ზვიად
ლილოძე

ანტიკა
ქალთანაფის
ქინთანამყარი

საგამომცემლო სახლი
„ტრიასი“
თბილისი
2011



შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი
Shota Rustaveli National Science Foundation

აღნიშნული პროექტი (A-01-09) განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული ნებისმიერი მოსაზრება ეკუთვნის ავტორს და შესაძლოა, არ ასახავდეს ფონდის შეხედულებებს.

This project has been made possible by financial support from the Shota Rustaveli National Science Foundation (Grant A-01-09). All ideas expressed herewith are those of the author, and may not represent the opinion of the Foundation itself.

www.rustaveli.org.ge

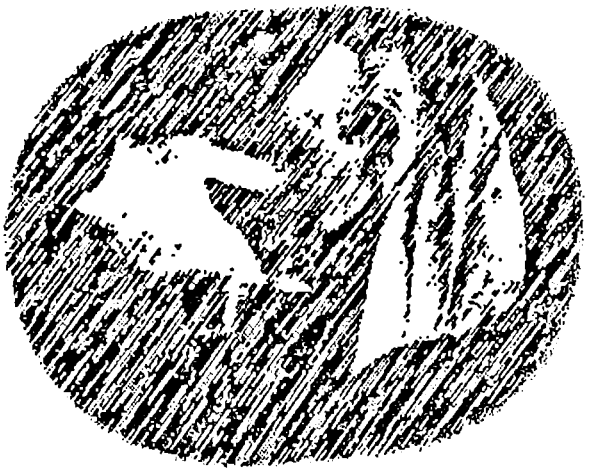
უფასო გამოცემა

რედაქტორი: გ. დოლიძე
კორექტორი: ხ. კლაუ
დიზაინერ-
დამკაბადონებელი: გ. ჩიქვინიძე

© ზვიად დოლიძე

ISBN 978-9941-9137-4-7
EAN 978-9941-9137-4-7

ვუძღვნი მამას



შესავალი

მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორიაში იაპონელმა კინორეჟისორმა აკირა კუროსავამ (1910-1998) მთელი ეპოქა შექმნა, სრულიად ახლებურად აამეტყველა ეკრანზე, როგორც წარმოსახული ისტორიული თუ თანამედროვე გმირები, ისე უცხოური მხატვრული ლიტერატურის პოპულარული პერსონაჟები, რომლებიც იაპონურ გარემოში გადაიყვანა და იქაურ სულიერ სამყაროს სისხლხორცეულად დაუკავშირა. კუროსავამ ახალი კინემატოგრაფიული ხერხებიც გამოიგონა, ტრადიციულ იაპონურ კინოჟანრებს ახალი ინტერპრეტაცია მისცა და ეროვნული კინო სწორედ მაშინ გაიყვანა საერთაშორისო არენაზე, როცა ამას არავინ მოელოდა.

„ამომავალი მზის ქვეყანაში“ ჯერ კიდევ XX საუკუნის გარიჟრაჟზე, როცა კინო ფეხს იდგამდა, მტკიცედ ჩამოყალიბდა ორი მთავარი კინოჟანრი: ჯიდაიგეკი (ისტორიული ფილმები) და გენდაიგეკი (ფილმები თანამედროვეობაზე), რომლებიც შემდგომ სხვადასხვა სახის სუბჟანრებად დაიტოტნენ. კუროსავამ დაარღვია მათი კანონები, უარყო მათი დომინირება. იგი აქტიურად „ეძებდა და პოულობდა კიდეც ორიგინალურობას და მისი ფილმები, ერთად აღებული, წარმოადგენდნენ შთამბეჭდავ ექსპერიმენტულ მიღწევებს“[1], რომელთა საშუალებითაც გაშიფრა ეროვნული კოდების ურთულესი სისტემა და პოპულარული თეატრების („კაბუკი“ და „ნო“) უჩვეულო სპეციფიკა, ძველიაპონური პოეზიისა და მხატვრობის ნიმუშები კინოსივრცეს მიუსადაგა. თანამემამულეები მას აკრიტიკებდნენ იმისათვის, რომ თითქოს მხოლოდ დასავლური აუდიტორიისათვის მუშაობდა[2]. სინამდვილეში იაპონიაში არავის მასავით ისე არ უღვაწია, რომ თავისი ქვეყნის საზოგადოება, ისტორია, თვითმყოფადი და თავისებურად ჩაკეტილი კულტურა მრავალმხრივ და მრავალფეროვნად ეჩვენებინა დასავლეთისათვის. თავადაც აღნიშნავდა, რომ „დასავლური და იაპონური ჩემს წარმოდგენაში არსებობენ გვერდიგვერდ, რასაკვირველია, უკონფლიქტოდ. მე გავიზარდე იაპონური კულტურის

სერიოზულ და ფართო ბაზაზე. მხოლოდ მისი შეცნობის შემდეგ განვიცადე დასავლური გავლენა. ამან კი მომცა შესაძლებლობა შემეფასებინა, გამომეყო, რაც საუკეთესოდ მიმაჩნდა და არასოდეს დამევიწყებინა იაპონური ტრადიციები"[3].

ერთხელ კუროსავამ ჩამოთვალა კიდეც კოლეგები, რომელთა კინოსურათებმაც მის ცნობიერებაზე ღრმა კვალი დატოვეს: ჯონ ფორდი, აბელ განსი, ჰოუარდ ჰოუქსი, ჯორჯ სტივენსი, ფრენკ კაპრა, უილიამ უაილერი, მიქელანჯელო ანტონიონი, ხოლო იაპონელი კინორეჟისორებიდან იგი ყოველთვის გამოარჩევდა კენჯი მიძოგუჩის[4].

კუროსავაზე უამრავი რამ დაწერილა, თუმცა იმისათვის, რომ გაიგო მისი შემოქმედება, უპირველეს ყოვლისა, სათანადოდ უნდა გაეცნო აკირას ნამუშევრებს, რომლებშიც ყველაფერი ჩადო, რასაც ფიქრობდა, რაზეც ოცნებობდა, რაც აწუხებდა, როგორც ადამიანს და როგორც თავისი ერის ერთგულ შვილს. ყოველ ფილმზე მუშაობის დაწყებისას მან ზედმიწევნით იცოდა, რა და როგორ უნდა გაეკეთებინა, თუ არ ჩავთვლით დეტალებს, რომლებსაც მუშაობის პროცესში ხვეწდა ხოლმე. ისედაც მაღალი აკირა (184 სმ) გადასაღებ მოედანზეც მთელი თავით მაღლა იდგა სხვებზე. აღიარებული რეჟისორების მსგავსად, ისიც ატარებდა რეპეტიციებს არა მარტო მსახიობებთან, არამედ გადამღები ჯგუფის წევრებთანაც, თანაც, უმეტესწილად, სათითაოდ მუშაობდა მათთან. პირველივე რეპეტიციაზე თუ ვინმე არ მოეწონებოდა, იქვე მოიშორებდა თავიდან. აკირა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სუბიექტურ კამერას, ფართო ეკრანს, საუცხოო მონტაჟს, ექსპრესიონისტულ ფერად ექსპერიმენტებს და ღრმა ფოკუსის კინოოპერატორულ ოსტატობას. არასოდეს გამოუთქვამს აზრი, არასოდეს უმსჯელია თავის სტილისტიკაზე, ძველ ფილმებზე ნაკლებს ლაპარაკობდა, სამაგიეროდ სიამოვნებით საუბრობდა რომელიმე მომავალ პროექტზე.

კუროსავას სტილისტიკის მთავარი მიმართულება რეალობის ძიება, ილუზიისადმი შეუგუებლობა და მათი ერთმანეთისგან გამოცალკევება იყო[5]. მის გმირებს ჰქონდათ დაჟინებული მოთხოვნილება, შეეცნოთ ცხოვრება ისეთი, როგორიც არის, მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი ცოდნის შეძენა გარკვეულ განსაცდელს მოითხოვს. ისინი არ უშინდებოდნენ ამას, რადგანაც სწამდათ, რომ ეს არის არსებობის ერთ-ერთი გზა. აკირას ფილმების უმეტესობა აჩვენებდა პროგრესს სასოწარკვეთილებიდან იმედისაკენ. „ჩემი დამოკიდე-

ბულება ჩემს საქმესთან და ჩემს ცხოვრებასთან ის გახლავთ, რომ მინდა შევძლო სადმე შევქმნა იმედი“ – მიუთითებდა კუროსავა[6].

თანამშრომლებს არასოდეს გაუფეტიშებიათ აკირა და ამაყობდნენ, რომ მისი გუნდის, ანუ „კუროსავა-გუმის“[7] წევრები იყვნენ. მან მართლაც ბევრი კინემატოგრაფისტი გამოაწრთო, ბევრი რამ ასწავლა, გულწრფელად შეუძღვა კინოსამყაროში. იგი კარგად ერკვეოდა კინოკამერებში, თავის ოპერატორს კონსულტაციებს უწევდა, თვითონ წყვეტდა თითოეული კადრის კომპოზიციას, თვითონ ჩახედავდა კამერას და არჩევდა, რომელი ლინზა სჭირდებოდა. სულ ბუზღუნებდა, როცა რაღაც არ მოსწონდა და სანამ იდეალურ სიტუაციას არ მიაღწევდა, გადაღებას არ იწყებდა. გადასაღები მოედნის საზღვრები სულ მონიშნული ჰქონდა და თანამშრომლები მუდამ ფრთხილობდნენ, არ გადაელახათ იგი და ამით მაესტროს წყენა არ გამოეწვიათ. ბევრი ფიქრობდა, რომ აკირას კინოკამერები უყვარდა. საზღვარგარეთ ყოფნისას, მას წარუდგენდნენ ხოლმე ახალ აპარატებს და აინტერესებდათ მისი აზრი, თუმცა ამაზე არანაირ ინტერესს არ გამოხატავდა[8].

მსახიობებს კუროსავა გადაღებებამდე რამდენიმე კვირით ადრე აცმევდა კოსტიუმებს, კარგად რომ შეჩვეოდნენ. მათთან რეპეტიციებს იწყებდა საკოსტიუმეროში, ამეორებინებდა როლებს, ასწავლიდა მოძრაობებს, შემდეგ ყველაფერი გადაჰქონდა გადასაღებ მოედანზე და კვლავ ამეორებინებდა. ასეთმა პრაქტიკამ უშუალოდ გადაღების პერიოდი საგრძნობლად შეამცირა. იგი ყოველ ღონეს ხმარობდა, რომ მსახიობისათვის მოეხსნა შიში კინოკამერის წინ, მოუწოდებდა მეტი და მეტი ბუნებრიობისაკენ, უხსნიდა განსხვავებას კინოსა და თეატრს შორის, ერიდებოდა ზედმეტ დიალოგებს, რამეთუ უყვარდა უხმო ფილმები. მათი სტილის გათვალისწინებით, ისე ამუშავებდა თავისი კინოსურათის ამა თუ იმ სცენას, რომ წარმოიდგენდა, როგორ შეიძლებოდა ის გათამაშებულიყო უსიტყვოდ, ოლონდ საკმაოდ მეტყველად და ყველასათვის გასაგებად. აკირაზე ამბობდნენ, რომ იმდენ რეპეტიციას ატარებდა, რომ საბოლოოდ მსახიობებს ხმა უწყდებოდათ და ცხენებიდან პანტა-პუნტით ცვიოდნენ[9]. იაპონელ მსახიობთა ნაწილს გულზე არ ეხატებოდა კუროსავა, ვინაიდან მიჩვეული იყო კინოში ხალტურას და მის მომთხოვნელობას ვერ ეგუებოდა. თავის მხრივ, აკირას სიამოვნებდა ერთგულ მსახიობებთან ვახშმობა და საუბარი. ამგვარი შეხვედრები წარმოადგენდნენ მისი სამუშაოს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს. იგი თითოეულისაგან

ითხოვდა 24-საათიან კონცეტრაციას და მთლიანად როლზე გადართვას. კუროსავას ძირითადი აქტიორები ცხოვრებაში მისივე ახლო მეგობრები იყვნენ. ამასთანავე, ყოველ ახალ კინოსურათში ის იყვანდა ორიოდე ახალ მსახიობს, რომელთა დაოსტატებისთვისაც ძალას არ იშურებდა. ისინიც უსაზღვროდ მადლიერნი რჩებოდნენ და როგორც კი აკირა ფილმს გაასრულებდა, ესწრაფვოდნენ მის მომავალ კინოსურათში თამაშს. ეს იყო მათი თვითრეალიზების, სამსახიობო ინდივიდუალიზმის გამოხატვის საშუალება, რაშიც მათ კუროსავა დიდად ეხმარებოდა არა ბრძანებებით, არამედ თავაზიანი მინიშნებებით, ტაქტიანი თხოვნებით. ასეთი მსახიობები, რეჟისორის ორიგინალურ გამომსახველობით სტილისტიკასთან ერთად, ბაროკოს ვიზუალიზაციას ანიჭებდნენ მის ნამუშევრებს[10].

კუროსავა ასევე კარგად იცნობდა მაყურებლის ფსიქოლოგიასაც. მას მიაჩნდა, რომ მაყურებლის აღქმასაც აქვს თავისი საზღვრები და ვერ აიტანს კულმინაციაში წარმოდგენილ ყველა აშკარა ჭეშმარიტებას, ამიტომ ნებისმიერ კინოსურათში უნდა არსებობდეს რელაქსაციის სცენებიც, რომლებიც გარეგნულად კი არიან თავშესაქცევნი, მაგრამ არანაირ მიზანს არ ემსახურებიან[11]. მისი აზრით, ჰუმანისტურმა კინომ უნდა დაჩრდილოს და მოსპოს ვულგარულობა კინემატოგრაფში, ამა თუ იმ ქვეყანაში გადაღებულმა ფილმმა უნდა აჩვენოს და მსოფლიოს გააცნოს ქვეყნის ეროვნული კულტურული ტრადიციებიც, რის გამოც სიხარულით მიიღებენ ყველგან[12].

თუკი იაპონელი რეჟისორების უმეტესობა ბოლო სცენას იღებდა გადაღებების პირველსავე დღეს, კუროსავა სცენარს თავიდანვე მიჰყვებოდა და თანმიმდევრობით იღებდა, რათა მერე უფრო აზრიანად და ადვილად დაემონტაჟებინა. გადასაღები დღის ბოლოს სამონტაჟოს მიაშურებდა და ორ-სამ საათს ამონტაჟებდა ახალ მასალას. მეორე დღეს ჯგუფის წევრებს აჩვენებდა, რომ მათაც კარგად გაეგოთ, რას იღებდნენ. ამის შედეგად ისინი ახალი ენთუზიაზმით ივსებოდნენ და გაორმაგებული შემართებით მუშაობდნენ. აკირას ასისტენტების უმრავლესობა შემდგომში კინორეჟისორი გახდა, რითაც იგი მუდამ ამაყობდა, თუმცა აღნიშნავდა, რომ ყველა მათგანმა სათანადოდ ვერ გამოიყენა მასთან მიღებული გამოცდილება[13]. იაპონელი კოლეგებისაგან განსხვავებით მისი სამონტაჟო ხელწერა გაცილებით მარჯვე და ცხოველმყოფელი იყო[14]. მსოფლიო მასშტაბითაც მას ბევრი მიიჩნევდა ერთ-ერთ საუკეთესო მემონტაჟედ[15]. თავადაც აღიარებდა, რომ ჩემთვის გადაღებები მხოლოდ იმისათვისაა საჭირო,

რომ მერე კარგად დავამონტაჟოო[16]. ხანდახან მეგობარი რეჟისორებიც კი იწვევდნენ მას თავიანთი ფილმების დასამონტაჟებლად. ისიც სიამოვნებით თანხმდებოდა, ოღონდ მოითხოვდა, რომ მემონტაჟედ არსად მოეხსენიებინათ როგორც თავისი, ისე სხვების კინოსურათების ტიტრებსა და ოფიციალურ ფილმოგრაფიაში.

კუროსავასათვის დეკორაციების ხარისხს ერთ-ერთი მთავარი და გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან ეს ყოველთვის მოქმედებს მსახიობების მაღალი დონის თამაშზე; ოსტატურად გაწყობილ დეკორაციებში ისინი ხომ თავისუფლად გრძნობენ თავს. იგი პირადად ესწრებოდა გადასაღები მოედნის მომზადებას და საჭიროების შემთხვევაში, ცვლილებები შეჰქონდა. როცა რაიმე პრობლემა გაჩნდებოდა ფილმის მხატვართან ან კოსტიუმების მხატვართან, აკირა მყისვე ფანქარს მოიმარჯვებდა, დახატავდა კოსტიუმებს, ესკიზებს, ტიპაჟებს და ამით უადვილებდა მათ საქმეს. გახმოვანებისათვის იგი მოითხოვდა, რომ ჩაეწერათ რეალური ხმაური და არა ვინმეს მიერ ხელოვნურად გამოცემული ხმები. მაგალითად, თუ ცხენების ფლოქვების თქარათქური უნდოდა, სადმე აუცილებლად გააჭენებინებდა ცხენებს და ბუნებრივ ხმებს ჩააწერინებდა მაგნიტოფონზე. თავის კინოსურათებში ბევრ და თანაც საკვანძო მომენტებში არანაირ მუსიკას არ ადებდა, თუმცა სხვა ადგილებში ფართოდ იყენებდა როგორც იაპონელი კომპოზიტორების ორიგინალურ მუსიკას, ისე კლასიკას, პოპულარულ საესტრადო და ხალხურ მუსიკალურ ნაწარმოებებს. ყოველივე ამით იმას მიაღწია, რომ მაქსიმალურად დახვეწა გუნება-განწყობის შექმნის მეთოდი, ბრწყინვალედ დააკავშირა ერთმანეთთან ადამიანები და მათი გარემომცველი ბუნება, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ცხოვრებისეულ დეტალებსა და სტრუქტურებს, რითაც ისინი წარმოაჩინა, როგორც „იაპონური კინოს სტილისტური შარავანდედები"[17].

კუროსავას თითოეული ფილმი მისივე ცხოვრების ამა თუ იმ ეტაპის შემაჯამებელი იყო. არასოდეს იღებდა იმას, რაც არ უნდოდა, თითქმის არასოდეს ჰკიდებდა ხელს პროექტს, რომელსაც პროდიუსერი ან კინოკომპანია შესთავაზებდა. მისი იდეები ამოტივტივდებოდნენ ხოლმე მისივე სურვილიდან, რომ განსაზღვრულ დროს ეთქვა განსაზღვრული სათქმელი, გამოეხატა თავისი შინაგანი მოთხოვნილება. იგი ფულისათვის არ მუშაობდა და არც პრიზები აინტერესებდა. ამაზე მეტად სურდა, აუდიტორიისათვის სიამოვნება მიენიჭებინა[18]. ერთხელ ამერიკელ კოლეგებთან და მაყურებელთან

შეხვედრისას განმარტა: „კინოსურათის გაკეთება დიდ ძალისხმევას მოითხოვს და თუ ეს ძალისხმევა არ ჩავდე მასში, ფილმი კარგი არ გამოვა. საკმაოდ მტკივნეულია, როცა გაიფიქრებ, რომ თქვენ მოხვალთ მის საყურებლად და მერე დაივიწყებთ მას. ასევე მტკივნეულია იმის გაფიქრებაც, რომ როცა ნახავთ ფილმს, ცოტა ხნით დაგამახსოვრდებათ და მერე დაივიწყებთ. ამიტომ ვცდილობ ხელი შეგიშალოთ ამაში, ვცდილობ, წარმოგიდგინოთ ისეთი ადამიანი, რომლის დავიწყებას ვერ შეძლებთ“[19].

სამშობლოში კუროსავას მეტსახელად „იმპერატორი“[20] შეარქვეს, რაც თავადაც მოსწონდა და სულ იფერებდა. სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა გამოკითხვის შედეგად, იგი შეჰყავდათ მსოფლიოს საუკეთესო კინორეჟისორთა ხუთეულებსა თუ ათეულებში, ხოლო მისი ნამუშევრების მიხედვით იმდენი „რიმეიქია“ გაკეთებული, რომ ამ მხრივ აკირა ერთგვარი რეკორდსმენიცაა.

კუროსავას კინოსურათებში წინ წამოწეულია ცალკეული პრობლემატური მოტივები, რომლებსაც პერსონაჟები მიჰყავთ თვითდისციპლინისა და თვითგაცნობიერების მწვერვალებამდე. ის არასოდეს აღწერდა იდეალურ სამყაროს. „მის ყველაზე უმნიშვნელო ფილმებშიც კი ნათლად ჩანს ცხოვრების პირქუში ფაქტები და არც სასოწარკვეთილება და სიკვდილია შორს მათი გმირების აზროვნებისაგან“[21]. მკვლევრები კუროსავას ნამუშევრებს ადარებდნენ XIX საუკუნის გამორჩეულ რომანებს და მიიჩნევდნენ მაღალზნეობრივ, პერსპექტიულ ნაწარმოებებად[22], მათ განიხილავდნენ მორალურ ალეგორიებად ადამიანთა კონდიციებზე და იმ შეუძლებლობაზე, რაც ამუხრუჭებდა ამ უკანასკნელთა გაქცევას არსებული ვითარებებიდან[23].

კინოწარმოებაში მხოლოდ სამ კომპონენტს — ამინდს, ცხოველებსა და მუსიკას ვერ აკონტროლებდა კუროსავა. ამისათვის მას ან უნდა დაეცადა სიტუაციის გამოსწორებამდე, ან დანებებულიყო. იგი არასდროს ნებდებოდა, ამიტომ იცდიდა. ამინდს იმდენ ხანს ელოდა, სანამ საბიუჯეტო ფული არ გაუთავდებოდა და მერე იწყებდა ფიქრს ახალი დაფინანსების მოსაპოვებლად. თუ ცხოველებს ისე ვერ აამოძრავებდა, როგორც უნდოდა, მაშინ თავის კოზირს – მონტაჟს მიმართავდა, მაგრამ მუსიკა ისეთ განსხვავებულ ასპექტს წარმოადგენდა, რომ გვერდს ვერ აუვლიდა. აკირას ისიც კი უთქვამს, კომპოზიტორობას უნდა მივყოლოდიო[24]. იგი ყოველთვის უსმენდა მუსიკას, ხანდახან გადაღებებს შორის შესვენებებისას და არა მარტო

საკუთარი სიამოვნებისათვის, არამედ ფილმისათვის სასურველი კომპოზიციის ამოსარჩევად.

