эмоционально проступает искренняя озабоченность Осима судьбой молодежного движения, но самое главное - в них четко прочитывается принадлежность самого художника к его леворадикальному нонконформистскому крылу. «Режиссер Нагиса Осима занимает в японском кино то положение, что и Жан-Люк Годар во Франции, - пишет известный исследователь японского кино Дональд Ричи. - Законченный интеллектуал, он больше интересуется идеями, чем людьми; он строит свои фильмы скорее в форме эссе, чем в драматургически оформленном виде, и уважает больше написанное и произнесенное слово, чем собственно кинематографическое изображение»[6].

Это высказывание достаточно точно отражает настроения режиссера, наиболее полно запечатленные им в одном из первых фильмов этого периода - «Ночь и туман Японии» (1960), ставшем своеобразным манифестом его политических взглядов. Об этом свидетельствует и выбранная режиссером в большей степени журналистская, нежели кинематографическая стилистика. Это - фактически заснятый на пленку полуторачасовой спор студентов и преподавателей о злободневных политических вопросах и, прежде всего, актуальной тогда проблеме японо-американского договора о безопасности. Но одновременно с политическими дебатами Осима раскрывает собственное видение многих современных явлений. А его размышления о том, каким должно быть студенческое движение 1960-х гг., превращаются в рассказ о его собственной молодости.

Конечно, основная направленность и содержание этой картины никак не вписывались в рамки коммерческого кино. Но руководство *Сётику*, стремясь поправить свое финансовое положение, пошло на определенный риск, пытаясь сыграть на имени уже известного молодого режиссера и интересе публики к его ортодоксальным фильмам. Однако на сей раз ленту, во многом новаторскую не только по содержанию, но и по форме, ждал кассовый провал. И через три дня после премьеры ее

«Возвращение трех пьяниц» (1968).

поспешно изъяли из проката, возможно даже, не без политического давления извне. А Осима в знак протеста ушел со студии и вместе с женой Акико Кояма основал собственную компанию *Содзося*.

Как ни парадоксально, но этот эмоциональный и во многом выстраданный разрыв помог режиссеру существенно расширить диапазон своего творчества. Вместе с Оэ Кэндзабуро - будущим Нобелевским лауреатом в области литературы, он с увлечением работает над картиной «Содержание скотины» (1961). А на следующий год его уже приглашает крупнейшая студия *Тоэй* для съемок ленты «Сиро Токисада из Амакуса». Три года он восстанавливает контакты с *Сётику* и на деньги кинокомпании заканчивает работу над картиной «Радость». Но эти работы прошли по экранам страны практически незамеченными.

Намного успешнее режиссер заявляет о себе в эти годы в других киножанрах. В 1967 г. на волне растущей популярности японской анимации он создает двухчасовой рисованный фильм «Военное искусство ниндзя. Альбом». В его основу легли 36 томов комиксов известного художника и писателя Симпэй Сираторо о бурных событиях междоусобных войн XIV в. Причем, режиссер здесь идет на чисто формальный эксперимент, впервые используя в этой ленте оригинальный анимационный прием оживления известных картинок - подвижный монтаж, который в сочетании с выразительной музыкой и напряженным ритмом создавал впечатление стремительного действия.

Однако главные достижения в этот период творчества Осима отмечены, прежде всего, в области документального кино. Он создает несколько блестящих документальных работ, таких как: «Забытая армия империи» (1963) - тридцатиминутный телефильм о корейцах-инвалидах войны, лишенных социальной поддержки в Японии. Эта лента признана одной из лучших документальных лент японского кино. И вторая - «Могила юности» (1964), рассказывающая о судьбе девушки, проживающей в Южной Корее. «Корейская тема» глубоко волнует режиссера, и он обращается к ней вновь во многих своих работах этого периода, начиная с тридцатиминутной ленты «Дневник Юнбоги» (1965) о жизни десятилетнего корейского мальчика и кончая «Смертной казнью через повешение» (1968). Причем последняя из них рассказывает о дискриминации корейского меньшинства, где режиссер в форме гротеска, черного юмора и сложной символики затрагивает проблему смертной казни.

Практически все фильмы Осима этого десятилетия: «Демон, появляющийся среди белого дня» (1966), «Исследование непристойных песен Японии» (1967), «Возвращение трех пьяниц» (1968), «Дневник вора из Синдзюку» (1969), «История, рассказанная после токийской войны» (1970) и другие, по яркому выражению Д.Ричи, «наподобие годаровских, превратились в политические экзерсисы»[7]. Правда, теперь известного мастера интересуют уже не столько социальные или политические события, сколько реакция на них самих людей.