პროდიუსერებთან და კინოკომპანიების ხელმძღვანელობასთან კუროსავას ხშირად მოსვლია უთანხმოება. ვერ იტანდა მათ ცბიერებას, ორჭოფობას, არაკეთილსინდისიერებას, მათი მხრიდან უაზრო აკრძალვებსა და ვალდებულებებს, რის გამოც ზოგჯერ ბოლომდე ვერ ახორციელებდა ჩანაფიქრს. ამასთან დაკავშირებით იგი მიუთითებდა, რომ ყველა წამყვანი იაპონური კინოკომპანიის მმართველობის რგოლები უნდა გაახალგაზრდავებულიყო, ხოლო მთავრობა სესხის სახით უნდა დახმარებოდა ეროვნულ კინემატოგრაფს[25]. მას ღრმად სწამდა, რომ 50-იანი წლების იაპონურმა კინომ იმიტომ მიაღწია დიდ წარმატებებს, რომ მაშინდელი კინოკომპანიები ნიჭიერ კინემატოგრაფისტებს სრულ თავისუფლებას აძლევდნენ. მაგრამ შემდგომ, ამერიკელების წამხედურობით, ისინი გამოედევნენ კომერციულობას, რამაც ერთობ დამღუპველად იმოქმედა ეროვნული კინოწარმოების განვითარებაზე[26].

აკირას არ უყვარდა ფილმები ძალადობაზე, არც ეროტიკული კინო იტაცებდა და არც რელიგიური, მიუხედავად იმისა, რომ ბავშვობაში დედა მოუწოდებდა, გულით ეტარებინა ღმერთისადმი რწმენა. მისთვის კინემატოგრაფი იყო მხოლოდ და მხოლოდ სანახაობა, რომელიც ისე უნდა გაეკეთებინა და მიეწოდებინა მნახველისათვის, რომ მისი ინტერესი გამოეწვია. „მე ვამბობ ერთსა და იგივეს, ოღონდ სხვადასხვა გზებით“ — აღნიშნავდა კუროსავა[27]. მისი თითოეული ფილმი საზოგადოებისადმი თავისებური გზავნილია, რომელსაც არა მარტო უნდა უყურო და უსმინო, არამედ უნდა შეიგრძნო და საფიქრალიც დაგიტოვოს. სწორედ ამაშია ჭეშმარიტი ხელოვნების დანიშნულება, რასაც კუროსავა მთელი არსებით ემსახურებოდა, შემოქმედებითი ძიებებითა და თავისებურებებით ქმნიდა საავტორო კინოს ახალ, ეფექტურსა და ფასეულ ნიმუშებს[28], რომელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი კინოს კლასიკადაა აღიარებული.

კუროსავამ არც ისე იოლი პირადი თუ შემოქმედებითი ცხოვრების გზა განვლო. ამ პროცესში იგი ჩამოყალიბდა ფილოსოფიურად მოაზროვნე, დიდებულ კინორეჟისორად, რომელმაც დასავლურ აუდიტორიას ასწავლა, როგორ „წაეკითხა“ იაპონური ფილმი.

პირველი თავი

ნიშა

აკირა კუროსავა დაიბადა 1910 წლის 23 მარტს ტოკიოში. ამ დროისათვის მამამისი 45 წლის იყო, ხოლო დედა – 40 წლის. ნაბოლარა აკირას დაბადებამდე მათ ერთი ვაჟიშვილი დაღუპვოდათ, ხოლო დარჩენილი ორი ვაჟიდან უფროსი – მასაიასუ, ცალკე ცხოვრობდა. აკირას ჰყავდა ოთხი და: შიგეიო, ჰარუიო, ტანეიო და მომოიო. შიგეიო უკვე გათხოვილი იყო.

მკაცრი ხასიათის მამამ — ისამუ კუროსავამ ცნობილი სამურაული გვარის აბე სადატოს, რომელიც XI საუკუნიდან იწყებს დასაბამს, შთამომავალმა, თავის დროზე დაამთავრა ტოიამას სამხედრო სკოლა, სადაც ოფიცრებს ამზადებდნენ და არმიაში იმსახურა. შინ დაბრუნებული ისამუ გახდა იაპონიის ფიზიკური აღზრდის ასოციაციის წევრი. ფიზკულტურის მასწავლებლად მუშაობდა ერთ-ერთ სკოლაში და სპარტანული მეთოდებით ზრდიდა შეგირდებს, ასწავლიდა მათ არა მარტო ეროვნულ საბრძოლო მიმდინარეობებს, არამედ მძლეოსნობის თითქმის ყველა სახეობას. მას უყვარდა ხოლმე თქმა: სუმოს ერთმა სახელგანთქმულმა ჩემპიონმა პატარაობაში მხრებზე შემისვა და ამიტომაც გავიზარდე ასე ძლიერიო[1]. ისამუმ აქტიური მონაწილეობა მიიღო იაპონიაში პირველი საცურაო აუზის შექმნაში, ბეისბოლის პოპულარიზაციაში. იგი ტოკიოელების მესამე თაობას წარმოადგენდა, განსხვავებით ცოლის — შიმასაგან, რომელიც ოსაკელი ვაჭრის ქალიშვილი იყო. მამა ამ გარემოებას დიდ ყურადღებას აქცევდა და ამასთანავე არც სამურაულ ტრადიციებს ივიწყებდა, რის გამოც ხშირად უწევდა უსიამოვნო შელაპარაკებები მეუღლესთან.

აკირა ყოფილა მტირალა, ფიზიკურად სუსტი, უჩვეულოდ მოკრძალებული, დამჯერი და ფაქიზი ბავშვი. მამის სამსახური მათ სახლთან ძალზე ახლოს მდებარეობდა, ამიტომ ის ხშირად მიდიოდა

იქ და მესერს გადაღმა უცქერდა, როგორ თამაშობდნენ მოწაფეები ბეისბოლს. ადრეულ ასაკში მას სპორტით გატაცება აკრძალული ჰქონდა, რადგან მისი ორი უფროსი ძმა ბავშვობაში სწორედ სპორტისაგან დაავადდნენ პლევრიტით, ამიტომ აკირას მაშინ სურდა გამოსულიყო სავაჭრო გემის კაპიტანი და მთელი მსოფლიო მოევლო.

მამას სჯეროდა, რომ როგორც ადგილობრივი, ისე დასავლური კულტურა და კერძოდ, კინემატოგრაფი, დიდსა და პოზიტიურ გავლენას მოახდენდა მისი ოჯახის განათლებაზე[2], ამიტომ კუროსავები მთელი შემადგენლობით დადიოდნენ კინოთეატრებში, მიუხედავად იმისა, რომ საშუალოზე საკმაოდ დაბალ დონეზე ცხოვრობდნენ. იდგა ე. წ. „ტაიშოს პერიოდი" — იმპერატორ იოშიჰიტო ტაიშოს ხანა. ეს იყო პოლიტიკური და კულტურული ლიბერალიზმის ერა, როცა იაპონიაში ფართოდ გაეღო კარი დასავლურ ლიტერატურასა და ხელოვნებას. იაპონურმა კინომაც, ისევე როგორც მთლიანად ეროვნულმა კულტურამ, ბევრი რამ ახალი შეიძინა ამით.

როცა პატარა აკირა პირველად წაიყვანეს კინოთეატრში, რომელიღაც კინოკომედია ნახა და იქიდან მოყოლებული კინოკომედიები ძალიან შეუყვარდა. ერთხელაც მორიგ სეანსზე წავიდნენ და ამჯერად აჩვენეს სხვა ჟანრის ფილმი. ბავშვი მწარედ ატირდა, კინოკომედიის გაშვება მოითხოვა და სანამ პოლიციელით არ შეაშინეს, არ გაჩუმდა. მოგვიანებით აკირა სულ ხაზს უსვამდა, რომ მამამისის დაინტერესებამ კინოთი და ამ ინტერესის ოჯახის სხვა წევრებზე გადატანამ ბევრად შეუწყო ხელი მის კინორეჟისორად ჩამოყალიბებას[3].

1916 წელს აკირა დაწყებით სკოლაში შეიყვანეს. ჩამორჩენილი მოსწავლე არასოდეს ყოფილა, მაგრამ სიზანტისა და უყურადღებობის გამო კარგად ვერ იგებდა ახსნილ გაკვეთილებს, თავი ციხეში ეგონა და სწავლა დიდად არ ეპიტნავებოდა. მასწავლებელი ამას სულ აღნიშნავდა და ირონიულად მოიხსენიებდა პატარა კუროსავას, რასაც თან ერთვოდა თანაკლასელების მხრიდან დაცინვაც. მეორე კლასში იყო, როცა ოჯახი საცხოვრებლად ტოკიოს სხვა რაიონში გადავიდა და მანაც გამოიცვალა სასწავლებელი. იქ სწავლობდა კიდევ ერთი მტირალა ბიჭუნა – კეინოსუკე უეკუსა. კუროსავა მას „რომანტიკულ მტირალას", ხოლო თავს „ჰუმანისტ მტირალას" უწოდებდა[4]. ისინი დამეგობრდნენ. აკირა დიდი ნიჭიერებითა და სიბეჯითით არ გამოირჩეოდა, მაგრამ ლიდერის თვისებები გამოავლინა; იყო კომუნიკაბელური და კეთილსინდისიერი, ამიტომ კლასის პრეზიდენტად, ხოლო კეინოსუკე – ვიცე-პრეზიდენტად აირჩიეს. იმ

ხანებში იგი დაინტერესდა კალიგრაფიითა და კენდოთი, ლამაზად წერდა და გულდაგულ ფარიკაობდა, რაც ძალიან ახარებდა მამამისს. აკირა და მისი სკოლის მეგობრები ხშირად დადიოდნენ სათამაშოდ მდინარე ედოგავას ნაპირზე. იგი ყოველთვის ატარებდა თავის ბამბუკის ხმალს და ამით ერთგვარად ხაზს უსვამდა სამურაულ წარმომავლობას. მას პირდაპირი ლაპარაკი უყვარდა და ვერ იტანდა ფარისეველებს. ათი წლის იყო, როდესაც უეცარი ავადმყოფობით უმცროსი და, მომოიო გარდაიცვალა. ამან ძლიერ იმოქმედა როგორც მის ოჯახზე, ისე პირადად მასზე, რადგან განსაკუთრებით უყვარდა და „პატარა დიდ დას“ ეძახდა[5].

აკირა ხატვამ გაიტაცა. ამ დისციპლინაში მისი მასწავლებელი სეიჯი ტაჩიკავა შეგირდებს ასწავლიდა ხელოვნებისა და ცხოვრების სიყვარულს, მოუწოდებდა სამყაროსათვის ნახევრად დახუჭული თვალით ეყურებინათ, რათა უკეთ შეეგრძნოთ მისი სიდიადე და სიმართლე[6], კვირაობით კი შინ იწვევდა გამორჩეულ მოწაფეებს და იქ აგრძელებდა გაკვეთილებსაც და საუბრებსაც. მათ შორის იყვნენ კუროსავაც და უეკუსაც.

დაწყებითს მოჰყვა საშუალო სკოლა. აქ კუროსავასა და უეკუსას გზები გაიყო. აკირას ოჯახმა მოუხშირა სიარულს ერთ-ერთ კინოთეატრში, სადაც მხოლოდ ევროპულსა და ამერიკულ ფილმებს აჩვენებდნენ. მას ძალიან მოსწონდა სერიალები და უილიამ ჰარტის კინოსურათები, თუმცა ეგონა, რომ პოპულარული ამერიკელი „კინოვარსკვლავის“ ეს ფილმები გადაღებული იყო სადღაც ალასკაზე, ვიდრე „ველურ დასავლეთში“[7]. კუროსავას მეხსიერებაში დარჩა ჰარტი მეტყველი სახით, ჩაცმულობით, სამსახიობო სტილით. მის ვესტერნებზე ამბობდა, მათში მამაკაცის ოფლის სუნი ტრიალებსო[8]. იმ დროს მას უკვე ნანახი ჰქონდა ჩაპლინის რამდენიმე ნამუშევარიც. მასზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა დოკუმენტურმა კინოსურათმა, რომელიც ასახავდა ექსპედიციას სამხრეთ პოლუსზე და რომლის სანახავად უფროსმა დამ საგანგებოდ წაიყვანა. იაპონური კინოპროდუქცია აკირას ნაკლებად აინტერესებდა.

ისამუ კუროსავას უნდოდა შვილისათვის სამხედრო საქმე შეეყვარებინა, ამიტომ გულმოდგინედ ადევნებდა თვალყურს მის ვარჯიშს კენდოში, კარგად ასწავლა ცურვა და, ალბათ, ფიქრობდა, რომ მისი ნაბოლარა ვაჟი მაინც გამოვიდოდა ოფიცერი, მაგრამ აკირას ჯერ კიდევ სკოლაში შეაჯავრა სამხედრო გაკვეთილები მასწავლებელმა, ჩინით კაპიტანმა, რომელიც მოსწავლეებს აიძულებდა თოფებით ხელში მარშირებას, უყვიროდა, ეუხეშებოდა, ბრძანებას ბრძანებაზე

იძლეოდა. აღნიშულ საგანში სამურაების შთამომავალს ყოველთვის დაბალი შეფასება ჰქონდა.

აკირაზე დიდი გავლენა ჰქონდა მის ძმას — ჰეიგოს, რომელიც მასზე 4 წლით უფროსი იყო. მას ხიბლავდა ჰეიგოს, რომელიც სულაც აღარ ჰგავდა ბავშვს, ინტელიგენტურობა. 1923 წელს ტოკიოში მომხდარმა დიდმა მიწისძვრამ დაახლოებით 100 000 ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა. ძმები საგანგებოდ წავიდნენ ნანგრევების დასათვალიერებლად. ადამიანებისა და ცხოველების გვამებმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს აკირაზე. ჰეიგომ მოუწოდა, თვალები არ დახუჭო და ყურადღებით დააკვირდი ყველაფერსო. როდესაც შინ მიბრუნდნენ, დაძინების წინ უფროსმა ძმამ აუხსნა, ცხოვრებაში განსაცდელს პირდაპირ უნდა შეხედო, რათა ყველანაირი შიში დაძლიოო[9].

სიჭაბუკეში დედამისის, სათნო, კეთილშობილი და მაღალი ზნეობის ქალბატონის დაჟინებული თხოვნით, მამამ ზეთის საღებავები და სახატავი ტილოები უყიდა. აკირა სიამოვნებით ხატავდა და ხანდახან გადიოდა ტოკიოს გარეუბნებში, სადაც ტილოზე გადაჰქონდა თვალწარმტაცი პეიზაჟები. პარალელურად იგი დაეწაფა მხატვრულ ლიტერატურას — როგორც იაპონურს, ისე უცხოურს. მაშინ წაიკითხა ივან ტურგენევის ზოგიერთი ნაწარმოები, ხოლო დოსტოევსკი იმდენად უყვარდა, რომ მეგობრებთან შეეძლო საათობით ელაპარაკა მის შემოქმედებაზე. ტოლსტოის „ომი და მშვიდობა“ 30-ჯერ ჰქონდა წაკითხული და იგი მიაჩნდა ისეთ მწერლად, რომელიც ქმნიდა არაჩვეულებრივად ვიზუალურ ნაწარმოებებს[10]. შემდეგ თავადაც მოსინჯა წერა და მისი ესეები ქვეყნდებოდა მისსავე კლასში გამომავალ ლიტერატურულ ჟურნალში.

20-იანი წლების შუახანებში, ოჯახის ფინანსური სიტუაციის გათვალისწინებით, აკირა ვეღარ თხოვდა მშობლებს სახატავი მასალების შეძენას, ამიტომ ხატვას მოუკლო. იმ დროს მოდაში იყო ე. წ. „ერთიენიანი წიგნები“. ზოგიერთ მაღაზიაში მათი ყიდვა შეიძლებოდა კიდევ უფრო იაფად, ამიტომ აკირა ბლომად ყიდულობდა ამგვარ ლიტერატურას და კითხულობდა ყველგან, სადაც კი ამის საშუალება ეძლეოდა (სახლში, ქუჩაში, ტრანსპორტში, სკოლაში). შეძლებისდაგვარად დადიოდა თეატრშიც, ნახულობდა როგორც კლასიკურ, ისე თანამედროვე სპექტაკლებს, ესწრებოდა საორკესტრო კონცერტებს, გამოფენებს, შინ სტუმრობდა ერთ მეგობარს, რომელსაც ჰქონდა გრამფირფიტების კოლექცია და უსმენდა კლასიკური მუსიკის ჩანაწერებს. ამასთანავე იძენდა ალბომებს, რომლებშიც მრავლად

იყო იაპონელი და უცხოელი მხატვრების ნახატები და გულდასმით ეცნობოდა მათ. განსაკუთრებით მოსწონდა სეზანი და ვან გოგი.

რადგან ოჯახის ეკონომიკური მდგომარეობა სულ უფრო და უფრო უარესდებოდა, აკირამ გადაწყვიტა, სკოლის დამთავრების შემდეგ, მხატვარი გამხდარიყო. მართალია, მამამისს არ მოეწონა ასეთი განზრახვა, მაგრამ ვერ შეეწინააღმდეგა და თავის მხრივ შესთავაზა, ჩაებარებინა სახელოვნებო სკოლაში, თუმცა განრისხება ვერ დამალა, როცა გაიგო, რომ მისი შვილი მისაღებ გამოცდაზე ჩაიჭრა. თავად აკირას სულაც არ ეპრიანებოდა ამგვარი აკადემიური განათლების მიღება და მიაჩნდა, რომ დროს ტყუილუბრალოდ დაკარგავდა. ერთი წლის მერე, 18 წლის ასაკში, მან დაამთავრა საშუალო სკოლა. იმავე 1928 წელს მისი ერთ-ერთი ნახატი მიიღეს პრესტიჟულ ეროვნულ გამოფენაზე, ხოლო მომდევნო წელს ტოკიოს სახვითი ხელოვნების მუზეუმში გახსნილ პროლეტარული ხელოვნების გამოფენაზე მისი ხუთი ნამუშევარი გამოფინეს.

აკირამ ჰეიგოს გაანდო ახალი სურვილი — იაპონიის პროლეტარულ ხელოვანთა ლიგაში გაწევრიანება, რაც ძმამ არ ურჩია. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც შევიდა ამ გაერთიანებაში, სადაც კვლავ შეხვდა უეკუსას. კუროსავა სახვითი ხელოვნების სექციაში ჩაეწერა, ხოლო მისი სკოლის მეგობარი — ლიტერატურულ სექციაში.

ჰეიგოს აჩემებული ჰქონდა და ოჯახის წევრებს სულ უცხადებდა, რომ სანამ მივაღწევ 30 წელს, მანამდე მოვკვდებიო[11]. მას არამც და არამც არ სურდა სამხედრო კარიერა და თავისუფალი ცხოვრება ერჩივნა. ასეთ პოზიციას მამამისი მწყობრიდან გამოჰყავდა. ძალიან მაღალი, სასიამოვნო გარეგნობის, საინტერესოდ მოსაუბრე ჰეიგო, რომელიც არანორმალურად იყო შეყვარებული რუსულ ლიტერატურაზე, ლამაზად და გარკვევით წერდა. მისი სტატიები, სხვადასხვა ლიტერატურული ფსევდონიმით, ხშირად იბეჭდებოდა ერთ-ერთი კინოთეატრის პროგრამებში. მათში იგი გონივრულად მსჯელობდა კინემატოგრაფის სახელოვნებო დონეზე. მალე მან ტოკიოს ერთ-ერთი გარეუბნის მესამეხარისხოვან კინოდარბაზში დაიწყო მუშაობა „ბენშის“ თანამდებობაზე, „ტეიმეი ცუდას“ ფსევდონიმით[12], რამაც კიდევ უფრო გააღვივა მისი განხეთქილება მამასთან.

მაშინდელ იაპონურ კინოგაქირავებაში „ბენშები“, ანუ მთხრობელები უდიდეს როლს თამაშობდნენ. ისინი არა მარტო ყვებოდნენ ამა თუ იმ ფილმის შინაარსს, არამედ აქა-იქ ახმოვანებდნენ კიდეც ცალკეულ რეპლიკებს, მღეროდნენ, გამოსცემდნენ ხმოვან ეფექტებს, ხსნიდნენ კინოსურათში მიმდინარე ფაქტებსა და მოვლენებს. უხმო

კინოს პერიოდში „ბენშები“ ცალკე „კულტურულ კასტად“ ჩამოყალიბდნენ. ისინი ხშირად უფრო მეტ შემოსავალს იღებდნენ, ვიდრე ის ფილმები, რომლებსაც კომენტარს უკეთებდნენ[13]. ჰეიგო შეუერთდა სახელგანთქმულ „ბენშის“ — მუსეი ტოკუგავასა და მის ჯგუფს და ტოკიოს ელიტაში გამოკვეთილ ფიგურად იქცა. იგი ძირითადად სპეციალიზდებოდა უცხოურ კინოპროდუქციაზე და მაყურებელს აღაფრთოვანებდა თავისი გამოსვლებით. აკირა, მამისაგან საიდუმლოდ, დაჰყვებოდა ძმას კინოთეატრსა და ტრადიციული იაპონური ესტრადის კონცერტებზე. მას გამორჩეულად უყვარდა ჰეიგოს მიერ რეკომენდებული ფილმების ნახვა.

მამა-შვილის დაძაბულ ურთიერთობას მას შემდეგ დაესვა წერტილი, როცა ჰეიგომ ოჯახში განაცხადა, რომ ვიღაც ქალი უყვარდა. ისამუმ შვილი სახლიდან გააგდო. ჰეიგო საცხოვრებლად პანსიონიდან პანსიონში გადადიოდა, თუმცა თავს ბედნიერად გრძნობდა.

1930 წელს აკირა სამხედრო გაწვევის სამედიცინო შემოწმებაზე გამოიძახეს და დაიწუნეს ფიზიკური სისუსტის გამო. შემმოწმებელმა ოფიცერმა, რომელიც მამამისის ყოფილი მოწაფე გამოდგა, რჩევაც კი მისცა, როგორ გაეკაჟებინა სხეული და დაეძლია წელში მოხრილობა, ხოლო როცა გაიგო, რომ იგი მხატვარი იყო, უთხრა, რომ სამხედრო სამსახურის გარდა არსებობდა კიდევ ბევრი სხვა საშუალება, რითაც იგი სამშობლოს ღირსეულად გამოადგებოდა[14].

პროლეტარულ ხელოვანთა ლიგაში რამდენიმე კარგი ფერმწერი მოღვაწეობდა. თუმცა, საერთო ჯამში, ეს იყო ზედმეტად პოლიტიზირებული და რადიკალურად მემარცხენე იდეების გამომხატველი ორგანიზაცია[15]. აკირას თანდათანობით გაუქარწყლდა ხატვის ჟინი. ის ჩაერთო არალეგალურ პოლიტიკურ მოძრაობაში. მშობლებს გამოუცხადა, ჰეიგოსთან გადავდივარ დროებით საცხოვრებლადო და სახლიდან წავიდა, სინამდვილეში კი დაქირავებულ ბინებს იცვლიდა და აღმოაჩინა თავშესაფარი ისეთ ადამიანებთან, რომლებიც კომუნისტების მიმართ სიმპათიით იყვნენ განმსჭვალულნი. ის გახდა ერთ-ერთი პროლეტარული იატაკქვეშა გაზეთის წარმომადგენელი, მერე კი მისი რედაქტორის ასისტენტი, თუმცა არ იყო კომუნისტური პარტიის წევრი. აკირა შეეცადა, წაეკითხა კარლ მარქსის „კაპიტალი“ და სხვა გამოჩენილი კომუნისტების თეორიული შრომები, მაგრამ ბევრი ვერაფერი გაუგო მათ და თავი მიანება.

აღნიშნულ მოძრაობაში მან 1932 წლის გაზაფხულამდე დაჰყო. მართალია, ამისათვის მცირეოდენ გასამრჯელოსაც იღებდა, მაგრამ ეს არ ყოფნიდა. ხანდახან დღეში ერთხელ ჭამდა იყო შემთხვევე-

ბიც, როცა მშიერი რჩებოდა. მის მიერ ნაქირავებ ბინებში ციოდა, ამიტომ დაძინების წინ საერთო აბანოში დადიოდა დასაბანადაც და გასათბობადაც. გაჭირვებაში ჩავარდნილმა აკირამ მცირე ხნით მიაშურა ჰეიგოს, რომელიც უკვე თავის შეყვარებულთან და მის დედასთან ერთად ცხოვრობდა. უმცროსი კუროსავა ხშირად დადიოდა კინოთეატრებში. ძმამ გააცნო თავისი კოლეგა-მეგობრები და ისიც დიდად დაინტერესდა მათი პროფესიით. იმავე ხანებში ტოკიოში გამოჩნდა უცხოური ხმოვანი ფილმები. აკირა სიამოვნებით უცქერდა ფრანგულ, ამერიკულ და გერმანულ კინოსურათებს. ხმოვანი კინოს ნიმუშებმა, რომლებსაც სტუდიებში საგანგებოდ ახმოვანებდნენ იაპონურად, ავბედითად იწინასწარმეტყველეს, რომ უახლოეს მომავალში „ბენშები" აღარ იქნებოდნენ საჭირო და მის ძმასაც პრობლემები გაუჩნდებოდა სამსახურთან დაკავშირებით. კინოთეატრების მფლობელებმა ჯერ ნელ-ნელა, მერე მასობრივად დაიწყეს „ბენშების" დათხოვნა, რასაც ამ უკანასკნელების გაფიცვები მოჰყვა[16]. ერთ-ერთის გაფიცვის მეთაური იყო ჰეიგო, ამდენად მას ნაკლებად ეცალა ძმისათვის, რის გამოც აკირა შინ დაბრუნდა. გაფიცვა წარუმატებლად დამთავრდა, ხოლო სასოწარკვეთილმა ჰეიგომ თავის მოკვლა სცადა, თუმცა გადაარჩინეს.

აკირა ისევ ხატვას მიეძალა. ხატავდა ილუსტრაციებს ქალთა და ბეისბოლის ჟურნალებისათვის, იაფფასიანი ბულვარული რომანებისათვის, ასევე სამზარეულო სკოლებისათვის, თუ როგორ უნდა დაეჭრათ გიგანტური ბოლოკები და ა. შ.

1933 წლის 7 ივლისს აკირამ უკანასკნელად ნახა ჰეიგო, რომელმაც უმცროსი ძმა სადილზე მიიწვია. 10 ივლისს ჰეიგო და მისი არაოფიციალური ცოლი გაემგზავრნენ მთებში, სანატორიუმში, სადაც თვითმკვლელობით დაასრულეს სიცოცხლე. ოთხი თვის შემდეგ ბუნებრივი სიკვდილით გარდაიცვალა უფროსი ძმა – მასაიასუ. კუროსავების ოჯახში ტრაგიკულმა განწყობამ დაისადგურა. მომდევნო რამდენიმე წელიწადმა უფერულად ჩაიარა. აკირას მობეზრდა მხატვრობა და დაიწყო ფიქრი, როგორ გამოეცვალა პროფესია. ამის გამო იგი ზოგჯერ პანიკაშიც ვარდებოდა და მამამისი ძლივს აწყნარებდა[17].

1935 წლის მიწურულს მან ერთ გაზეთში ამოიკითხა განცხადება, რომ კინოსტუდია, რომელსაც ერქვა „ფოტოქიმიური ლაბორატორიები", აცხადებდა რეჟისორის ასისტენტების მიღებას. ეს ორგანიზაცია 1929 წელს დაარსდა, როგორც კინოს კვლევითი ინსტიტუტი, რომელიც, ამასთანავე, ლაბორატორიულად უნდა მომსახურებოდა დიდსა და ცნობილ კინოკომპანიებს. 30-იანი წლების დასაწყისში,

როცა იაპონიაშიც ახმოვანდა კინო, ამ დაწესებულებაში შექმნეს ხმის ჩამწერი საამქრო, რომელსაც სარფიანად აქირავებდნენ. 1933 წლიდან მისმა მესვეურებმა ააშენეს სტუდია და თავად დაიწყეს კინოსურათების წარმოება. „ფოტოქიმიურ ლაბორატორიებში“ 1934 წელს კინოკომპანია „ნიკაცუდან“ გადაიბირეს რეჟისორი კაჯირო იამამოტო, ხოლო ერთი წლის შემდეგ „შოჩიკუდან“ — მიკიო ნარუსე. იმავე ხანებში ორგანიზაცია გადავიდა სარკინიგზო მაგნატის — იჩიძო კობაიაშის ხელში. ეს უკანასკნელი ბევრს ზრუნავდა ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარებაზე[18].

იამამოტოს, ნარუსეს, სოტოჯი კიმურას და სხვა ახალგაზრდა, პროგრესულად მოაზროვნე შემოქმედების ნამუშევრები დიდად განსხვავდებოდნენ ტრადიციული იაპონური კინოსურათებისაგან. ეს კინორეჟისორები წარმოადგენდნენ ნამდვილ ინტელექტუალურ ლიდერებს, ხოლო მთლიანობაში კინოსტუდიის პერსონალი დაკომპლექტებული იყო ენერგიული, ნიჭიერი და გულისხმიერი ადამიანებით.

მართალია, კუროსავას კინო უყვარდა, მაგრამ მანამდე ვერც კი წარმოიდგენდა, თუ ამ სფეროში იმუშავებდა. მით უფრო, რომ ამგვარი ნაბიჯი სამურაის შთამომავლისათვის შეუფერებელი იყო (ისევე, როგორც გაწევრიანება პროლეტარულ ხელოვანთა ლიგაში, ან მისი ძმის „ბენშობა“), თავისი სოციალური კლასიდან ერთგვარ ამოვარდნას ნიშნავდა, რაც აუცილებლად გახდებოდა მორიგი ოჯახური სკანდალის მიზეზი. თავისთავად, აკირა კარგად აცნობიერებდა, რომ უკვე დიდი იყო და სულ მშობლების ხარჯზე ვერ იცხოვრებდა. ამას ისიც დაემატა, რომ მამამისი გაგებით მოეკიდა მის გადაწყვეტილებას, მიეღო მონაწილეობა კონკურსში.

პირველი ტურისათვის კონკურსანტებს უნდა დაეწერათ, რაში მდგომარეობდა იაპონური კინოხელოვნების ფუნდამენტური ნაკლოვანებები, მიეთითებინათ მათი მაგალითები და ჩამოეყალიბებინათ ამის გამოსწორების გზები. თავდაპირველად კუროსავას გაუკვირდა, თუ პრობლემები ფუნდამენტურია, მაშინ მათი გამოსწორებაც ვერ მოხერხდებაო, ამიტომ გადაწყვიტა, ნახევრად არასერიოზულად, ირონიულად გამოეხატა თავისი პოზიცია[19]. მას ბლომად ჰქონდა ნანახი უცხოური ფილმები და მათთან შედარებით ბევრი რამ აღმოაჩინა იაპონურ კინოში, რაც არ აკმაყოფილებდა, როგორც კინომოყვარულს. ნაწერს დაამატა სხვა საბუთებიც: ავტობიოგრაფია საოჯახო რეგისტრაციის მოწმობის ასლი და ფოსტით გააგზავნა. რამდენიმე თვის შემდეგ აკირამ მიიღო შეტყობინება, რომ გავიდა

მეორე ტურში და უნდა გამოცხადებულიყო კინოსტუდიაში. მას ერთ კინოჟურნალში ჰქონდა ნანახი ამ კინოსტუდიის ფოტო — ეს იყო თეთრი ქათქათა შენობა წინ დარგული პალმებით და ეგონა, რომ ის იმყოფებოდა სადღაც, დედაქალაქიდან შორს, წყნარი ოკეანის კოლორიტულ სანაპიროზე, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ კინოსტუდია მდებარეობდა ტოკიოს სამხრეთ-დასავლეთის ერთ გარეუბანში.

მეორე ტურზე გაირკვა, რომ ხუთ ვაკანტურ ადგილზე თავიდან 500-ზე მეტ აპლიკანტს ჰქონია შეტანილი განაცხადი. მათგან შემდეგ ეტაპზე დაუშვეს 130. კინოსტუდიაში ყოფნისას კუროსავა გაოცებული დარჩა, რომ ვერც მსახიობები ნახა მის ტერიტორიაზე და, საერთოდ, იმ დღეს თურმე არანაირი გადაღებები არ მიმდინარეობდა. მორიგი ტურის პირველ ნაწილში კონკურსანტებს უნდა დაეწერათ კინოსცენარი მოცემულ თემაზე, ხოლო მეორე ნაწილში მათ უნდა გასაუბრებოდნენ პროფესიონალები. აკირამ კინოსცენარი დაწერა და გასაუბრებაზე თამამად წარსდგა. გამომცდელები ეკითხებოდნენ ყველაფერზე — სახვითი ხელოვნებიდან დაწყებული და მუსიკით დამთავრებული. რასაკვირველია, უფრო მეტი შეკითხვა კინოს ეხებოდა.

ერთ-ერთი მათგანი, კაჯირო იამამოტო მოგვიანებით იხსენებდა: „მსურველთა უმეტესობა წერითი სამუშაოს შემდეგ ჩაიჭრა და მხოლოდ რამდენიმეს მიეცა უფლება, გასულიყო გასაუბრებაზე. კუროსავას პასუხებიდან ის მომეწონა, რომ მან იცოდა ბევრი რამ და არა მარტო კინოზე. განსაკუთრებით ბევრი იცოდა ხელოვნებაზე, მაგრამ სულაც არ იყო დილეტანტი. როცა შეეკითხეთ საყვარელ მხატვრებზე, მან იკენო ტაიგა (XVIII საუკუნის პეიზაჟისტი მხატვარი), ტესაი და ტეცუგორო უროძუ მიუთითა და დამაჯერებელი მიზეზები ჩამოაყალიბა, თუ რატომ მოსწონდა ისინი... ჩანდა, რომ მან დააკმაყოფილა ჩვენი მოთხოვნები"[20]. გასაუბრებამ დიდხანს გასტანა. იამამოტოს სურდა, ასისტენტებად აეყვანა კინოშიც, ლიტერატურაშიც, მხატვრობაშიც და მუსიკაშიც გარკვეული ახალგაზრდები. მან თავისთვის მოინიშნა სამი მათგანი, რომელთაგანაც ყველაზე მეტად შეეცოდა ცუდად ჩაცმული კუროსავა. აკირამ შეამჩნია, რომ ბინდდებოდა, ბოდიში მოიხადა და გამომცდელებს შეახსენა, რომ გარეთ კიდევ სხვა კონკურსანტები ელოდებოდნენ. იგი გამოუშვეს, თან იამამოტომ ისიც ასწავლა, რომელი ავტობუსით წასულიყო შინისაკენ.

დაახლოებით ერთი თვის თავზე აკირამ მიიღო შეტყობინება მესამე ტურში გასვლის თაობაზე და ისიც გაარკვია, რომ ამჯერად

გამომცდელთა შორის იქნებოდა კინოსტუდიის ხელმძღვანელი ივაო მორი. ამ ტურის გასაუბრებაზე ერთმა ჩინოვნიკმა იმდენი რამ გამოჰკითხა ოჯახის შესახებ, რომ გაღიზიანებულმა კუროსავამ მკვახედ იკითხა, დაკითხვაზე ხომ არ ვარო? ამ დროს ოთახში შევიდა მორი და დაამშვიდა, თუმცა აკირამ გაიფიქრა, ალბათ, აღარ მიმიღებენო[21]. ერთი კვირის შემდეგ მორიგმა შეტყობინებამ მას ამცნო, რომ ასისტენტად აიყვანეს და როგორც შემდგომში გაირკვა, ეს იამამოტოს დამსახურება ყოფილა[22].

1936 წლის თებერვლის დასაწყისიდან კუროსავა გავიდა სამსახურში და პირველსავე დღეს აღმოაჩინა, რომ რეჟისორის არა მარტო ხუთი ასისტენტი მიიღო კინოსტუდიამ, არამედ კიდევ ოპერატორის ხუთი, ადმინისტრატორის ხუთი და ხუთიც ხმის ოპერატორის ასისტენტი – სულ 20 ახალბედა. აკირას დაენიშნა ხელფასი 28 იენი თვეში (დღევანდელი დაახლოებით 550 ამერიკული დოლარის ექვივალენტი). მის გარდა რეჟისორის ახალ სხვა ოთხ ასისტენტს უკვე ჰქონდა მიღებული საუკეთესო საუნივერსიტეტო განათლება. კინოსტუდიის მართვის საკითხები ისე იყო აწყობილი, რომ ისინი მომავალში უნდა გამხდარიყვნენ მენეჯერები ან კინორეჟისორები (მით უფრო, რომ მაშინ იაპონიაში კინოსასწავლებელი არ არსებობდა). მათ უნდა დაეგროვებინათ გამოცდილება კინოწარმოებაში, აქტიური მონაწილეობა მიეღოთ ფილმის შექმნის ყველა ეტაპზე.

პირველი კინოსურათი, რომელზეც კუროსავა გაამწესეს რეჟისორის მესამე ასისტენტის რანგში სამუშაოდ, იყო „უბინწო ყვავილების სამოთხე" (1936, რეჟ. შიგეო იაგურა). თავიდან მან გული ვერ დაუდო დაკისრებულ საქმეს, რადგან როცა მიღებული დავალებები აწონ-დაწონა, იფიქრა, რომ ვერ გავწვდებოდა და ამიტომ გადაწყვიტა, მიეტოვებინა კინოსტუდია, მაგრამ პროფესიონალმა ასისტენტებმა დაარწმუნეს, რომ დარჩენილიყო და ბევრი რამ ასწავლეს კიდეც.

შემდეგ კუროსავა მოხვდა კაჯირო იამამოტოს გადამღებ ჯგუფში და ისე მოეწონა იქაური ატმოსფერო, რომ სხვა რეჟისორებთან მუშაობის სურვილიც კი გაუქრა. ეს იყო ფილმი „ენოკენის ათი მილიონი" (1936), რომელშიც მთავარ როლს ასახიერებდა პოპულარული კომიკოსი კენიჩი ენომოტო, მეტსახელად „ენოკენი". იამამოტომ განსაკუთრებულად იმოქმედა აკირას, როგორც მომავალი კინემატოგრაფისტის, ჩამოყალიბებაზე. იამამოტო, ზოგიერთი კოლეგასავით, ზემოდან კი არ უყურებდა თავის ასისტენტებს, არამედ ყოველთვის აინტერესებდა მათი აზრი, ყოველ დეტალზე მათთან ერთად მსჯელობდა. მას სულაც არ უნდოდა, რომ ირგვლივ მისი ბრძანებების

უსიტყვოდ შემსრულებელი რობოტები ჰყოლოდა. იგი ზოგჯერ თავის ასისტენტებს აიყოლიებდა და ალკოჰოლის მისართმევადაც ეპატიჟებოდა ამა თუ იმ კაფეში, სადაც სულ კინოზე ელაპარაკებოდა[23].

კუროსავა თავს ბედნიერად გრძნობდა, რომ იამამოტოსთან მოხვდა[24]. აკირას აზრით, კაჯიროსთან მუშაობა ჰგავდა საოცრად გამაგრილებელ ქარს, მწვერვალზე მდგომს რომ ჩაუქროლებს ხოლმე სახესთან. ამ ქარის სუნთქვა გეუბნება, რომ მიაღწიე მწვერვალს, მერე ამაყად დადგები მასზე და გადახედავ დაბლა, თვალწინ გადაშლილ პანორამას. როდესაც ის იდგა იამამოტოს სარეჟისორო სკამის უკან, გრძნობდა, რომ მისი გული მსგავსი გრძნობით იყო აღვსილი[25].

იამამოტოს გადამღებ ჯგუფში კუროსავა დაუმეგობრდა მის ორ მთავარ ასისტენტს: სენკიჩი ტანიგუჩისა და იშირო ჰონდას. აკირაზე ორი წლით უმცროსი ტანიგუჩი მასავით მაღალი იყო. ერთხელ კუროსავა სენკიჩის დაუკითხავად წავიდა მის სახლში დასაძინებლად, რადგან ტანიგუჩის ჰქონდა დედისაგან საგანგებოდ შეკერილი გრძელი ლეიბი, რაც აკირასათვისაც ზედგამოჭრილი იყო მშვიდად დასაძინებლად, თუმცა ამისათვის მან მეგობრის საყვედურიც კი დაიმსახურა. ისინი ხანდახან ერთმანეთში ტანსაცმელს ცვლიდნენ. მართალია, კინოკომპანია მათ საჭმლის ბარათებს ურიგებდა, მაგრამ ეს არ ყოფნიდათ. ერთხელ ერთ მოხუცებულ კინომსახიობ ქალს ისინი ისე შეეცოდა, რომ კინოსტუდიიდან გაგზავნა თავის სახლში, მოახლესთან, რათა მას კარგა მაგრად გამოეკვება მშიერი ასისტენტები. მეგობრებმა იქ მართლაც მადიანად ისადილეს[26]. ჰონდაც მაღალი იყო და ეს სამეული, ძირითადად, სულ ერთად დადიოდა.

მერე ივაო მორი გაემგზავრა აშშ-ში, ჰოლივუდში, იქაური კინოსისტემის გასაცნობად და უკან მიბრუნებულმა ყველას ამცნო, რომ რეჟისორის მთავარ ასისტენტს ამერიკაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, რამეთუ იგი უზომოდ სასარგებლო საქმეს აკეთებდა. მან გადაწყვიტა, რომ ეს გამოცდილება თავისთან გადაეღო და ყველას მოუწოდა, მაქსიმალურად დაეტვირთათ ასისტენტები. კინორეჟისორების გარდა, მთავარი ასისტენტის ბრძანებებს გადამღები ჯგუფების სხვა წევრები უსიტყვოდ უნდა დამორჩილებოდნენ. ამგვარი მიდგომა არ მოეწონათ კინოსტუდიის სხვა თანამშრომლებს (კინოოპერატორებს, მათ ასისტენტებს, მხატვრებს, ხმის ოპერატორებს, დეკორატორებს, გამნათებლებს და სხვ.). ამის ნიადაგზე მათ შორის, ხანდახან, ჩხუბიც კი იმართებოდა.

1937 წლის აგვისტოში „ფოტოქიმიური ლაბორატორიები" გაერთიანდა რამდენიმე პატარა კინოფირმასთან და ამ ახალ კინოკომპა-

ნიას ეწოდა „ტოჰო“ („აღმოსავლური საგანძური“). იმ დროისათვის კუროსავამ ასისტენტად იმუშავა 11 კინოსურათზე, რომელთაგან უმეტესის რეჟისორი იყო იამამოტო. აკირაზე შთაბეჭდილება მოახდინა მიკიო ნარუსემაც, ვისთანაც მას მოუწია ასისტენტობა ფილმზე „ზავი“ (1937). ნარუსე ყველასაგან განსხვავებული მეთოდით მუშაობდა, თხრობას უჩვეულოდ ანყობდა და ასისტენტებს თითქმის უსაქმოდ ამყოფებდა, რადგან ყველაფერს თვითონ აკეთებდა.

ამასობაში ტანიგუჩი საგეგმო განყოფილებაში გადაიყვანეს, ხოლო ჰონდა არმიაში გაიწვიეს. იამამოტოს დასჭირდა ახალი მთავარი ასისტენტი და ამ პოზიციაზე, ტანიგუჩის რეკომენდაციით, მან აიყვანა კუროსავა, რომელიც უკვე გაწაფული იყო მონტაჟში, გახმოვანებასა და მეორე რეჟისორის ფუნქციებშიც, მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ „ტოჰოს“ ბევრი გამოცდილი მთავარი ასისტენტი ჰყავდა[27].