Одним из самых ярких примеров такого нового подхода стал фильм «Церемония», кстати говоря, одна из самых любимых лент режиссера. Это история о распаде в современных условиях большой традиционной семьи, члены которой собираются вместе только по особым случаям - свадьба, похороны и т.д., теряя последние нити человеческого родства. По существу, в этой ленте нашли отражение все самые острые проблемы послевоенной Японии, и режиссер, вновь обращаясь к ним, подводит определенную черту под ранним этапом своего творчества. «Церемония» была названа лучшим фильмом 1971 г. Но дальше для режиссера

«Исследование непристойных песен Японии» (1967).

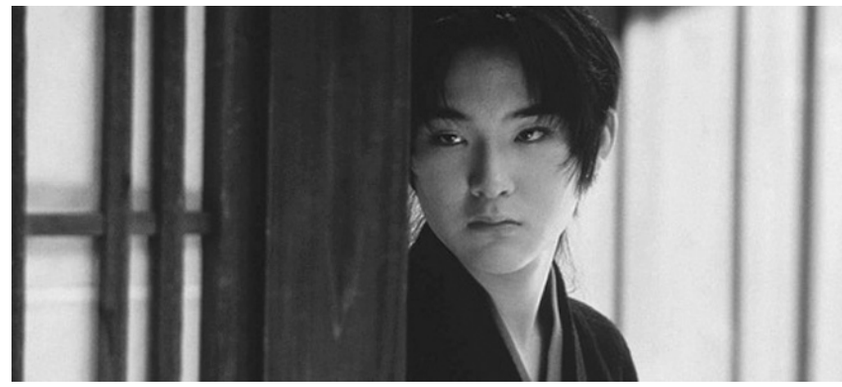
«Империя чувств» (1976).

наступает своеобразный творческий тупик.

В ПОИСКАХ ТВОРЧЕСКОЙ СВОБОДЫ

Почувствовав, что не может найти для себя актуальной темы, Осима в течение четырех лет работал на телевидении. В 1973 г. он даже становится ведущим популярной телевизионной программы о женщинах, стоящих перед лицом сложных семейных проблем. Но вскоре он ликвидирует свою компанию *Содзося* и начинает сотрудничество с иностранными продюсерами: имя подающего надежды японского режиссера было уже известно на Западе благодаря хорошим откликам на его ленту «Смертная казнь через повешение», показанную на одном из кинофестивалей в Каннах. Это помогло Осима раньше многих других японских кинематографистов продвинуться на рынок США и Западной Европы.

Именно на Западе Осиме удалось, наконец, претворить в жизнь свою многолетнюю мечту - выйти в своем творчестве за рамки чисто японской тематики. Здесь в содружестве с европейскими кинематографистами появляются его самые известные работы: знаменитая дилогия о чувствах и страсти - «Коррида любви» (1976), «Призраки любви» (1978), культовая военная драма «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс!» (1983), исторический боевик «Табу» (1999) и др., принесшие мировую славу режиссеру. Во всех этих картинах уже нет социальной напряженности ранних работ режиссера, ушла из них и политическая тематика, и многие общественные конфликты, которые так долго определяли творчество Осима.



«Табу» (1999).

Теперь от проблем реальной действительности режиссер с головой уходит в мир человеческих страстей, еще более закрытый, неизведанный, напряженный, в котором вся наша жизнь и ее проблемы предстают уже в ином - более ярком и эмоциональном выражении. При этом мастер, как и прежде, проявляет интерес, прежде всего, к одержимым героям. Он неизменно склонен фетишизировать в них самые разнообразные душевные надломы, слабости и даже пороки, вновь и вновь задаваясь своим излюбленным вопросом о том, как поведут себя эти люди в экстремальной ситуации. Все его сюжеты крайне сложны и многоплановы по своей философской идее, смысл которой может быть истолкован поразному. Но режиссер по-прежнему настаивает на том, что главным во всех его фильмах была и остается проблема неизбежного столкновения личности с обществом в различных своих проявлениях.

По всей видимости, последней крупной картиной в профессиональной карьере режиссера стала лента «Табу». И это весьма символично, поскольку сам Осима всегда был и остается тем бунтарем, который постоянно шел и продолжает идти наперекор всем табу - социальным, политическим, нравственным. В этом - главный смысл всего его творчества. Из-за преклонного возраста и тяжелой болезни Осима в последние годы ничего не снимает, почивая на почетных лаврах президента Ассоциации кинематографистов Японии. Но его имя попрежнему продолжает будоражить умы и сердца зрителей всего мира, стремящихся понять загадочную душу японского художника.

---

1 *Генс И.Ю.* Бросившие вызов. М., 1988, с. 28.

2 *Сато Тадао.* Кино Японии. М., 1988, с. 154.

3 Bestkino4you.ru

4 http://www.cinematheque.ru

5 *Сато Тадао.* Кино Японии.., с. 156.

6 *Richie D.* Nagisa Oshima // Japan Times. 21.01.1968.

7 *Richie D.* The Japanese Cinema. Film Style and National Character. London, 1971, p. 137.