1938 წელს, როცა აკირა იამამოტოს მორიგ ფილმზე „ტოჯუროს სიყვარულებზე“ მუშაობდა ასისტენტად და გახმოვანების მეთვალყურედ, იმის გამო, რომ მეტი ფული სჭირდებოდა, ითამაშა მასობრივ სცენებში, სადაც მოულოდნელად გადააწყდა ძველ მეგობარს — კეინოსუკე უეკუსას, რომელსაც იგივე პრობლემა ჰქონდა.

მილიტარისტული სული თანდათანობით შეიჭრა იაპონურ კინოში. მისი მოწინააღმდეგე ადამიანები, მათ შორის, კინემატოგრაფისტებიც, ციხეებში ჩაჰყარეს, გაძლიერდა ცენზურა. 1938 წელს ადგილობრივ ეკრანებზე გავიდა 554 იაპონური მხატვრული ფილმი, რაც სარეკორდო მაჩვენებელი იყო მსოფლიოში. ამის მოსათოკად 1939 წელს ხელისუფლებამ გამოსცა კანონი, რომლის მიხედვით კინემატოგრაფი „გადაიქცა აგრესიის რუპორად, რომელიც მოქმედებდა სამხედროებისა და მორჩილი ბიუროკრატიის მითითებით“[28]. კინო მეორეხარისხოვან მრეწველობად გამოცხადდა, დაიგეგმა ფილმების რაოდენობის მკვეთრი შემცირება და კინოსცენარებზე უმკაცრესი კონტროლი, აიკრძალა უცხოური კინოს ზეგავლენა (მაგ. ქალის მიერ სიგარეტის მოწევის ჩვენება, კაფეში ან რესტორანში ალკოჰოლური სასმელების სმის დემონსტრირება და სხვ.). პროდიუსერებს ყველაფერი უნდა შეეთანხმებინათ შინაგან საქმეთა სამინისტროსთან.

იმხანად იაპონია ჩინეთს ებრძოდა და მეომრული სულის ასამაღლებლად არ ერიდებოდნენ ფაქტების ფალსიფიკაციებსაც. ვინც ამას არ დაემორჩილებოდა, იჭერდნენ, სხვები კი, რისხვის თავიდან ასაცილებლად, აკეთებდნენ ან ასეთ ფილმებს, ან ნეიტრალური სიუჟეტის კინოსურათებს. უცხოური კინოპროდუქციიდან ძალიან ცოტას უშვებდნენ კინოთეატრებში. მათაც მკაცრ ცენზურას უტა-

რებდნენ და, საჭიროების შემთხვევაში, ქრონომეტრაჟსაც უმცირებდნენ. თანაც უჩვენებდნენ მხოლოდ ისეთებს, სადაც არ იყო რაიმე იდეურ-პოლიტიკური ამბები. სრულად და დაუმახინჯებლად მარტო სამხედრო მოკავშირეების – გერმანელებისა და იტალიელების კინოსურათები გადიოდა ეკრანებზე.

იმავე ხანებში კუროსავამ, იამამოტოს მოწოდებით, დაიწყო კინოსცენარების წერა. იამამოტომ უთხრა, თუ გინდა კარგი კინორეჟისორი გამოხვიდე, ჯერ სცენარების წერა უნდა ისწავლოო[29]. ახლო მომავალში მისი სცენარებიდან ზოგი კეთდებოდა ფილმებად, ზოგს ცენზურა იწუნებდა, ზოგს კი სიძვირის გამო ვერავინ ჰკიდებდა ხელს ეკრანზე გადასატანად. ამის გამო აკირა ძალიან ბრაზობდა სხვებზეც და საკუთარ თავზეც[30]. თუმცა უმეტესობა ქვეყნდებოდა სხვადასხვა ჟურნალში და ამით მისი რეპუტაცია თანდათანობით იზრდებოდა.

ტანიგუჩი იხსენებდა, რომ კუროსავას უყვარდა თქმა, კინოსცენარი ყველაზე მნიშვნელოვანია, იაპონელი რეჟისორების დიდი ნაწილი დროს ტყუილად ხარჯავს, როცა ყურადღება გადააქვს სხვა ასპექტებზე, მაგალითად, მსახიობების ან გადასაღები მოედნების შერჩევაზეო[31].

კუროსავა ყველასაგან განსხვავდებოდა. ერთხელ თანამშრომლებმა ტანიგუჩის საკე აჩუქეს. მან ცოტა მოსვა და დარჩენილი კუროსავას დაალევინა. მერე მთვრალმა დაიძინა და როდესაც შუაღამისას გამოიღვიძა, დაინახა, რომ მისი მეგობარი იჯდა და სცენარს წერდა. სცენარებს ტანიგუჩიც წერდა, მაგრამ არა ისეთი წარმატებით, როგორც კუროსავა.

კუროსავა ყოველთვის საქმის კურსში აყენებდა მეგობარს თითოეული ახალი კინოსცენარის თაობაზე, უყვებოდა მის შინაარსს და თხოვდა რჩევას. ტანიგუჩიც დაუზარებლად აძლევდა რჩევებს და ხუმრობით ეუბნებოდა, თუ რომელიმე სცენარში ფულად პრემიას მიიღებ, აუცილებლად უნდა გამიყოო. ერთხელაც კინოსტუდიის ბაღში ისინი შეხვდნენ ერთმანეთს და კუროსავამ მას გაუწოდა კონვერტი, რომელშიც ფული იდო. ტანიგუჩის ამხელა თანხა ერთად არ ენახა, მაგრამ სიამაყემ არ მისცა საშუალება, რომ ფული აეღო და აკირას სთხოვა, მოდი, ამით შენს მშობლებს დაეხმარეო[32].

აკირას ერთ-ერთ ადრინდელ კინოსცენარს „გერმანელი დარუმას ტაძარში“ საფუძვლად დაედო ცხოვრება გერმანელი არქიტექტორისა — ბრუნო ტაუტისა, რომელიც იკვლევდა იაპონელთა ყოფას, კულტურას, არქიტექტურას. მოგვიანებით, იამამოტოს რეკომენდა-

ციით მისი დაბეჭდვა გადაწყვიტეს ერთ ჟურნალში, მაგრამ მოხდა მოულოდნელი რამ — იამამოტომ ამ ჟურნალის კრიტიკოსს დაავალა კინოსცენარის ერთადერთი ორიგინალი წაეღო რედაქციაში, რათა მომავალ ნომერში გამოქვეყნებულიყო. კრიტიკოსი დათვრა და ხელნაწერი დაკარგა მატარებელში. კუროსავა კვლავ მიუჯდა მაგიდას, რამდენიმე დღეში აღადგინა ყველაფერი და ხელახლა დაწერილი ნამუშევარი თავად მიიტანა რედაქციაში. ორიოდე წლის შემდეგ აკირას მისი ფილმად გაკეთება უნდოდა უკვე კინორეჟისორის რანგში, მაგრამ შინაგან საქმეთა სამინისტრომ მასში „ბრიტანულ-ამერიკული გავლენა“ „აღმოაჩინა“[33] და აკრძალა მისი წარმოება.

„ტოჰოში“ თითოეული ფილმის წარმოება დიდი რუდუნებით მიმდინარეობდა, რათა კინოკომპანიას ადგილობრივ კინობაზარზე არ დაეკარგა ადგილი და სხვებისათვის ღირსეული კონკურენცია გაეწია. მაშინ ამ კინოსტუდიის თანამშრომლებისათვის ყველაზე დიდი ოცნება იყო ძილი, თანაც თუ გადამღები ჯგუფის სხვა წევრები მაინც გამონახავდნენ დროს, მცირე ხნით წაეძინათ, რეჟისორების ასისტენტებს ხშირად ამის საშუალებაც არ ჰქონდათ, რადგან მომავალი დღის სცენებს ამზადებდნენ და სხვა დავალებებსაც ასრულებდნენ.

კუროსავამ წარმატებით იმუშავა მთავარ ასისტენტად სხვა რეჟისორებთანაც: ეისუკე ტაკიძავასთან, შირო ტოიოდასთან, ჰირომიცუ კარასავასთან, მაგრამ არც ერთი არ ყოფილა მისთვის მნიშვნელოვანი შემოქმედი, ამიტომ მათ თითქმის არ ახსენებდა მომავალ ინტერვიუებში. მათგან განსხვავებით, მას მოსწონდა კინორეჟისორი ოსამუ ფუშიმიძუ, რომელთანაც ასევე მოუწია მუშაობა და რომელსაც დიდ პატივს სცემდა, როგორც მუსიკალური კინოკომედიის დიდოსტატს, რომელმაც კარგად აითვისა იამამოტოს გამოცდილება ამ ჟანრში. სამწუხაროდ, 1942 წელს აკირას თანატოლი ფუშიმიძუ. 32 წლის ასაკში მოულოდნელი ავადმყოფობის შედეგად გარდაიცვალა.

„ტრჰოში“ ყველაზე გამოცდილ და განათლებულ რეჟისორად კაჯირო იამამოტო ითვლებოდა. მან ჯერ კიდევ 1925 წელს გადაიღო თავისი სადებიუტო ფილმი „დაბობვის ჟამი“, ხოლო 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან სახელი გაითქვა კინოკომედიებით, რომლებშიც „ენოკენს“ ათამაშებდა. კუროსავამ მისგან ბევრი რამ ისწავლა არა მარტო კინოზე, არამედ ცხოვრებაზეც. როცა იამამოტო ამა თუ იმ კინოსურათს გაასრულებდა, უკვე მზად იყო ახლის დასაწყებად. თუკი ომამდე ის იღებდა მხოლოდ მხატვრულ კინოპროდუქციას,

ომის წლებში ამას დაემატა დოკუმენტური ფილმებიც, მათ შორის იაპონიის არმიის სადიდებელი ნამუშევრებიც[34].

კინოსტუდიის ეზოში, საუზმობისას, ბალახზე წამოსხდებოდნენ ხოლმე მიკიო ნარუსე, კენჯი მიძოგუჩი, იასუჯირო ოძუ, ტეინოსუკე კინუგასა, კაჯირო იამამოტო და სადაო იამანაკა და საუბრობდნენ პროფესიულ საკითხებზე. ხშირად მათ მიუჯდებოდა კუროსავაც და უკვე ცნობილი კინორეჟისორები სულაც არ თაკილობდნენ თავიანთ კომპანიაში ასისტენტის ყოფნას. ეს უკანასკნელიც საგულდაგულოდ უსმენდა უფროს კოლეგებს, შეძლებისდაგვარად მათ გადაღებებსაც ესწრებოდა და აკვირდებოდა.

ამასთან ერთად კუროსავამ შეცვალა თავისი დამოკიდებულება მხატვრული ლიტერატურისადმი, რადგან მისი კინოსცენარების უმრავლესობა სწორედ მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზაცია იყო. მავანი წიგნის კითხვისას მას ყოველთვის თან ჰქონდა ბლოკნოტი, სადაც იწერდა თავის რეაქციებსა და წარმოქმნილ გრძნობებს. ეს ჩანაწერები ეხმარებოდა კინოსცენარის წერაში. იგი ცდილობდა, ღრმად ჩასწვდომოდა თითოეული ავტორის მრწამსს, სათქმელს, ფიქრებს, ყურადღებით კითხულობდა ნაწარმოებებს, აკვირდებოდა ბევრ ნიუანსს. ხანდახან ხელახლა გადაიკითხავდა რომელიმე მათგანს, რომ უფრო კარგად გაეგო. მიუხედავად იმისა, რომ თავისუფალი დრო თითქმის არ ჰქონდა, გადაწყვიტა დღეში ერთი გვერდი მაინც დაეწერა და ამ გეგმით მოქმედებდა. ხანდახან დილამდეც კი მუშაობდა, ერთის ნაცვლად რამდენიმე გვერდს წერდა და ამ ნაწერში ყველაფერს დეტალურად ამუშავებდა. ერთ-ერთი მისი კინოსცენარი წააკითხეს რეჟისორს — მანსაკუ იტამის, რომელმაც კოლეგების წრეში განაცხადა, ამ კაცის მომავალი ამოუწურავიაო[35].

როდესაც აკირამ კინოდრამატურგიაში გარკვეულ დონეს მიაღწია, იამამოტოს მითითებით გადაერთო მონტაჟის საფუძვლიან შესწავლაზე. იგი ჯერ მემონტაჟეებთან გადიოდა წვრთნას, შემდეგ კი თავად იამამოტო ავარჯიშებდა. ამასთანავე, კაჯირო მას ასწავლიდა მსახიობებთან, არა მარტო მთავარი ან ეპიზოდური როლების შემსრულებლებთან, არამედ მასობრივი სცენების მონაწილეებთანაც, მუშაობას. კუროსავა ისე დაოსტატდა მონტაჟში, რომ იამამოტოს კინოკარიერის ბოლო ხანებში, 60-იან წლებში, თითქმის ყველა მის ფილმს ამონტაჟებდა. იმ პერიოდიდან მოყოლებული მათი ურთიერთობა უფროსი და უმცროსი ძმების ურთიერთობას ჰგავდა[36]. აღსანიშნავია, რომ იამამოტო კუროსავაზე 8 წლითა და 8 დღით უფროსი იყო.

„ბრიტანულ-ამერიკული გავლენის“ ბრალდებით ცენზურამ კუროსავას კიდევ ორი მორიგი კინოსცენარი დაიწუნა. გაბრაზებულმა აკირამ სამ დღეში დაწერა ახალი კინოსცენარი „სამი ათასი მილიმეტრის ფრონტის ხაზს მიღმა“ და წერის პროცესში, შთაგონებისათვის, ავსტრიელი კომპოზიტორის ფრანც ფონ სუპეს „მსუბუქი კავალერიის უვერტიურას“ უსმენდა „ფონოგრაფით“. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც, ვერაფრით გაახერხა თავისი კინოდრამატურგიული ნაწარმოების ფილმად ქცევა. სამაგიეროდ, ეს პროექტი მოგვიანებით, 1957 წელს, განახორციელა სხვა კინორეჟისორმა (კაძუო მორიმ) კინოკომპანია „დაიეიში“.

ერთხელ იამამოტო რადიოთი ისმენდა ინფორმაციას ცხენების აუქციონზე და სხვადასხვა ხმაში გამოარჩია გოგონას ქვითინი. ამ ამბავმა მასზე ძლიერ იმოქმედა. მან დაიხმარა კუროსავა და შექმნა საგანგებო კინოსცენარი, რომლის მთავარი გმირი გახდა სწორედ ეს გოგონა. მომავალ ფილმში აღნიშნული ეპიზოდი უნდა ყოფილიყო ძირითადი ემოციური ნაწილი. ფილმს დაერქვა „ცხენი“ და ის წარმოადგენდა სამთავრობო დაკვეთით გადაღებულ პატრიოტულ-პროპაგანდისტულ ნაწარმოებს, რომელშიც მოთხრობილია გლეხის შვილის მიერ გაზრდილ კვიცზე, რომელსაც მერე გაყიდიან და კავალერიაში უკრავენ თავს.

„ტოჰოს“ უნდოდა, რომ ეს ყოფილიყო პრესტიჟული კინოსურათი, ამიტომ მისი დაგეგმვა გაცილებით ადრე დაიწყეს, ხოლო გადაღებები მიმდინარეობდა 1940 წლის მიწურულსა და 1941 წლის დასაწყისში. პატარა გოგონას — ინეს როლს ჰიდეკო ტაკამინე ასრულებდა. იმისათვის, რომ ეჩვენებინათ ინესა და კვიცის ურთიერთობა ორი წლის მანძილზე, დაიქირავეს ოთხი კინოოპერატორი, რომლებმაც გადაიღეს წელიწადის ოთხივე დრო. გადაღებები მიმდინარეობდა იაპონიის ჩრდილო-აღმოსავლეთში. მუშაობა ადრე, 1940 წლის დამდეგს უნდა დაეწყოთ, მაგრამ მაშინ იამამოტოცა და კუროსავაც დაკავებულნი იყვნენ ოთხი კომერციული ხასიათის კინოკომედიით, რომელთაგან სამში „ენოკენი“ თამაშობდა. „ცხენზე“ მთავარ ასისტენტად იამამოტოს არმიიდან ახლად დაბრუნებული ჰონდა ჰყავდა, მაგრამ მას ისევ უხმეს „სამშობლოს სადარაჯოზე“ და მხოლოდ ნაწილზე იმუშავა. ამდენად, მთავარი ასისტენტი კვლავ კუროსავა გახდა. მასვე შეუთავსდა მეორე რეჟისორის ფუნქციები. აკირასათვის ეს ახალი გამოწვევა იმითაც იყო საინტერესო, რომ მას ბავშვობიდან უყვარდა ცხენები და მიეცა საშუალება, უკეთ გაცნობოდა მათ ავან-ჩავანს[37].

კინოსტუდიის ტერიტორიაზე სპეციალურად ააშენეს პავილიონი — ცხენების ბაზარი, რომლისთვისაც მახლობელი სოფლებიდან ჩამოიყვანეს რამდენიმე ათეული ცხენი, მაგრამ პირველსავე გადასაღებ დღეს საშინელი ქარი ამოვარდა, რის გამოც იამამოტომ გამოაცხადა, რომ გადაღებები გადავიტანოთ ისეთი დღისთვის, როცა კარგი ამინდი დადგებაო. ამაზე მას შეეწინააღმდეგა კუროსავა და მასწავლებელი არასერიოზულობაში, საქმისადმი უპასუხისმგებლო დამოკიდებულებაში დაადანაშაულა. იქ მყოფები თურმე გაოცებით შესცქეროდნენ ამას, რამეთუ ამგვარი რამ პირველად ხდებოდა იაპონურ კინოწარმოებაში. იამამოტო დაეთანხმა შეგირდს და იმ დღესვე შეუდგა გადაღებას. მუშაობის დასაწყისში ჰიდეკო დაფრთხა — ეგონა, რომ ვერ შეძლებდა ამ როლის თამაშს, ხოლო როცა პირველად უშველებელი ცხენი მიუყვანეს, შეშინდა და ძლივს დააწყნარეს.

შემდეგი სამუშაოები დაგეგმილი იყო ნატურაზე, მაღალმთიან სოფელში, სადაც იამამოტომ გარკვეული ხანი დაჰყო, მერე კი გაემგზავრა ტოკიოში, მორიგი მუსიკალური კინოკომედიის წამოსაწყებად. მან კუროსავას, რომელსაც მაშინ უკვე „ჩემს მეორე ნახევარს“[38] ეძახდა, დაავალა გლეხების ყოფა-ცხოვრების ეპიზოდების გადაღება და თუ რაიმე განსხვავებას აღმოაჩენდა სცენარსა და გადაღებულ მასალას შორის, აუცილებლად იქვე გამოასწორეო. კუროსავამ კარგად აუღო ალღო ჯგუფის ხელმძღვანელობასა და მსახიობებთან მუშაობას. ეს იყო მისთვის დიდი პრაქტიკა. თავდაპირველად არავის მოსწონდა მისი უფროსობა, მაგრამ მერე ყველაფერი თავის კალაპოტში ჩადგა. ფაქტობრივად, გამოჩნდა, რომ ეს ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტი იამამოტოზე უფრო მომთხოვნი იყო, რაც ყოველ ნაბიჯზე ვლინდებოდა. ჰიდეკო იხსენებდა, რომ „მას შეეძლო თავისი მსახიობები საცოდავ არსებებად გადაექცია, თავის ჭკუაზე ეტრიალებინა, ეიძულებინა ისინი, ეკეთებინათ ის, რაც მას უნდოდა“[39]. ყველამ გააცნობიერა, რაოდენ ნიჭიერ და თანაც მკაცრ შემოქმედთან უწევდათ თანამშრომლობა და მის მოსალოდნელ, ბრწყინვალე მოთამაშეზე თამამად ალაპარაკდნენ[40]. მოგვიანებით თავად კუროსავა მიუთითებდა, რომ ასისტენტობის პერიოდში მან ყველაზე მეტად ისიამოვნა ამ ფილმის კეთებით და იგი ძალიან უყვარდა[41].

სახელმწიფო კინოცენზურამ რამდენიმე ეპიზოდი ამოაჭრევინა კინოსურათის შემქმნელებს, როგორც საზოგადოებისათვის მიუღებელი, მათ შორის, მასობრივ სცენებში ნაჩვენები მთვრალი ადამი-

ანების კადრები. გადაღებების დაწყებამდე სცენარი სპეციალურად გადაიგზავნა იაპონიის არმიის კავალერიის საქმეთა დეპარტამენტში, იქიდან კი მიიღეს ბრძანება, რომ აუქციონის ფრაგმენტი მთლიანად ამოეღოთ პირველწყაროდან, რადგან ექვემდებარებოდა იმდროინდელ აკრძალვებს. სამხედრო ბიუროკრატია იმდენად შეუვალი და სასტიკი ჩანდა, რომ მასთან არაფერი ჭრიდა, თუმცა იამამოტომ მაინც გადაიღო ეს ეპიზოდი და მოხდა სასწაული — როცა ეკრანებზე გასაშვებად გამზადებული ფილმი ნახეს ამ უწყების წარმომადგენლებმა, „ტოჰოს" მისი დატოვების ნება დართეს.

„ცხენი" 1941 წლის მარტში გავიდა კინოთეატრებში და წლის კომერციულ სენსაციად იქცა, ხოლო ჰიდეკო ტაკამინე გახდა უპოპულარულესი მსახიობი. იაპონური კულტურის მკვლევრებს — ჯოზეფ ანდერსონსა და დონალდ რიჩის მიაჩნიათ, რომ „ეს იყო რეალისტურად გადაღებული და ძალიან ყურადღებიანი დოკუმენტი ცხენებსა და მათ მოშენებაზე. ამ ფილმმა დიდი ზეგავლენა იქონია იაპონური დოკუმენტური კინოს განვითარებაზე და რეალობასთან მხატვრული კინოსურათების კავშირზე"[42], თუმცა არსებობს სხვა მოსაზრებაც, რომ კინოსურათი წარმოადგენდა შელამაზებულ ამბავს მთიელ გლეხებზე, ბავშვებსა და ცხენზე, სინამდვილიდან ერთგვარი გაქცევის მცდელობას, „თითქმის უსიუჟეტო რეალიზმს"[43].

აღნიშნული კინონამუშევარი ძალიან გვიან, 1986 წელს, აჩვენეს აშშ-ში. კრიტიკოს ვინსენტ ქენბის აზრით, ამ არასენტიმენტალურ ნაწარმოებში მკვეთრად გამოჩნდა კუროსავას კარგი ცოდნა კომპოზიციისა და გამოსახულებისა, რაც მან შემდგომში თავის, დამოუკიდებლად გადაღებულ ფილმებში განავითარა[44], ხოლო ერთერთმა გავლენიანმა გამოცემამ მას უწოდა ნეორეალისტური ფილმი კარგი ნატურალისტური ეპიზოდებითა და ნარატიული ხაზით[45].

აკირა ისევ კინოსცენარების წერას დაუბრუნდა. მისი უფროსი დის – ტანეიოს ვაჟი იოშიო („მაიკ") ინოუე იხსენებდა, რომ ბიძამისის სცენარებს თვითონაც კითხულობდა და ზოგიერთი მათგანი, ალბათ, შედევრიც იქნებოდა, მაგრამ ისინი ფილმებად არ ქცეულანო[46]. მაშინდელი იაპონური კინოსისტემა ზღუდავდა ნიჭიერ კინოდრამატურგებს. მათ ძალიან ცოტას უხდიდნენ, ამიტომ ისინი ბევრს წერდნენ, რომ რომელიმე სცენარს მაინც ეხილა ეკრანული სიცოცხლე. კუროსავა თავადაც ამ დღეში იყო და ასეთ ადამიანებს გულწრფელად გულშემატკივრობდა.

1941 წლის დეკემბერში, როცა იაპონური სამხედრო-საჰაერო ძალები თავს დაესხნენ აშშ-ის ფლოტს პერლ ჰარბორში, იაპონია

ჩაება მეორე მსოფლიო ომში. ყველაფერი სრულ სამხედრო რელსებზე გადავიდა, გამკაცრდა ცენზურა. თუკი მავანი რეჟისორი თავის რომელიმე კინოსურათში სიმართლეს იტყოდა მიმდინარე ომზე, მას რიგით ჯარისკაცად უკრავდნენ თავს ფრონტზე. კინოინდუსტრიაში ჩამოყალიბდა სამი დიდი ეროვნული კინოკონცერნი, რომლებშიც თავი მოუყარეს ყველა კინოკომპანიას, მათ შორის, „ტოჰოსაც". გაიზარდა აგიტაციურ-პროპაგანდისტული ფილმების რაოდენობა. კინოსტუდიების ბევრი თანამშრომელი არმიაში გაიწვიეს. ეკონომიკურმა, ფინანსურმა და ზნეობრივმა პრობლემებმა აშკარად იჩინეს თავი, მიუხედავად იმისა, რომ ქვეყანაში გამეფებულმა, რადიკალურ კონსერვატიზმში შეზავებულმა ასევე რადიკალურმა მილიტარიზმმა თავდაპირველად თითქოს იმედები ჩაუსახა სწრაფი და ძლევამოსილი გამარჯვების მომხრე იაპონელებს.

1942 წელს კუროსავა ორი ახალი კინოსცენარით წარსდგა ინფორმაციის სამინისტროს მიერ გამოცხადებულ კონკურსში. პირველმა („სიმშვიდეა") დაიმსახურა მეორე პრიზი და ფულადი ჯილდო 300 იენის ოდენობით, ხოლო მეორემ — „თოვლმა" მიიღო პირველი პრიზი და 2000 იენი, თუმცა არც ერთი მათგანი ფილმად არ გაკეთებულა[47]. ამ დროს აკირას თვიური ხელფასი 48 იენს (დაახლ. 960 აშშ დოლარი) შეადგენდა. წარმატებას კუროსავა და მისი მეგობრები დიდხანს აღნიშნავდნენ — ისინი თითქმის ყოველდღე იკრიბებოდნენ, ტოკიოს საუკეთესო უბნების თვალსაჩინო რესტორნებსა და კაფეებში ღრეობდნენ და ლოთობდნენ[48].

კუროსავასთან თანამშრომლობის სურვილი გამოთქვა კინოკომპანია „დაიეიმ". აკირამ რამდენიმე კინოსცენარი დაწერა და „დაიეიმაც" საკმაო ჰონორარი (თითოში – 200 იენი) გადაუხადა, მაგრამ „ტოჰომ" თავის თანამშრომელს ამ ფულის ნახევარი დაუქვითა, რასაც ავტორის ამაო პროტესტი მოჰყვა. ამის მერე „დაიეის" წარმომადგენლები მას ხელზე აძლევდნენ იმ თანხას, რასაც „ტოჰოში" უქვითავდნენ, ხოლო ამ უკანასკნელში კი წუხდნენ, რომ თუ აკირა ბევრ ფულს მიიღებს, ისევ დაიწყებს ლოთობას და სამსახურს თავს აარიდებსო.

1942 წელსვე კუროსავას კინოსცენარების მიხედვით შეიქმნა ორი პროპაგანდისტული ფილმი: პირველი მათგანი — „ახალგაზრდობის ნაკადები", რომელიც გადაიღო ოსამუ ფუშიმიძუმ, აკირამ დაწერა ერთი ნაკლებად ცნობილი მწერლის მოთხრობების მიხედვით, მეო-

რეს კი („ფრთების ტრიუმფი“, რეჟ. საცუო იამამოტო) საფუძვლად დაედო კუროსავასა და ბონჰეი სოტოიამას ერთობლივი, ორიგინალური კინოსცენარი. ახალბედა კინოდრამატურგს სულაც არ ეხატებოდა გულზე ამგვარი ნაწარმოებები, მაგრამ სხვა გზა არ ჰქონდა – სიტუაციას უნდა შეგუებოდა[49].

იმხანად მეორე მსოფლიო ომი შუა ფაზაში შევიდა და იაპონიამაც საკუთარ თავზე იწვნია მისი ყველა საშინელება: დაბომბვები, სასურსათო კრიზისი, ათასობით დაღუპული როგორც ფრონტზე, ისე ზურგში და ა. შ. ამის ფონზე ხელისუფლებამ უფლება მისცა კინოკომპანიებს, გაეზარდათ გასართობი ფილმების წარმოება. კუროსავაც თითქოს ამას უცდიდა. იგი დიდი ინტერესით ეცნობოდა თანამედროვე იაპონურ მხატვრულ ლიტერატურას, ფიქრობდა და არჩევდა, რომელი ნაწარმოები გამოადგებოდა კინემატოგრაფიული ადაპტაციისათვის. მას განსაკუთრებით იტაცებდა ცუნეო ტომიტას შემოქმედება და როდესაც გაზეთში ამოიკითხა, რომ მალე წიგნად გამოიცემოდა ამ მწერლის მორიგი მოთხრობა „სანშირო სუგატა“, აიკვიატა, რომ მას აუცილებლად გადავიტან ეკრანზეო. ეს იდეა მან გაანდო პროდიუსერ ნობუიოში მორიტას.

კუროსავამ პირველივე დღეს იყიდა წიგნი, ერთ ღამეში წაიკითხა, შემდეგ შინ ეწვია მორიტას და დაითანხმა, რომ იგი სასცენარო განყოფილებიდან ვინმეს გააგზავნიდა მწერალთან საავტორო უფლებების შესყიდვის საკითხებზე მოსალაპარაკებლად. მეორე დღესვე ტომიტასთან გაიგზავნა ტომოიუკი ტანაკა (მომავალში კუროსავას რამდენიმე ფილმის პროდიუსერი). პირველმა შეხვედრამ უშედეგოდ ჩაიარა. მომდევნო დღეს მწერალს, იგივე წინადადებით, უკვე სხვა კინოკომპანიების („დაიე“ და „შოჩიკუ“) წარმომადგენლები ეწვივნენ და თითოეული დაპირდა, რომ მთავარ როლში აუცილებლად გადაიღებდნენ რომელიმე ცნობილ მსახიობს. ტომიტამ არც მათ გასცა კონკრეტული პასუხი. ამას მოჰყვა ისევ ტანაკას ვიზიტი. მან ტომიტას ჰონორარის სახით შესთავაზა 100 იენი, რასაც დაემთხვა თავად მწერლის ცოლის, რომელსაც სხვადასხვა ჟურნალში წაკითხული ჰქონია თურმე კუროსავას კინოსცენარები, რეკომენდაციაც და ტომიტამ არჩევანი „ტოჰოსა“ და აკირაზე შეაჩერა[50]. მიუხედავად ამისა „ტოჰოს“ გეგმებში არ შედიოდა მისი დანიშვნა ამ პროექტის რეჟისორად და აღნიშნულ პოსტზე ტანაკა მოიაზრებოდა, მაგრამ მან უარი განაცხადა კუროსავას სასარგებლოდ.

აკირამ ერთი ამოსუნთქვით დაწერა კინოსცენარი. ის ისე იყო ჩართული საქმეში, რომ როცა ერთხელ რომელიღაც თანამშრომლის ქორწილში წავიდა, იქაც კი ამ ნამუშევარზე საუბრობდა გაუთავებლად. მართალია, ეს იქნებოდა მისი პირველი კინოსარეჟისორო ნაწარმოები, მაგრამ სრულებითაც არ მიაჩნდა ის დებიუტად და საკმაოდ მომზადებულ-მობილიზირებულად მიიჩნევდა თავს მის გასაკეთებლად. თითოეული კადრი მას უკვე გონებაში ჰქონდა დაგეგმილი და აგებულ-გადაღებული. ამასთანავე, გადაწყვიტა კინოსცენარი ეჩვენებინა იამამოტოსათვის, რომელიც იმ დროს ახალი პროპაგანდისტული ფილმის გადაღებებზე იმყოფებოდა.

კუროსავა გაემგზავრა ჩიბას სანაპიროზე, სამხედრო ავიაციის ბაზაზე, სადაც აღმოჩნდა, რომ იამამოტო ვიღაც ადმირალთან და მის ოფიცრებთან ვახშმობდა. მან ნამუშევარი კაჯიროს ოთახში დატოვა იმ იმედით, რომ დილით მაინც ნახავდა მას, თვითონ კი დასაძინებლად მიაშურა ბარაკებს, სადაც კინოოპერატორი და მისი ასისტენტები იყვნენ განთავსებულნი. გვიან ღამით გაღვიძებული აკირა შეიპარა იამამოტოსთან და წააწყდა მასწავლებელს, რომელიც გაფაციცებით კითხულობდა შეგირდის ნაშრომს.

კინოსურათის გადაღებები დაიწყო 1942 წლის 13 დეკემბერს ჯერ იოკოჰამაში, შემდეგ კი გაგრძელდა ტოკიოში. როდესაც აკირა პირველად დადგა კინოკამერის უკან, უკვე კინორეჟისორის რანგში, აღმოაჩინა, რომ მისთვის ყველაფერი ნათელი იყო და არაფრის შეშინებია[51]. იგი სიამოვნებით მუშაობდა, თანაც გადამღებ ჯგუფში ისეთი ხალხი აიყვანა, ვინც არ წუწუნებდა მცირე ბიუჯეტის გამო. მასაც უხაროდა, რომ ამგვარი ადამიანები ჰყავდა გვერდით და ამიტომაც პრობლემებს მარტივად აგვარებდა. ყოველ ღამით, სანამ დასაძინებლად წავიდოდა, აუცილებლად კიდევ ერთხელ შეამოწმებდა გადასაღებ მოედანს, დეკორაციებს, გეგმებს და უხაროდა, რომ არავითარი სერიოზული ხარვეზი არ ჰქონდა[52].

ფილმში მოთხრობილია იმ დაპირისპირებაზე, რომელიც არსებობდა ტრადიციულ საბრძოლო ხელოვნებათა სკოლებს — ჯიუ-ჯიცუსა და ძიუდოს შორის XIX საუკუნის 80-იან წლებში. ახალგაზრდა სანშირო დედაქალაქში ჩადის ხელჩართული ორთაბრძოლის ოსტატობის შესასწავლად და ამ მიზნის მისაღწევად ნაჩვენებია მისი უჩვეულო თავგადასავალი. მთავარი გმირი განასახიერა ნიჭიერმა მსახიობმა, ელეგანტურმა სუსუმუ ფუჯიტამ, რომელიც მანამდეც მუშაობდა „ტოჰოში“, მაგრამ მხოლოდ მეორეხარისხოვანსა თუ უმნიშვნელო როლებში იღებდნენ. სუგატას შეყვარებულის მამის

— მურაის პერსონაჟი ითამაშა კიოტოელმა გამოცდილმა მსახიობმა ტაკაში შიმურამ (ნამდვილი სახელი და გვარი — შოჯი შიმაძაკი), რომელიც ძველი მეგობრის, ნობუიოში მორიტას ხელშეწყობით საგანგებოდ ჩაიყვანეს ტოკიოში, „ტოჰოში". მიუხედავად იმისა, რომ შიმურას იქამდე სხვა კინოკომპანიასთან ჰქონდა დადებული კონტრაქტი, მას შემდეგ, რაც წაიკითხა კუროსავას კინოსცენარი „გერმანელი დარუმას ტაძარში", გადაწყვიტა, რომ აუცილებლად უნდა ემუშავა მის შემქმნელთან. როდესაც კუროსავა პირველად შეხვდა შიმურას, ამ უკანასკნელს ეხურა ძველი და გაცვეთილი ქუდი, რომელიც ძალიან უხდებოდა. ამან მოხიბლა რეჟისორი[53] და სწორედ აქედან დაიწყო მათი როგორც პირადი მეგობრობა, ასევე შიმურას დიდებული კინოსამსახიობო კარიერის აღმასვლა.

კუროსავამ კინოსურათში საუცხოოდ გადმოსცა ძველი ტოკიოს ეგზოტიკური ატმოსფერო, ვაჟკაცობისა და ღირსების გრძნობები, მეტოქისადმი რაინდული დამოკიდებულება, საბრძოლო ხელოვნების სკოლაში გამეფებული სიმკაცრე; ერთმანეთისაგან განსხვავებულად, მრავალფეროვნად და მრავალმხრივად წარმოადგინა თითოეული საბრძოლო ეპიზოდი[54]; საკმაოდ პოეტურად გადაიღო დროის ცვალებადობა სანშიროს ხის ქოშის სხვადასხვა სიტუაციაში ყოფნის მიხედვით; აჩვენა, რომ სკოლაში წვრთნა მარტო ფიზიკური დატვირთვა, ან ილეთების შესწავლა როდია, არამედ მასში მყარი მორალური კოდექსია ჩადებული, რომელიც უნდა გაითავისო და რომელსაც უნდა დაემორჩილო. ერთხელაც, ყმაწვილკაცური გაბრაზების გამო, სუგატა გადააბიჯებს ამ კოდექსს, რისთვისაც ოსტატის წყრომას დაიმსახურებს. იგი ჩახტება გუბურაში, რათა მასწავლებელს დაუმტკიცოს, რომ სწორად ადგას ჭეშმარიტების შეგრძნობის გზას, რაც ადამიანისათვის მთავარი დანიშნულებაა და ეს ჭეშმარიტება, რომელიც მართავს სამყაროს, დაეხმარება მას მშვიდად და უდრტვინველად გარდაიცვალოს. სანშირო მთელ ღამეს გაატარებს გაყინულ წყალში, გათენებისას კი დაინახავს, როგორ იშლება წყლის ზედაპირზე ლოტოსის ყვავილი. ის გუბურიდან ამოდის და ბოდიშს იხდის.

ეს ეპიზოდი რეჟისორმა სპეციალურად ჩაამატა კინოსცენარში, რადგან ის არ იყო ლიტერატურულ პირველწყაროში. ამით მას სურდა, უფრო მეტი სიმძაფრე შეეძინა სიუჟეტისათვის, უფრო მეტი ფილოსოფიური მინიშნებით ეჩვენებინა სანშიროს გონების თავისებური გამოღვიძება. მან გააიდეალა მთავარი გმირის მასწავლებელი — იანო (ამ როლს დენჯირო ოკოჩი თამაშობს), რომელსაც

თავისი უმაღლეს დონეზე აყვანილი საბრძოლო ხელოვნების ხარჯზე მედგრად შეუძლია გაუწიოს წინააღმდეგობა ცხოვრებისეულ სირთულეებს. მისი და სუგატას ერთმანეთთან დამოკიდებულება მამაშვილურს ჰგავს — როცა ახალგაზრდა იწრთობა და იზრდება უფროსი თაობის თვალსაჩინო წარმომადგენლის მაგალითებზე. ამ შემთხვევაში, თვალნათელია პარალელი კუროსავასა და კაჯირო იამამოტოს ურთიერთობებთან. ამასთანავე, საკმაოდ აშკარაა თავად რეჟისორის სულიერი კავშირები თავისივე მთავარ გმირთან[55].

რასაკვირველია, „სანშირო სუგატა" სუფთა იაპონური თემატიკის ნაწარმოებია, განსაკუთრებულად უბრალო და სადა, რითაც ნათლად ჩანს, რომ მისმა რეჟისორმა შეგნებულად აარიდა თავი თანამედროვე თემას და არც ისე შორეული წარსული აჩვენა ეროვნული საბრძოლო ხელოვნების ერთ-ერთი სახეობის პოპულარიზაციის მიზნით. მას ბავშვობიდანვე აინტერესებდა კენდოც და ძიუდოც და ამით მიეცა საშუალება, რომ თავისი პოზიცია გამოეხატა ამ მხრივ.

ამბის სწორად და გამართულად, დახვეწილი კინოდრამატურგიული მეთოდებით გადმოცემას ასახავს ის გარემოება, რომ კინოსურათის დასაწყისშივე ჩანს მისი გმირის მიზანი და კინორეჟისორიც ოსტატურად მიჰყვება ამ გზას, რომლის მიხედვითაც სუგატამ უნდა ისწავლოს არა მარტო საბრძოლო ხელოვნება, არამედ თავისი სიმტკიცეც უნდა გამოსცადოს, რაც, რა თქმა უნდა, ბევრ სირთულესთან იქნება დაკავშირებული სიუჟეტის განვითარებისას. ამასთანავე, ფილმის ავტორი აკეთებს მოულოდნელ პასაჟს — ის ჯერ თეორიას გვამცნობს, მერე პრაქტიკას, მთავარი გმირი ჯერ თეორიულად ითვისებს, რა არის ძიუდო, მერე კი პრაქტიკაში იყენებს მას. როდესაც სუსუმუ ფუჯიტაზე ადგილობრივი კრიტიკოსები წერდნენ, რომ მან თითქოს გადააჭარბა თავის როლს. კუროსავა არ ეთანხმებოდა ამ პოზიციას. თუმცა, ისიც ცნობილია, რომ გადაღებებამდე მსახიობს განუცხადა, რომ უფრო მეტად აინტერესებდა ხასიათი და არა ტიპაჟი[56].

კუროსავა ორიგინალური ხერხებით აჩვენებს პერსონაჟების ურთიერთწინააღმდეგობებს და ამგვარი მიდგომა შემდგომში გახდა მისი სტილისტიკის უდავო მაჩვენებელი. პირველივე ათ წუთში გასაგებად და მკვეთრად იკვეთება რეჟისორის დამოკიდებულება საგნებისა და მოვლენებისადმი, ყველაფერი ის, რაც მან კინოწარმოებაში რამდენიმე წლის განმავლობაში მუშაობისას კარგად შეისწავლა და გაითავისა. მის კინემატოგრაფიულ სიმწიფეზე ნათლად მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ ფილმი ტექნიკურად ძალიან რთულადაა გადაღებული. საავტორო ხელწერა აშკარად გამოიხატა იმაში, თუ

როგორ აკეთებს იგი დეტალების აკუმულირებას, სხვადასხვა ხედის ოსტატურ მონაცვლეობას. იმავდროულად კუროსავამ თავი წარმოაჩინა, როგორც ჩინებულმა და თამამმა მემონტაჟემაც[57], რამეთუ გვიჩვენა ლამაზად აწყობილი მოკლე სცენებიც და რიტმის გრძნობაც, რომელთა მიხედვით სულაც არაა მოსაბეზრებელი ფილმის ცქერა, პირიქით, იგი უფრო და უფრო გითრევს მოქმედებაში. იმის გამო, რომ ფილმი უნდა ყოფილიყო სახელმწიფო პოლიტიკის გამომხატველი, კუროსავას მოუწია მასში რამდენიმე სავალდებულო თემის ჩასმა, რაც თავად არ სურდა.

საყურადღებოა ეპიზოდი, როცა იანო და სანშირო ჩაუვლიან წმინდა ადგილს, სადაც მომხიბვლელი ქალიშვილი საიო (იუკიკო ტოდოროკი) ლოცულობს. ოსტატი შეგირდს მიმართავს: „შეხედე, ხომ ლამაზია? სუგატა, იცი, რატომ? იმიტომ, რომ მან უკუაგდო ყველანაირი ბოროტება. ის ლოცულობს. დაივიწყა საკუთარი თავი და ღმერთთან ჰარმონიაში იმყოფება“. ამაში, შესაძლებელია, დავინახოთ აკირა კუროსავას შემოქმედების ერთ-ერთი მიზანიც. მისი ფილმის გმირი ცდილობს გახდეს სხვანაირი, განსხვავდებოდეს არა მარტო მისივე თანატოლებისაგან, არამედ თავისივე თავისაგან, როგორიც ადრე იყო, თუმცა შინაგანი სიბრძნის მიღწევის გზა მისთვის სულაც არაა ადვილი. ძლიერების ძიებაში ის ავითარებს თავის ფიზიკურ ოსტატობას იმის გასააზრებლად, რომ ნამდვილი ძალა მხოლოდ სულის სრულყოფილების შედეგად მოდის.

ამ კინოსურათამდე იაპონურ კინოში სათავგადასავლო ფილმების აბსოლუტური უმრავლესობა წარმოადგენდა ე. წ. „ჩამბარა ეიგებს“, ანუ ნამუშევრებს, რომლებიც მთავრდებოდა ხმლით ორთაბრძოლით. კუროსავამ დაარღვია ეს ტრადიცია და აჩვენა, რომ ამგვარი დუელიც შეიძლებოდა მომხდარიყო.

სანშიროს პერსონაჟზე არანაკლებად აინტერესებს კინორეჟისორს მისი ძირითადი მეტოქის – ჰიგაკის (რიუნოსუკე ცუკიგატა) გმირიც. ამიტომაც წარმოადგინა ის, როგორც ცნობილი ადამიანი, მარჯვე, მამაცი და ყოვლისშემძლე, ოღონდ გაიძვერა და მუხთალი. მისი და სანშიროს საფინალო ორთაბრძოლის სცენა ერთ-ერთ ნიშანდობლივ ეპიზოდად გადაიქცა იაპონურ კინოში, ხოლო თავად კუროსავას აგრძნობინა ნიჭის მოზღვავება და უფრო მეტის კეთების უკიდეგანო სურვილი[58]. აქვე აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ კუროსავა განიცდიდა პოპულარული კინოჟანრის — ვესტერნის ზეგავლენას. ამას არც მალავდა და მოგვიანებით ღიად აცხადებდა კიდეც: რომ კარგი ვესტერნები უცილობლად მოსწონს ყველას,

ეროვნების მიუხედავად. რადგან ადამიანები არიან სუსტნი, ისინი ოცნებობენ კეთილ ადამიანებსა და დიდ გმირებზე, ძველ დროში რომ ცხოვრობდნენ. ვესტერნებს სულ იღებდნენ და იღებენენ. დიდი ხნის მანძილზე ამ ჟანრს ცომივით ზელდნენ და ხვეწდნენ და ამ პროცესში ავითარებდნენ კინოს ერთგვარ „გრამატიკას“, რომლიდანაც მეც ვსწავლობო[59]. ამდენად სანშიროსა და ჰიგაკის დუელი სწორედაც რომ ნაღდი ამერიკული ვესტერნის ფინალის იაპონური გამოძახილია, თუმცა თავისებურად ეფექტური და ორიგინალური, გრაციოზული და ამაღელვებელი.

მისი გადაღება წარიმართა 1943 წლის თებერვლის შუა რიცხვებში. როცა რეჟისორს არ მოეწონა ჯერ კიდევ იანვარში, კინოსტუდიაში ამ გადამწყვეტი ბრძოლის ფირზე დასაფიქსირებლად სპეციალურად გამზადებული პავილიონი, დახატული ღრუბლები, ქარის იმიტაციის შესაქმნელად მიზიდული დიდი ვენტილიატორები. კუროსავამ გადამღები ჯგუფი წაიყვანა ერთ პროვინციაში, სადაც ნატურაზე გადაიღეს ეს სცენა. პირველი ორი დღე საოცრად წყნარი ამინდი იდგა, მესამე დღეს კი ისეთი ქარიშხალი ამოვარდა, რომ სასწრაფოდ გადაიღეს ეპიზოდი, რომელიც ბრწყინვალედ შეასრულეს მსახიობებმა, მიუხედავად იმისა, რომ ყველანი ლამის გაიყინენ სიცივისაგან.

უარეს დღეში ჩავარდნენ კინემატოგრაფისტები ორი თვით ადრე, როცა აიჩის პრეფექტურაში, მდინარე ჰანდას პირას იღებდნენ ერთ-ერთ პირველ სცენას, სადაც იანო წყალში ყრის მომხვდურებს. დენჯირო ოკოჩი ილეთებით ისე გაერთო, რომ თავადაც შემთხვევით გადაეშვა ყინულივით ცივ წყალში, რომლის ტემპერატურა დაახლოებით ნულს აჩვენებდა. ყველანი სასწრაფოდ ამოიყვანეს და მახლობელ სასტუმროში გააქანეს გასათბობად[60].

იმხანად ყველა დებიუტანტ კინორეჟისორს პირველი ნამუშევარი უნდა წარედგინა შინაგან საქმეთა სამინისტროში შესაფასებლად და ეკრანებზე გასვლის ნებართვის მისაღებად. სამინისტროს ცენზორთა შორის იყვნენ როგორც სხვადასხვა უწყების ჩინოვნიკები, ისე ცნობილი რეჟისორებიც, მათ შორის: ტომოტაკა ტანაკა, იასუჯირო ოძუ და კაჯირო იამამოტო. ეს უკანასკნელი მოუცლელობის გამო ვერ მივიდა განხილვაზე, თუმცა კუროსავა გააფრთხილა, რომ სხდომას დაესწრებოდა ოძუ, რომელიც მხარს დაგიჭერსო და ამით გაამხნევა ყოფილი ასისტენტი. თავდაპირველად ცენზორებმა დაიწყეს საუბარი ყბადაღებულ „ბრიტანულ-ამერიკულ გავლენაზე“, როგორც ეს ყოველთვის ხდებოდა, მერე კიდევ რაღაც ამოქექეს და დაიწუნეს, თუმცა კუროსავა მათ არ უსმენდა, იჯდა, ფანჯარაში

იყურებოდა და რაღაცაზე ფიქრობდა, მაგრამ როცა ცენზორთა გამოსვლებს ყურადღებით მოუსმინა, სურვილი გაუჩნდა, რომელიმესათვის სკამი ჩაერტყა[61], მაგრამ თავი შეიკავა. ამასობაში ოძუ წამოდგა და როგორც კინოს პროფესიონალმა განაცხადა, რომ ეს იყო მნიშვნელოვანი სახელოვნებო მიღწევა[62], რამაც საბოლოოდ გაჭრა და ფილმის მიმართ ყველა დადებითად განაწყო.

„სანშირო სუგატას" პრემიერა 1943 წლის 25 მარტს შედგა. მაყურებელში მან ფურორი მოახდინა, როგორც ახალბედა ხელოვნის საინტერესო ქმნილებამ[63], მაგრამ ზოგიერთ კინოკრიტიკოსს არ მოეწონა, რადგან მასში დაინახა რამდენიმე ძალიან შენიღბულ-შეფარული მეტაფორა[64]. ფილმს დიდი კომერციული წარმატება ხვდა წილად. მასში ნიშანდობლივად წარმოჩნდა კუროსავას სტილისტიკა და ის მიმართულებები, რომლებსაც იგი მომავალში გაჰყვა და თავისი შესანიშნავი შემოქმედება ააგო. ეს ნამუშევარი ერთ-ერთ ნიშანსვეტად გადაიქცა იაპონურ კინოში ისტორიული დრამის ორიგინალური გააზრებით, საოცრად მწვავე თხრობითი რიტმით, ძალადობისა და ლირიზმის უჩვეულო სინთეზით, ზნეობრივი სრულყოფის აუცილებლობის ხაზგასმით. მართალია, იგი ძალიან წააგავს კარატეზე შექმნილ კინოსურათებს, ოღონდ ოსტატის ხელი მას აშკარად ეტყობა და, მისტიციზმის ზოგიერთი გამოვლინების მიუხედავად, მიწაზეა დაშვებული და ცოტა იუმორიც აქვს, რაც მისი შემქმნელის ნიჭიერებაზე მიუთითებს.

ტომიტას წიგნი ბესტსელერი გახდა. პრაქტიკულად ეს მოთხრობა იყო ერთგვარი ვარიაცია ეიჯი იოშიკავას სერიალებად გამოსული პოპულარული რომანისა „მუსაში მიიამოტო", რომელიც იბეჭდებოდა 1935-1939 წლებში. სანშიროსაგან განსხვავებით მუსაში იყო ფარიკაობის ოსტატი, თორემ დანარჩენით ბევრად ჰგავდა მას, მით უმეტეს, რომ ორივე ფიზიკურ ვარჯიშებს სულის გაკაჟებასაც უმატებდა და ისე აღწევდა სრულყოფილებას თავიანთ სფეროში.

თავად ცუნეო ტომიტა ადრე ძიუდოს მისდევდა. მამამისიც სწავლობდა ძიუდოს ერთ-ერთ სკოლაში, რომლის მთავარი ოსტატი — ჯიგორო კანო ტომიტამ გამოიყენა იანოს პროტოტიპად, ხოლო სუგატას პროტოტიპად — თავისი უფროსი კოლეგა, სახელგანთქმული ძიუდოისტი — შირო საიგო, სწორედ იმ პერიოდში რომ ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, რომელიცაა აღწერილი ამ ნაწარმოებში. სხვათა შორის, კანოს ეკუთვნის სიტყვები: „გადმოიღეთ დასავლური პრაქტიკული ცოდნა, მაგრამ შეინარჩუნეთ იაპონური სული", რაც ერთგვარი დევიზი გახდა იმპერატორ მეიჯის ეპოქის

(1868-1912 წწ.) იაპონელთათვის[65]. კანოსა და საიგოს მიერ ერთობლივად შემუშავებული, ძიუდოს ცალკეული ილეთები შემდგომში იაპონიის საშუალო სკოლებშიც და არმიაშიც გადაიღეს.

„სანშირო სუგატას“ აქვს ის საჭირო ემოციური ძალა, რითაც მან მოხიბლა მაშინდელი მაყურებელი და კრიტიკის უმეტესი ნაწილი და ასევე ხიბლავს იგი დღევანდელ მნახველსაც. ეს კინოსურათი იმისათვისაცაა ხელსაყრელი, რომ მისი საშუალებით შესაძლებელია იაპონური კინოს საერთო კულტურული ორიენტაციის კვლევა, სამურაისა და ძენის ფასეულობების გაანალიზება[66]. მასში კუროსავამ მთლიანად აჩვენა თავისი პროფილი[67], რომელიც რამდენიმე წლის შემდეგ ცნობილი გახდა სრულიად კინემატოგრაფიული სამყაროსათვის. აკირა უცბად აღმოჩნდა კინოკომპანია „ტოჰოს“ წამყვან კინორეჟისორთა რიგებში, ხოლო ფუჯიტა ყველასათვის საყვარელ კინომსახიობად იქცა.

ფილმის პოპულარობაზე მეტყველებს ისიც, რომ მისი ესა თუ ის სცენები ან კადრები სხვებმა გადაიღეს თავიანთ არსენალში. ბევრი მისგან სწავლობდა სათავგადასავლო კინოს ამა თუ იმ დეტალებს, რომ მერე თავის კინოსურათებში გამოეყენებინა[68]. ეს კინონაწარმოები შეადარეს მუზეუმის ექსპონატს, რომელიც ხშირად სტატიკურია, თუმცა მიმზიდველი და შეიცავს რამდენიმე გასაოცარ ეპიზოდს, რაც ერთიანობაში მას ფასდაუდებელს ხდის. ის გაცილებით მეტია, ვიდრე უბრალო სანახაობა და წარმოადგენს ნაშრომს ადამიანისა, რომელიც მომავალში უდავოდ უნდა გამხდარიყო გამორჩეული რეჟისორი[69].

იმავე წლის 27 მარტს იაპონიის პრემიერ-მინისტრის რეზიდენციაში კუროსავას ფილმი დაჯილდოვდა ეროვნული კინოპრიზით, რომელიც შეიცავდა აგრეთვე ფულად პრემიას — 500 იენს. მან ასევე მოიპოვა სადაო იამანაკას სახელობის პრიზი, ხოლო ჟურნალ „ეიგა ჰიორონის“ წლის საუკეთესო კინოპროდუქციის სიაში მეორე ადგილზე გავიდა.

ზუსტად ერთი წლის შემდეგ, როცა „სანშირო სუგატა“ ხელმეორედ უნდა გაეშვათ ეკრანებზე, სახელმწიფო ცენზურის ჩარევით, ავტორისა და პროდიუსერების დაუკითხავად, მასში ამოჭრეს დაახლოებით 600 მეტრი (20 წუთამდე) ფირი. სამწუხაროდ, მავანთა უპასუხისმგებლობის გამო ეს ნაწილები დაიკარგა და მხოლოდ 90-იანი წლების მიწურულს, რუსეთში, „გოსფილმოფონდში“ აღმოაჩინეს აღნიშნული კინოსურათის ერთი სრული ასლი[70].

1952 წელს „სანშირო სუგატას“ ჩაუტარდა რეკონსტრუქცია, ოღონდ დაკარგული ნაწილების გარეშე, რის გამოც „ტოჰომ“ საქვეყ-

ნოდ ბოდიში მოიხადა. ეს ფილმი დიდი ხნის დაგვიანებით —დაახლოებით 30 წლის შემდეგ აჩვენეს ევროპასა და აშშ-ში შეცვლილი სახელწოდებებით: „ძიუდოს საგა" და „ამბავი ძიუდოზე" (სათაურების შეცვლა არცაა გასაკვირი კინოს სამყაროში, რადგან ეს პრაქტიკა ჯერ კიდევ დიდი ხნის წინ დაინერგა). ზოგი დასავლეთელი კინოკრიტიკოსი წერდა, რომ შეკვეცილი ვერსიის მიუხედავად, კინოსურათი წარმოადგენდა მნიშვნელოვან დადასტურებას იმისა, რომ იყო კინემატოგრაფიული გენიალურობა, ხოლო მისი მდიდრული მასალა ყველას აცნობდა იაპონურ ხასიათსა და ფასეულობებს. მისი შესანიშნავი კომპოზიციები, ძალიან მგრძნობიარე და თანმიმდევრული თხრობა ბევრისათვის იმის სასწავლებლადაც კი გამოდგებოდა, თუ კარგად როგორ უნდა აეგო ესა თუ ის კინონამუშევარი[71]. მკვლევარი ჯუდით ქრაისტი მიიჩნევს, რომ „სანშირო სუგატა" არასოდეს დაკარგავს დიდებულებას და ამტკიცებს, რომ მისი ავტორი ნამდვილი ხელოვანია, მაღალი კინემატოგრაფიული პროფესიონალიზმით რომ გადმოსცა დროის სვლა და საფინალო ორთაბრძოლა[72].

კუროსავა დაიბარეს იაპონიის ეროვნული სამხედრო-საზღვაო ძალების საინფორმაციო სექციაში და თხოვეს, მოეფიქრებინა და შეექმნა პროპაგანდისტული მხატვრული ფილმი საბრძოლო თვითმფრინავებზე, რაც ხელს შეუწყობდა მოსახლეობაშიც და სამხედრო წრეებშიც საბრძოლო სულისკვეთების ამაღლებას. კინორეჟისორმა პირობა დადო, რომ რაიმეს იღონებდა, მაგრამ ჩანაფიქრი ჩაიშალა, რადგან ხელისუფლებას აღარც გადაღებებისათვის საკმარისი თვითმფრინავები ჰყავდა და ომშიც საქმე რთულად მიდიოდა. ამასობაში „ტოჰოს" ხელმძღვანელობამ მას დაავალა, სასწრაფოდ გაეკეთებინა კინოსურათი „ულამაზესი" საკუთარი, ორიგინალური კინოსცენარის მიხედვით. რა თქმა უნდა, ეს პროექტიც ხელისუფლების დაკვეთას წარმოადგენდა და მასში უნდა გადაეღოთ, თუ როგორ მუშაობენ ახალგაზრდა მოხალისე ქალები ოპტიკური ლინზების ერთ-ერთ სამხედრო ქარხანაში.

კუროსავას უნდოდა გადაღება ნახევრად დოკუმენტურ სტილში წარემართა[73]. მას არ სურდა, მთავარ როლებზე დაეტვირთა ყველასათვის ცნობილი კინომსახიობები, ამიტომ ამ მიზნით თეატრიდან აიყვანეს ახალგაზრდა ქალები და თხოვეს, რომ დილეტანტებივით ეთამაშათ[74]. რეპეტიციებზე მათ დააწყებინეს სირბილი, ფრენბურთის თამაში, ქუჩებში მარშირება, რასაც ახალწვეულების პროტესტი მოჰყვა, მაგრამ ამაოდ — კუროსავამ თავისი გაიტანა. შემდეგ მათი უმეტესობა გააგზავნეს პატარა ქალაქ ჰირაცუკას ქარხნის სხვა-

დასხვა საამქროში, რათა საფუძვლიანად დაუფლებოდნენ შესაბამის პროფესიებს. ამასთანავე, ისინი განათავსეს ქარხნის ნამდვილ საერთო საცხოვრებელში, სადაც ასევე იგეგმებოდა გადაღებები. ამ დაწესებულების დიასახლისის როლში მიიწვიეს გამოცდილი მსახიობი ტაკაკო ირიე, რომლის სითბომ, დედობრივმა ზრუნვამ და კეთილგანწყობამ გოგონების სიყვარული დაიმსახურა. საერთო ჯამში, ეს პერსონა დიდად დაეხმარა გადამღებ ჯგუფს ახალბედა მსახიობებთან ურთიერთობებში. ქარხნის დირექტორის როლი განასახიერა ტაკაში შიმურამ.

დაიწყო გადაღებები. კინემატოგრაფისტები ყოველდღიურად რვა საათს მუშაობდნენ. ცუდი კვების გამო აკირა და მისი ასისტენტები უხერხულად გრძნობდნენ თავს მსახიობების წინაშე. ხანდახან ისინი საკუთარი სახსრებით ყიდულობდნენ მათთვის დამატებით საკვებს. ამ უკანასკნელთაგან ყველაზე მეტ გულისწყრომას გამოთქვამდა მთავარი გმირის — ცურუს როლის შემსრულებელი იოკო იაგუჩი (ნამდვილი სახელი და გვარი — კიიო კატო), რომელიც ხშირად ეკამათებოდა როგორც რეჟისორს, ისე სხვებს. იგი არ ეპუებოდა არსებულ სიტუაციას და მოითხოვდა საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესებას.

ეს შეუპოვარი ქალბატონი დაიბადა 1921 წლის 27 აგვისტოს მდიდარი ჩინოვნიკის ოჯახში. 1937 წელს თეატრს მიაშურა, ხოლო ორი წლის შემდეგ კინომსახიობად გადავიდა „ტოჰოში", სადაც მისი და მუშაობდა. მან ფსევდონიმად აიღო იოკო იაგუჩი და სანამ კუროსავა მიიწვევდა „ულამაზესში", ექვს ფილმში მეორე და მესამეხარისხოვანი როლები ითამაშა. ის დაუმეგობრდა ირიეს, რომელმაც კინომსამსახიობო ოსტატობის ცალკეული ნიუანსები ასწავლა. იოკომ აღმოაჩინა, რომ აკირა სრულიად განსხვავებული იყო სხვა კინორეჟისორებისაგან და მისგან მოითხოვდა უფრო მეტს, ვიდრე ჩვეულებრივი მსახიობისაგან, უფრო მეტ ბუნებრიობას, უფრო მეტ სილაღესა და სითამამეს.

გარეგნულად გადაღებებს ისეთი პირი უჩანდათ, რომ მავანი იფიქრებდა სუფთა დოკუმენტურ ფილმს იღებენო. მთელი სიუჟეტი ისე ააწყვეს, რომ კარგად შეფუთული კინემატოგრაფიული ჩარჩოებით, სხვადასხვა ოსტატური რაკურსებითა და ლაკონიური მიზანსცენებით ძალიან მშვიდად გადმოსცემდა ემოციურ კულმინაციურ მომენტებს[75]. კუროსავას ექსპერიმენტმა გაამართლა — ახალგაზრდები ისე თამაშობდნენ, თითქოს დიდ ხანს მუშაობდნენ ამ ქარხანაში, ზედმიწევნით იცოდნენ თავიანთი საქმე. რასაკვირველია,

ამდენ უშუალობას წინ სდევდა ხანგრძლივი რეპეტიციები. ამგვარი მუყაითობის გადმოსაცემად რეჟისორმა მათი ბევრი ახლო ხედი გადაიღო. ფრენბურთის თამაშის ემოციურად გადმოსაცემად მან გამოიყენა ე. წ. „ანალიტიკური მონტაჟი“ პერსონაჟების სახეების, მკლავების, ბურთის მოძრაობის, ფეხების ხტომის კადრები და მათი სწრაფი მონაცვლეობა. იმდროინდელ იაპონიაში სახელგანთქმული ბრიტანული დოკუმენტური კინოს სტილისტიკა უცნობი იყო, ამიტომ რეჟისორი მიეძალა იმას, რაც შესანიშნავად იცოდა – გერმანული „კუნსტფილმისა“ და საბჭოთა „დინამიკური დოკუმენტალიზმის“ ნარევს. აღსანიშნავია, რომ კუროსავა გადაღების პროცესში იგონებდა ახალ-ახალ რაკურსებს[76]. მან უზადოდ წარმოაჩინა ე. წ. „მოკლე კადრებიც“, სრულიად უცხო იაპონური კინემატოგრაფისათვის, რომლებსაც, რამდენიმე წამის მიუხედავად, გარკვეულ დატვირთვას ანიჭებდა.

„ულამაზესის“ კინოსარეჟისორო მანერა ენერგიული და ინოვაციურია. მონტაჟში აკირა გარკვეულწილად განიცდიდა ლენი რიფენშტალის გავლენას, ხოლო ფილმი კომპოზიციურად ჰგავს ალექსანდრ დოვჟენკოს გახმაურებულ კინოსურათს „მიწა“[77]. მასში ასევე გამოჩნდა კუროსავას, როგორც სცენარისტისა და რეჟისორის ის შემოქმედებითი თავისებურება, რომლის მიხედვით ავტორი განსაზღვრავს საბოლოო ვარიანტისათვის, რა არის მთავარი, რა უნდა დატოვოს სცენარში და რა ამოიღოს. ეს თავისებურება ამ ხელოვნის კარიერას თან გაჰყვა და შემდგომში კიდევ უფრო დაიხვენა.

სიუჟეტში სათანადო ინტრიგების ჩასადებად კუროსავამ რამდენიმე მომენტი ისე დაამონტაჟა, რომ კვანძი უცბად არ გახსნა, რითაც მაყურებლის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. აკირამ აჩვენა, რომ მისი გმირები დიდი, ერთიანი, მონოლითური კოლექტივის წევრებს წარმოადგენენ, თუმცა ისინი პროპაგანდის სახეებიც არიან და პიროვნებებიც, რომლებიც ეძებენ და პოულობენ თავიანთ პერსონალურ იდენტიფიცირებას არსებულ სოციალურ-პოლიტიკურ სიტუაციაში. ამდენად, ამ ნამუშევარში ხაზგასმულია არა მარტო დოკუმენტალიზმი, არამედ სოციალური ასპექტიც და მითითებულია, რომ ცხოვრება საკმარისად მძიმეა და რთული, ამიტომაცაა, რომ ფილმის ფერები ჩვეულებრივზე უფრო ბნელია.

თავისთავად „ულამაზესი“ სრულიად არ განსხვავდებოდა მეორე მსოფლიო ომში ჩაბმული ქვეყნების კინოპროდუქციისაგან თავისი პოლიტიკური პათოსითა და სულისკვეთებით. „ის ადიდებდა პატრიოტს, რომელიც მზადაა დათმოს თავისი პირადი მოთხოვნილებები და

კომფორტი ქვეყნის სასარგებლოდ"[78]. ასეთ ნამუშევრებს მრავლად იღებდნენ კუროსავას ადგილობრივი კოლეგებიც და სხვადასხვანაირად გადმოსცემდნენ იაპონელების თავდადებულ შრომას ე. წ. „ზურგში", რათა თავიანთი წვლილი შეეტანათ საკუთარი არმიის მომავალ დიად გამარჯვებაში.

ქარხნის მუშა-მოსამსახურეების დრამატულ თავგადასავლებს აკირამ თან გააძევნა ზოგიერთი მათგანის სულიერ სამყაროში ჩაწვდომის ცდები. მთავარი გმირი ცურუ არის მისი, ალბათ, ყველაზე იდეალიზირებული კინოპერსონაჟი. სწორედ ისაა ულამაზესი არა მარტო გარეგნობით, არამედ უსაზღვრო სულიერებით, საქმისადმი ერთგულებით, გულწრფელი მეგობრობით, შეუდრეკელი პატრიოტიზმით. კუროსავამ ამ გმირში ბევრი საკუთარი თვისებაც ჩადო და შემდგომშიც იხსენებდა, რომ იაგუჩი იყო უკომპრომისო ინდივიდუალი და ამით ბევრად ჩამომგავდაო[79].

1944 წლის მარტის მიწურულს ბოლო სცენები გადაიღეს „ტოჰოს" სტუდიაში, ხოლო აპრილის დასაწყისში კინოსურათი საბოლოოდ გამზადდა. ფილმი ერთდროულად ორ მიზანს უნდა მომსახურებოდა — ეროვნული პოლიტიკაც გაეტარებინა და კომერციული მოგებაც მოეტანა. მართალია, სახელმწიფო ცენზურამ ის არ მოიწონა, მაგრამ ეკრანებზე მისი გასვლის ნებართვა მაინც გასცა. თანაც ცენზორებს, რომლებიც ყველაფერს უკირკიტებდნენ, აშკარად გამორჩათ, რომ რეჟისორმა რამდენიმე ეპიზოდში, ამაღელვებელი მარშირებისა და მისი მზადების სცენებში, გამოიყენა ერთი ამერიკელი კომპოზიტორის მუსიკა. ადვილი წარმოსადგენია, მტრული ქვეყნის წარმომადგენლის ნაწარმოები რომ აღმოეჩინათ, რა დღეს დააყრიდნენ.

იმავე ხანებში (30 მარტს) კინოკომპანია „დაიეიმ" გამოუშვა ფილმი „ჭიდაობის ფესტივალი" (1944, რეჟ. სანტარუ მარუნე), რომელსაც საფუძვლად ედო აკირას კინოსცენარი. კუროსავას წინაშე ახალი პერსპექტივები გადაიშალა.

„ულამაზესი" კინოთეატრებში გავიდა 1944 წლის 13 აპრილიდან და სახალხო მოვლენად იქცა. მასში მონაწილე ქალების უმრავლესობა მალევე გათხოვდა. რასაკვირველია, მათში იყვნენ ნიჭიერებიც, მაგრამ ისინი კინოს აღარ გაჰყოლიან. მოგვიანებით ზოგიერთმა მათგანმა განუცხადა რეჟისორს, რომ მხოლოდ ამ ფილმში მიეცა საშუალება, თავი ეგრძნო ჩვეულებრივ ადამიანად, ნამდვილ კინომსახიობად და არა მარიონეტად. აკირაც სულ იმშვიდებდა თავს იმით, რომ „ულამაზესში" მათ თავისი საუკეთესო სამსახიობო მხარეები აჩვენეს და ამიტომ ეს ნამუშევარი მისთვის, როგორც

კინოხელოვნისათვის, წარმოადგენდა ყველაზე ძვირფასს[80]. აღარც იოკო იაგუჩი გამოჩენილა კინემატოგრაფში და ამის მიზეზი სულაც არ იყო მისი პირადი შემოქმედებითი კრიზისი.

„სანშირო სუგატას" არნახული პოპულარობის გამო „ტოჰოს" ხელმძღვანელობამ კუროსავას მისი გაგრძელება დაავალა, რასაც იგი დიდი მონდომებით არცთუ ისე მოეკიდა[81], რადგან მიაჩნდა, რომ ამგვარ გაგრძელებებს აზრი არ ჰქონდა[82]. ფილმის მთავარი გმირი რაღაცნაირად განსხვავებული უნდა ყოფილიყო წინანდლისაგან, ამიტომ რეჟისორმა ისე წარმოაჩინა სიუჟეტი, რომ ბეჯითი, საზეიმო განწყობისა და სერიოზული გარეგნობის ახალგაზრდა სანშირო ამჯერად სათანადოდ შეიმეცნებს თავის სულიერსა და ფიზიკურ ძალებს, სულაც არ აქვს საკუთარ პერსონაზე დიდი წარმოდგენა, როგორც იტყვიან, „მინაზეა დაშვებული" და ყველაფერს რეალური თვალით უყურებს. მისი ახალი თავგადასავლები კვლავაც ბრძოლებთანაა დაკავშირებული. იგი ეპაექრება ახალ მოწინააღმდეგეებს, რომლებსაც სხეულის სიმარჯვისა და სულის სიმტკიცის წყალობით ამარცხებს.

ფილმის მოქმედება წინა კინოსურათის ამბებიდან ხუთი წლის შემდეგ მიმდინარეობს. პირველსავე ეპიზოდში სანგრძლივი მოგზაურობიდან დაბრუნებული სანშირო ამერიკელი მეზღვაურის აგრესიისაგან დაიცავს რიქშად მომუშავე ყმაწვილს. ამ ნაწილში, ერთი მხრივ, პროპაგანდისტული ალეგორიაა ჩადებული, ხოლო მეორე მხრივ, გარკვეული თემატური გადამღერებაა პირველი ფილმის ასევე ერთ-ერთი შესავალი ფრაგმენტისა, როცა სანშიროს მომავალი მასწავლებელი – იანო იგივეს აკეთებს. შემდეგ სუგატა, იაპონური საბრძოლო ხელოვნებების ღირსების დაცვის მიზნით, შეებმება ამერიკელ მოკრივეს და პირველივე ილეთით ისე დასცემს ძირს, რომ რაიმე წინააღმდეგობის სურვილს ჩაუკლავს. ამით ხაზგასმულია იაპონური ძიუდოს სიდიადე, მისი უპირატესობა ამერიკულ კრივზე; სიმბოლურადაა ნაჩვენები, რომ როგორც სანშირო ამარცხებს მეტოქეს, ისევე დაამარცხებს იაპონია მტერს ომში და რომ ეს იქნება „იაპონური სულის გამარჯვება დასავლურ თავდასხმაზე"[83].

ამის შემდგომ მთავარ გმირს უწევს სხვა, ამჯერად იაპონელ მოწინააღმდეგეებთან შერკინება. ესენი არიან მისი ადრინდელი მეტოქის — გენოსუკეს უცროსი ძმები: ტეშინი და გენძაბურო, რომლებიც კარატეს ცოდნით იწონებენ თავს და სანშიროს საპაექროდ იწვევენ. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში არ შევიდა ბევრი საინტერესო დეტალი, რაც კუროსავას სცენარში ჰქონდა[84] და ამით კიდევ უფრო აშკარაა, რომ რეჟისორმა იჩქარა მისი გადაღება, მხოლოდ

მიახლაფორთა და მეტი არაფერი, ის თურმე დააინტრიგა გენძაბუროს პერსონაჟმა. აკირას დიდი ძალისხმევა და ფიქრი დასჭირდა მისი კოსტიუმისა და გრიმის გამოსაგონებლად[85]. საბოლოოდ, აკიტაკე კონოს, რომელიც ასრულებს ამ როლს, ჩააცვეს გრძელი თეთრი სამოსი, სახეზე სქლად ნაუსვეს თეთრი გრიმი, ხასხასა წითელი ფერის პომადით შეუღებეს ტუჩები, ხელში დააკავებინეს თეატრალური, ე. წ. „სიგიჟის ბამბუკი“ და ისე გადაიღეს ფინალურ სცენებში. მერე ასე გამოწყობილი მსახიობი სასტუმროში გაუშვეს. მთიდან დაშვებულმა კონომ გვარიანად შეაშინა და გააქცია შეფეთებული მოთხილამურეები, რომლებიც მეორე დღეს კუროსავამ მოიძია, აუხსნა მდგომარეობა და მოუბოდიშა.

თოვლში სანშიროსა და ტეშინის ორთაბრძოლის გადაღებები იმდენ ხანს გაიწელა, რომ ფეხშიშველა მსახიობები კინაღამ გაიყინენ. სუსუმუ ფუჯიტა, რომელიც სანშიროს როლს თამაშობდა, ამის მერე თურმე რამდენჯერაც შეხვდებოდა კუროსავას, სულ ამას ახსენებდა[86]. სცენაში, როდესაც მთავარი გმირი მთიდან გადააგდებს მონინააღმდეგეს, ამ უკანასკნელისათვის გამოიყენეს დუბლიორი და როცა ის ძირს ჩავარდა, ვეღარ წამოდგა, სანამ ერთი თანამშრომელი არ ჩავიდა მასთან და არ მოასულიერა, ხოლო ზემოთ კი აწყნარებდნენ ფუჯიტას, რომელსაც ეგონა, კაცი შემომაკვდაო[87].

კინოსურათის გახმოვანება-დამონტაჟების პერიოდმა მოუწია 1945 წლის ზამთრის მეორე ნახევარში, როცა ომში მიმდინარე მოვლენები გაუარესდა იაპონიისათვის საზიანოდ. კუროსავასა და მისი გადამღები ჯგუფის წევრებს გაყინულ ოთახებში უწევდათ მუშაობა და როცა დაბომბვების მომასწავებელი სირენის ხმას გაიგონებდნენ, სტაცებდნენ ხელს ფირებს და ახლომდებარე თავშესაფარში გარბოდნენ. რასაკვირველია, კინოკომპანია „ტოჰოს“ ჰქონდა თავისი პრობლემები და მათ შორის, ტექნიკურ საკითხებშიც, ამიტომ ფილმი დაიბეჭდა ძალიან დაბალი ხარისხის ფირზე, ისეთზე, რომ, მონტაჟისას აკირა და მისი ასისტენტები მასში ძლივს არჩევდნენ მსახიობებს.

„სანშირო სუგატა: გაგრძელება“ ეკრანებზე გავიდა 1945 წლის 3 მაისს – იმ ხანებში, როცა ტოკიო და მისი მიმდებარე ტერიტორიებიც სისტემატურად იბომბებოდა ამერიკული ავიაციის მიერ. ის იყო ერთ-ერთი იმ ხუთი ფილმთაგანი, რომლებიც „ტოჰომ“ მაშინ გაუშვა კინოგაქირავებაში. სამწუხაროდ, ბევრი კინოთეატრი ფიზიკურად აღარ არსებობდა. თვით „ტოჰოს“ კინოდარბაზების სამ მეოთხედზე მეტი საჰაერო თავდასხმებით იყო დაზიანებული, ხოლო ნახევარზე მეტი – დანგრეული[88]. ფილმის სანახავად დიდძალი მაყურებელი

წავიდა. კინოსურათი სანახაობითიც იყო და პროპაგანდისტულიც, თუმცა, მაყურებლის მოწონების მიუხედავად, მაინც არ გამოვიდა რაიმეთი ღირებული ნამუშევარი. ის მკვახედ მოიხსენიეს იაპონელმა კრიტიკოსებმა. ერთმა რეცენზენტმა ისიც კი დაწერა, რომ კუროსავა სულელურად მოიქცა, როცა ეს ფილმი გადაიღო, რასაც აკირა მოგვიანებით ეთანხმებოდა და თვლიდა, რომ მასში ვერ შეძლო ჩვეული ენერგიის ჩადება, ვერა და ვერ დაუდო გული მის კეთებას[89].

ფილმს აქვს ცალკეული ნაკლოვანებები: არასაკმარისია ფინალური ეპიზოდი, რომელიც უცაბედად მთავრდება; საკმაოდ სუსტია მელოდრამატული ხაზი, მას აკლია „სანშირო სუგატას“ სითბო: მთავარი გმირი და მისი შეყვარებული თითქოს ხელახლა ეცნობიან ერთმანეთს, თითქოს ბევრი არც კი აქვთ ერთმანეთში სალაპარაკო და ა. შ. სამსახიობო თვალსაზრისით ფილმი ყველაზე ნაკლებადაა დამაკმაყოფილებელი, ხოლო პროპაგანდისტულით – ყველაზე მეტად მისაღები მათთვის, ვისთვისაც ეს საჭირო იყო[90].

კუროსავას შემოქმედების მკვლევრებისათვის ეს ნამუშევარი ითვლება ამ ხელოვნის ყველაზე სუსტ წერტილად. მაგალითად, დონალდ რიჩი გაოცებას ვერ მალავს იმით, რატომ მოკიდა აკირამ ხელი ამ პროექტს? თუკი მას რომელიმე სხვა, ჩვეულებრივი კინორეჟისორი გადაიღებდა, სანშირო იქნებოდა სწორედ ისეთი, როგორიცაა გამოყვანილი ამ გაგრძელებაში; პროპაგანდისტული მოთხოვნილებებისადმი ე. წ. „კოჭის გაგორებაში“ კუროსავას არ უნდა მიეღო მონაწილეობა; თუ დღევანდელი და თუ მაშინდელი აუდიტორიისათვის სასაცილოა ჩვენება იმისა, მთავარი პერსონაჟი ბოროტი და ძლიერი უცხოელისაგან როგორ იცავს სუსტ თანამემამულეს და რომ თუკი კუროსავას პირველმა კინოსურათმა, შეძლებისდაგვარად, თავიდან აიცილა ომისდროინდელი კლიშეები, ამ ნამუშევარმა ყველაფერში ხაზი გაუსვა მათ აბსოლუტურ უმეტესობას და დაეთანხმა[91]. რა თქმა უნდა, „სანშირო სუგატა: გაგრძელება“ გამორჩეულად ანტიამერიკული ნაწარმოებია და, თავის მხრივ, ეჯიბრებოდა კიდეც ჰოლივუდის ამგვარ პროდუქციას, რაც გათვლილი იყო მტრის დაკნინებაზე. მათი ჰუმანური გმირები, სიკეთისა და ბედნიერების სადარაჯოზე მყოფნი, იცავდნენ ქვეყანასა და საზოგადოებას ცივსისხლიანი მომხვდურებისაგან და ამით შთააგონებდნენ აუდიტორიას, რომ თვითონაც ასე განწყობილიყვნენ. ამიტომაცაა კუროსავას ამ ფილმში ასეთი დამოკიდებულება — ამერიკელი წარმოდგენილია საშიშ და დაუნდობელ მონსტრად.

კუროსავასეული სანშიროს კინოთავგადასავლების ვერსიები, ფაქტობრივად, ცუნეო ტომიტას ლიტერატურული ნაწარმოებების პირველ ეკრანიზაციებს წარმოადგენენ. მომდევნო ათწლეულებში მათ მოჰყვა კიდევ რამდენიმე ასეთი, პირდაპირი ან ირიბი კინოადაპტაცია, ასევე ტომიტას სხვა ნაწარმოებების კინოვარიანტი. 1955 წელს შიგეო ტანაკამ კუროსავას კინოსცენარის მიხედვით გააკეთა „სანშირო სუგატას" „რიმეიქი", ხოლო ათი წლის შემდეგ იგივე გაიმეორა სეიიჩირო უჩიკავამ. ამას გარდა, სხვა რეჟისორებმაც შექმნეს ფილმები სანშიროზე, რომელთა კინოსცენარები სულ სხვა კინოდრამატურგებმა დაწერეს.

1945 წლის დასაწყისში აკირამ ცოლად მოიყვანა იოკო იაგუჩი. ყველაფერი იმით დაიწყო, რომ ნობუიოში მორიტამ, რომელიც ყოველდღე თვალყურს ადევნებდა, როგორ უჭირდა კუროსავას თავის მოვლა, ურჩია ოჯახი შეექმნა და იოკოსაკენ მიუთითა. ამ უკანასკნელს საქმრო ომში დაღუპვოდა. აკირამ მისი გული სასიყვარულო ბარათებით მოიგო. ერთ-ერთ მათგანში დაახლოებით ასეთი შინაარსის ტექსტი ეწერა: „როგორც ჩანს, ჩვენ ომს წავაგებთ და, ალბათ, დადგება დრო, როდესაც მილიონობით ადამიანი სიცოცხლეს ღირსეული სიკვდილით დაასრულებს და მათ შორის ჩვენც ვიქნებით. ვიდრე ეს მოხდებოდეს, შესაძლოა, არ არის ცუდი იდეა, გავიგოთ, როგორია დაქორწინებულთა ცხოვრება"[92].

„სანშირო სუგატა: გაგრძელების" გასრულების შემდეგ, როცა აკირა და იოკო უკვე რამდენიმე თვე ერთად ცხოვრობდნენ, მათ გადაწყვიტეს ოფიციალურად დაქორწინებულიყვნენ. ეს ცერემონიალი შედგა 21 მაისს ტოკიოში, იმპერატორ მეიჯის სახელობის ტაძარში. ნეფე-დედოფლის მოწმეები იყვნენ კაჯირო იამამოტო და მისი მეუღლე. სამწუხაროდ, კუროსავას ოჯახის წევრებიდან ვერავინ დაესწრო ამ ზეიმს, რადგან იმხანად აკირას მოხუცებული დედ-მამა და მისი და, დაქვრივებული ტანეიო დედაქალაქიდან ერთი წლის გადასულები იყვნენ აკიტას პრეფექტურაში, იქ, სადაც მამამისი დაიბადა. მცირე ხანში აკირა და იოკო თავად ეწვივნენ მათ და საგანგებო წვეულებაც კი გამართეს. როცა წყვილი ტოკიოში ბრუნდებოდა, მშობლებმა ჭიშკრამდე გამოაცილეს. დედა მალევე შებრუნდა შინ, ხოლო მამა დიდხანს გაჰყურებდა გზად მიმავალ ვაჟსა და რძალს. ამის მერე აკირას მამა აღარ უნახავს.

იმ წლის დარჩენილი ნაწილი კუროსავამ გაატარა თავისი მეგობრის ბინაში, რომელიც დროებით იქირავა. ეს ბინა „ტოჰოს" მახლობლად მდებარეობდა და აკირაც სამსახურში ფეხით დადიოდა.

კინოკომპანიის თანამშრომლების უმრავლესობა ხელფასს არ იღებდა, რადგან „ტოჰო“ ძალიან ცოტა ფილმს აკეთებდა და ჯამაგირს მხოლოდ იმათ უხდიდა, რომლებიც უშუალოდ დაკავებული იყვნენ წარმოებაში. ამდენად, ეს დროებით უმეშვერები თავს იყრიდნენ კინოსტუდიის ეზოში სალაყბოდ და საჭორაოდ. შიმშილისაგან ზოგიერთი მათგანი ფეხზე ძლივს იდგა. ასეთი იყო ომით გამოწვეული სავალალო სინამდვილე.

კუროსავა მუშაობას არ წყვეტდა — პერიოდულ ჟურნალებში აქვეყნებდა კრიტიკულ ესეებს, რომლებშიც მსჯელობდა ეროვნული კინემატოგრაფის დანიშნულებებზე, მიმართულებებზე, თავისებურებებზე. ამის პარალელურად მან დაწერა კინოსცენარი „აღმართული შუბი“ და მის მიხედვით მორიგი ფილმის გადაღებისათვის მზადებას შეუდგა. სიუჟეტი ეძღვნებოდა იაპონიის შუა საუკუნეების ფეოდალური ომების ეპოქას. კინოსურათის ფინალური ნაწილისათვის აკირას ესაჭიროებოდა ცხენები. მათ შესარჩევად და სავარაუდო გადასაღები მოედნების დასაზვერად იგი გაემგზავრა იამაგატას პრეფექტურაში, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ერთ დროს ცხენების სიუხვით განთქმულ ამ პროვინციაში მხოლოდ ჯაგლაგებიღა შემორჩენოდათ, მათ გადაღებას კი აზრი არ ჰქონდა. პროექტი გაურკვეველი დროით გადაიდო.

აკირამ ამოარჩია თეატრ „კაბუკის“ პიესა „ხელმომწერთა სია“ და თეატრ „ნოს“ პიესა „სასაზღვრო პუნქტი ატაკა“, რომელთა საფუძველზე, ერთ ღამეში დაწერა კინოსცენარი და თავისი პროდიუსერი დაარწმუნა, რომ ძირითადად ერთ ადგილას გადაიღებდა კინოსურათს მცირეოდენი დანახარჯებით და მაშინდელ საცენზურო მოთხოვნილებებშიდაც ჩაეტეოდა. რასაკვირველია, პროდიუსერიცა და კინოკომპანიის ხელმძღვანელობაც დათანხმდნენ ამგვარ წინადადებას. „აღმართული შუბისაგან“ განსხვავებით „კურო-სანს“, როგორც მაშინ უკვე მოწიწებით ეძახდნენ კუროსავას[93], არ სჭირდებოდა არც ბატალური სცენები, არც ძვირადღირებული პავილიონები და არც ქალები, მით უმეტეს, რომ იმ დროს „ტოჰოს“ ყველა მსახიობი თუ თანამშრომელი მანდილოსანი ტოკიოდან ევაკუირებული იყო. მომავალ ფილმში, რომელსაც დაერქვა „ვეფხვის კუდს მიდევნებულნი“, კინორეჟისორის „მთლიანი მიდგომა იმაში გამოიხატა, რომ ეჩვენებინა ყველანაირი ჰუმანური ემოციების საბაზისო თანასწორობა“[94]. მან ალეგორიულად გადმოსცა თავისი პოზიცია ომების, ნაციონალიზმისა და კაცობრიობის სხვა უბედურებების წინააღმდეგ და ამის ნაცვლად ყველას მოუწოდა ადამიანური ფასეულობების, ღრმა რელიგიური სივრცეების ძიებისაკენ.

გადაღებებისათვის აკირამ მიიწვია: დენჯირო ოკოჩი, სუსუმუ ფუჯიტა, ტაკაში შიმურა, მასაიუკი მორი, იოშიო კოსუგი და სიუეტის გასამხიარულებლად — კენიჩი ენომოტო, რომელთანაც მუშაობა განსაკუთრებით მოსწონდა, რადგან ამ გამოცდილ პროფესიონალს თითქმის ბრმად ენდობოდა[95].

„ვეფხვის კუდს მიდევნებულნი" გაბედული და საინტერესო ფსიქოლოგიური დრამა გამოვიდა. მასში მოთხრობილია XII საუკუნის იაპონიაზე, ფეოდალზე, რომელიც, ერთგული ვასალებისა და ერთი კომიკური მებარგულის თანხლებით, მალულად გადაადგილდება მტრის ტერიტორიაზე. ისინი თავს ასაღებენ მოხეტიალე ბერებად და ერთგვარად „ბეწვის ხიდზე" გადიან, რადგან უვნებლად უნდა გაიარონ სასაზღვრო პუნქტი, სადაც მათ ადგილობრივი პროვინციის მმართველი და მისი ჯარისკაცები ელოდებიან. ესაა სათავგადასავლო კინოს ნიშანდობლივი ნიმუში, რომლის ავტორმა ანალიტიკური მონტაჟით, ორიგინალური რაკურსებითა და კინოკამერის მრავალფეროვანი მოძრაობით შესანიშნავად გადმოსცა ამბავი. კუროსავა „ალბათ, არასოდეს ისე კარგად არ გრძნობდა თავის კინოკამერას, როგორც ამ ფილმში"[96]. აქვე იჩინა თავი მის მიერ ახალგაზრდობაში ნანახი ფრანგული ავანგარდისტული და გერმანული ექსპრესიონისტული კინოსურათების გავლენამაც.

ფილმი მნიშვნელოვანი მიღწევაა იმ მხრივ, რომ რეჟისორმა მისი თითქმის ნახევარზე მეტი ნატურაზე გადაიღო, „ტოჰოს" მახლობელ ტყეში, ორ თვეში. ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს, რომ ის ფილმ-სპექტაკლია, მაგრამ არასოდეს იფიქრებ, რომ არაბუნებრივია, იმდენად გამომგონებლობითობითა და გამომსახველობითი სიმდიდრითაა გადაღებული. განსაკუთრებულად მუშაობს კამერა ენომოტოს გმირზე, რომელიც აშკარად ცდილობს, როგორმე ჩაითრიოს მაყურებელი მოქმედებაში და მთავარი პერსონაჟების ერთგული გულშემატკივარი გახადოს.

ბრწყინვალედ ითამაშა ათლეტურობითა და ჭაბუკური შემართებით გამორჩეულმა ფუჯიტამ, რომელსაც ხანდახან სანშიროსათვის დამახასიათებელი ღიმილიც კი დაჰკრავს. იგი აღნიშნავდა, რომ მაშინდელ იაპონურ კინოპროდუქციაში ეს ფილმი იყო საუკეთესო ნამუშევარი, სადაც ორიგინალურად აჩვენეს თავიანთი უზადო სამსახიობო ოსტატობა ენომოტომ და ოკოჩიმ, ხოლო მე არ ვივარგე, თუმცა კუროსავას მაინც მოვეწონეო[97].

ფილმში გამოყენებულია როგორც „კაბუკის" მუსიკა, ისე „ნოს"

ჰანგები ეროვნული ინსტრუმენტების თანხლებით. „ნოს“ ტრადიციებშია გადაწყვეტილი დენჯირო ოკოჩის გმირი – მამაცი და ცბიერი ბენკეი. ნამდვილი ინდივიდუალიზმი და სახასიათო გარდასახვითი დონე წარმოადგინეს სხვა მსახიობებმაც. აქვე გამოიკვეთა კუროსავას შემოქმედების ერთ-ერთი წამყვანი თავისებურება – კარგი და დამაჯერებელი სამსახიობო ანსამბლის აწყობის უნარი, რაც მერე და მერე უფრო გაიშალ-გამოიძერწა მის მომდევნო კინონაწარმოებებში. ამასთანავე, მან თავის ფავორიტ მსახიობებს ასწავლა, როგორ აეგოთ უსიტყვო ურთიერთობები პერსონაჟებს შორის და გააკეთებინა კიდეც ამ კინოსურათში, როდესაც ისინი ერთმანეთს უყურებენ და თვალებით, მიმიკით, ჟესტებით გამოხატავენ პატივისცემას, უნდობლობას ან თანაგრძნობას[98].

გადაღებების შუა პერიოდში, 1945 წლის 15 აგვისტოს კუროსავა, სხვებთან ერთად, საგანგებოდ გამოიძახეს კინოსტუდიაში, სადაც მათ უნდა მოესმინათ იმპერატორის სიტყვა რადიოთი, იმ ადამიანისა, რომელსაც ბევრი იაპონელი ღმერთად მიიჩნევდა. ომი დასასრულისაკენ მიდიოდა და კუროსავაც, მრავალი თანამემამულის მსგავსად, გრძნობდა, რაღაც ცუდი ახლოვდებოდა. სამსახურში მიმავალმა შენიშნა, რომ ირგვლივ პანიკა სუფევდა. ადამიანები შეშფოთებულნი იყვნენ, ზოგიერთი ხმალსაც კი ლესავდა, რომ ღირსეული სიკვდილით შეეწირა თავი სამშობლოსათვის. როცა მან მოისმინა იმპერატორის გამოსვლა, რაც, ფაქტობრივად, დანებებისაკენ მოწოდებას ნიშნავდა, დაიბნა და გაოგნდა. იგივე გზით უკან დაბრუნებულმა შეამჩნია, რომ ხალხი უკვე სხვანაირად, უკვე მხიარულად გამოიყურებოდა, გეგონებოდა, მეორე დღეს ფესტივალის ჩასატარებლად ემზადებაო. მას ძალიან გაუკვირდა, რომ იაპონელთა მენტალიტეტში ამგვარი რამ აღმოაჩინა[99].

დაიწყო ამერიკული ოკუპაცია, რაც შვიდ წელიწადს გაგრძელდა. „ტოჰოს“ ხელმძღვანელობამ მოუწოდა თანამშრომლებს, ძველებურად გაეგრძელებინათ მუშაობა. სურსათის პრობლემა ისევ მწვავედ იდგა. როდესაც ამ ფილმისათვის ხმის ჩამწერ განყოფილებაში წერდნენ სიმღერებს, ბევრი მომღერალი, შიმშილისაგან დაოსებული, ხეირიანად და ხმამაღლა ვერ მღეროდა.

კუროსავას გადასაღებ მოედანს ამერიკელი ჯარისკაცები ეწვეოდნენ ხოლმე. ერთხელ მათი საკმაოდ მოზრდილი ჯგუფი ესტუმრათ. ზოგიერთი მათგანი პატარა კინოკამერით იღებდა, ზოგიც უახლესი მოდელის ფოტოაპარატებით აფიქსირებდა იქაურობას, რამდენიმემ კი იაპონური ხმლით ხელში ფოტოსურათი გადაიღო და

ა. შ. იმ დღეს ისე აირია ყველაფერი, რომ რეჟისორმა გადაღებები შეაჩერა. ორიოდე დღის შემდეგ ამერიკელი საზღვაო და სახმელეთო მაღალჩინოსანი ოფიცრებიც ეწვივნენ, ოღონდ, ჯარისკაცებისაგან განსხვავებით, ხელი არ შეუშლიათ კინემატოგრაფისტებისათვის, მხოლოდ მშვიდად უცქირეს მათ მუშაობას და მალევე გაეცალნენ. 1945 წლის სექტემბერში კინოსტუდიაში გამოჩნდა ცნობილი ბრიტანელი რეჟისორი მაიკლ პაუელი, რომელსაც კუროსავამ სადემონსტრაციო დარბაზში აჩვენა უკვე გამზადებული ფილმი. უცხოელი ფრიად მოიხიბლა კოლეგის ნამუშევრით.

„ტოჰოში" მივიდა პირველი ამერიკელი ცენზორი, კუროსავას შეფასებით, „ძალიან გაიძვერა, უნამუსო და გაუთვითცნობიერებელი"[100], ყოველივე იაპონურისადმი ერთობ მტრულად განწყობილი ტიპი, რომელსაც უკვე ეტყობოდა, რასაც მოიმოქმედებდა. აკირა გამოიძახეს ადგილობრივმა ცენზორებმაც. მასაც და „ტოჰოს" მესვეურებსაც გაუკვირდათ, რატომ აძლევდნენ ისინი თავს უფლებას, ისევ ეფუნქციონირათ, მით უმეტეს, რომ ამერიკელებმა გააუქმეს მათი უწყება.

გაღიზიანებულმა იაპონელმა ცენზორებმა „კურო-სანს" ბრალი დასდეს „კაბუკის" კლასიკური რეპერტუარის მასხრად აგდებაში და დაგმეს მისი ასეთი კადნიერი დამოკიდებულება[101], რაზეც აკირამ უპასუხა, რომ მისი კინოსურათი წარმოადგენდა „ნოს" ერთი პიესის აშკარა დაცინვას და მოითხოვა ბრალდების დაკონკრეტება. ერთ-ერთმა მათგანმა აუხსნა, რომ სიუჟეტში კომიკოსის შეყვანით კუროსავამ შეურაცხყოფა მიაყენა „კაბუკის" ტრადიციებს. ამაზე რეჟისორმა იკითხა, რატომ ფიქრობთ, რომ კომედია ნაკლებია ტრაგედიაზეო და მაგალითისათვის მოიტანა დონ კიხოტი, რომელსაც თან ახლდა კომიკური პერსონაჟი — სანჩო პანსა. მიუხედავად ამისა, ცენზორებმა ფილმი უაზრობად ჩაუთვალეს, რასაც ხამაღალი შეკამათება მოჰყვა[102].

ამერიკელი ცენზორისა და მისი იაპონელი კოლეგების უშუალო ჩარევით, როდესაც აშშ-ის არმიის მთავარ შტაბს წარუდგინეს იაპონური კინოინდუსტრიის იმჟამინდელი, 1945 წლის ნამუშევრების ნუსხა, „ვეფხვის კუდს მიდევნებულნი" სიაში არ აღმოჩნდა, რის შედეგადაც საოკუპაციო რეჟიმმა ის გამოაცხადა, როგორც არალეგალურად შექმნილი, საეჭვო ხასიათის, „ფეოდალური სულისკვეთებით გამსჭვალული"[103] კინოსურათი და აკრძალა მისი ეკრანებზე გაშვება.

კუროსავა, რომელსაც არასოდეს აინტერესებდა პოლიტიკა, ცდილობდა თავისი საავტორო კინო ეკეთებინა და რამენაირად

დასხლტომოდა ცენზურის მარწუხებს, შეეგუა მდგომარეობას. მან დაწერა პატარა პიესა „საუბარი" და გააგზავნა ამერიკული მთავარი შტაბის დრამის განყოფილებაში, სადაც მოიწონეს ეს ნაწარმოები და მისი ავტორი სასაუბროდ დაიბარეს. ერთი ამერიკელი, რომელსაც ეტყობოდა, თეატრის სპეციალისტი იყო, დიდხანს ელაპარაკა აკირას, შენიშვნებიც მისცა და მოსალოდნელ რეჟისურაზეც ჩამოუგო სიტყვა. კუროსავას ესიამოვნა მასთან შეხვედრა. ამასთან დაკავშირებით ის მიუთითებდა: „ვფიქრობ, იაპონიას ყოველთვის შეუძლია იამაყოს, რომ აქვს თავისი ძალზე განსაკუთრებული ესთეტიკური სამყარო. ამისმა აღმოჩენამ მიმიყვანა იქამდეც, რომ გაცილებით სწორი წარმოდგენა შემექმნა ჩემს თავზე და მეტი დამაჯერებლობა შემძინა"[104].

სამი წლის შემდეგ ამერიკული მთავარი შტაბის კინოს განყოფილების ხელმძღვანელს უნახავს „ვეფხვის კუდს მიდევნებულნი", მოსწონებია და გაოცებულა კიდეც მისი აკრძალვის გამო[105]. გავიდა კიდევ სამი წელი და უკვე ახალმა ამერიკელმა კინოცენზორმა, შედარებით ზომიერმა პიროვნებამ, ფილმს მოუხსნა აკრძალვა და იგი 1952 წელს გავიდა ადგილობრივ კინოთეატრებში. კინოსურათმა იაპონელ კინოკრიტიკოსებში დიდი კამათი გამოიწვია[106], ხოლო 1960 წელს, როცა მან აშშ-ის კინოეკრანები მოიარა, აღაფრთოვანა ამერიკელი სპეციალისტები, რომლებმაც მას „სასწაულებრივი ნამუშევარი"[107] და „კაბუკის" თეატრის საზეიმო განწყობისა და მაკ სენეტის კომედიების გროტესკის ნარევი"[108] უწოდეს. „ვერაიეთი" იუწყებოდა, რომ კარგია, როცა ჩვენი თანამედროვე მაყურებლისათვის ფილმი იძლევა უნიკალურ საშუალებას, ნახოს „კაბუკის" ტიპის დრამა (უმაღლეს დონეზე სტილიზებული წარმოდგენა, რაშიც ცეკვა და სიმღერა გამოყენებულია შინაარსის პარალელურად) როგორაა გადატანილი ეკრანზეო[109].

50-იანი წლების შუახანებში აკირას სურდა ამ ფილმის მეორე ვარიანტის გაკეთება, მაგრამ მისი სურვილი, სხვადასხვა მიზეზის გამო, მხოლოდ ჩანაფიქრად დარჩა[110]. მართალია, „ვეფხვის კუდს მიდევნებულნი" შედარებით პატარა (59 წუთი) და მოკრძალებული ფილმი გამოვიდა, მაგრამ კუროსავასათვის იგი გადაიქცა თავისებურ „საუზმედ"[111] შემდგომი, უფრო არსებითი და მნიშვნელოვანი ნამუშევრების შექმნის წინ.

კუროსავების წყვილი ბედნიერად ცხოვრობდა. აკირამ ვერ დააბრუნა თავისი დედ-მამა ტოკიოში, სამაგიეროდ, მასთან საცხოვრებლად გადავიდნენ იოკოს მშობლები, რომლებთანაც ოჯახის უფროსი კარგ დროს ატარებდა. თვეში რამდენჯერმე იგი სახლში

აწყობდა ე. წ. „დაიენკაიებს“ (იაპონური სტილის დიდ ქეიფებს), რაზეც, ძირითადად, თავისი გადამღები ჯგუფის ნევრებსა და მეგობარ მსახიობებს იწვევდა. ხანდახან მათი რიცხვი 40 ადამიანსაც კი აღწევდა. იოკო ღირსეულად მასპინძლობდა ყველას. 1945 წლის 20 დეკემბერს კუროსავებს ვაჟიშვილი ჰისაო შეეძინათ.

მეორე მსოფლიო ომში დამარცხებული იაპონიის კინო კრახის წინაშე აღმოჩნდა: დაბომბვების შედეგად განადგურდა ბევრი კინოსტუდია, სამხედრო დამნაშავედ შერაცხული უამრავი კინემატოგრაფისტი ციხეში მოხვდა, მოიშალა ძველი სისტემა, შემცირდა ფილმების წარმოება-გამოშვება, დაიხურა არაერთი კინოთეატრი, მწყობრიდან გამოვიდა ძირითადი და დამხმარე კინოაპარატურა. ერთი სიტყვით, ყველაფერი თავიდან გახდა დასაწყები. იაპონელ კინოხელოვანთა ძველსა და ახალ თაობებს საფუძვლიანად უნდა გადაესინჯათ თავიანთი პოზიციები, უარი ეთქვათ იმ იდეებზე, რასაც ადრე ატარებდა მილიტარისტული ხელისუფლება, ომწაგებული სახელმწიფოს მოქალაქეებისათვის უნდა შთაენერგათ ისეთი უმნიშვნელოვანესი ცნებები, როგორებიცაა: ჰუმანიზმი, დემოკრატია, მშვიდობა, პიროვნების ხელშეუხებლობა, ადამიანის უფლებები, ხოლო თავად ახლებურად უნდა გაეაზრებინათ ხელოვნების დანიშნულება არსებულ სიტუაციაში[12]. მათ ნამუშევრებს უნდა გამოეხატათ ახალი მოთხოვნილებები, ახალი მისწრაფებები. აღნიშნული ეპოქა, პროფესიული დაოსტატების მხრივ, ერთგვარ მოსამზადებელ ხანად იქცა.

ოკუპაციის პირველ პერიოდში ეკრანებზე გავიდა დაბალი გემოვნების კინოსურათები, მათ შორის, ე. წ. „სტრიპტიზ-ფილმებიც“, რათა მაყურებელი კვლავ მიეზიდათ კინოთეატრებში, მაგრამ მალე საოკუპაციო ჯარების ცენზურამ აკრძალა მათი დემონსტრირება. 1945 წელს დაფუძნდა ახალი კინოკომპანია „ნიპონ ეიგასია“, რომელსაც უნდა გამოეშვა დოკუმენტური ფილმები და პერიოდული კინოჟურნალები. 1946 წლის იანვარში პირველი კინოჟურნალი უკვე გამოვიდა. იმავე წლის მარტში ფუნქციონირება დაიწყო მეორე კინოკომპანიამ — „ასაჰი ეიგასიამ“ და გამოუშვა კინოჟურნალ „მსოფლიოს ახალი ამბების“ პირველი ნომერი. ადგილობრივ კინოთეატრებში გამოჩნდა ამერიკული და ევროპული კინოსურათები, რომლებსაც უამრავი მაყურებელი მიეძალა.

1946 წელს „ტოჰოს“ პროფკავშირმა, რომელსაც ადგილობრივი კომუნისტები მართავდნენ და რომელიც ძალიან მომძლავრდა, გადაწყვიტა, თავისი მოღვაწეობის პოპულარიზაციის მიზნით, გაეკეთებინა ფილმი „ხვალინდელი დღის შემქმნელნი“, რომელზეც რეჟისორებად

ერთბაშად სამნი — კაჯირო იამამოტო, ჰიდეო სეკიგავა და აკირა კუროსავა დანიშნეს. ეს უკანასკნელი ამგვარი ერთობის კატეგორიული წინააღმდეგი იყო[13], მაგრამ მაინც შეუდგა გადაღებებს. მან თავისი ნაწილი ერთ კვირაში მოამთავრა ისე, რომ არავითარი კავშირი არ ჰქონია კინოსცენართან და არც მონტაჟში მიუღია მონაწილეობა.

ფილმის პირველსავე ტიტრებისას ისმის პროფკავშირული სიმღერა პროლეტარიატის ერთიანობაზე. მთავარი გმირები არიან დები, რომელთაგან ერთი კინოსტუდიაში მუშაობს, ხოლო მეორე — რევიუს მოცეკვავეა. მათი მამა მსახურობს რკინის გადამამუშავებელ კომპანიაში, რიგით ჩინოვნიკად. ისინი თავიანთი სახლის მეორე სართულს აქირავებენ რკინიგზის ინჟინრის ოჯახზე. ირგვლივ გამეფებულია რთული ეკონომიკური სიტუაცია. ნაჩვენებია, თუ როგორ იბრძვიან მუშები დემოკრატიული გარდაქმნებისათვის, როგორ აწყობენ გაფიცვებს, როგორ მოითხოვენ სათანადო სამუშაო და საყოფაცხოვრებო პირობებს. შემდეგ ყურადღება გადატანილია უშუალოდ „ტოჰოს“ კინოსტუდიაზე, სადაც მიმდინარეობს გადაღებები და აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი ცნობილი კინომსახიობი, მათ შორის სუსუმუ ფუჯიტაც, თავის თავს ასახიერებს. ამის პარალელურად მოთხრობილია, როგორ გამოთქვამენ უკმაყოფილებას კინოსტუდიის თანამშრომლები კინოკომპანიის ხელმძღვანელობისა და კინოს კომერციალიზაციის წინააღმდეგ. ისინი გაიგებენ, რომ სარკინიგზო კომპანიაში მომხდარა გაფიცვა და იქაურობის მართვა მუშათა ხელში გადასულა. კინემატოგრაფისტები სოლიდარობას გამოუცხადებენ რკინიგზელებს. უფროსი და აქტიურად მონაწილეობს პროცესებში. მამამისი ინჟინერს დააბრალებს თავისი ქალიშვილების პოლიტიკაში ჩართვას. ინჟინერი, შვილის გარდაცვალების მიუხედავად, აგრძელებს ბრძოლას თანამოაზრეებთან ერთად. შემდეგ მამასაც გაანთავისუფლებენ სამსახურიდან, ხოლო უმცროსი და და სხვა მოცეკვავეები პროტესტს გამოთქვამენ ერთ-ერთი კოლეგის თეატრიდან გაშვების გამო. მალე თეატრთან გამოჩნდებიან მუშათა ჯგუფები, რომლებიც დროშებითა და ლოზუნგებით ხელში, მარშირებენ და მღერიან. შვილი მათ შორის დაინახავს სახეგაბრწყინებულ მამას. ფილმი იმით მთავრდება, რომ გაფიცვები კინოსტუდიასა და სარკინიგზო კომპანიაში გრძელდება.

„ხვალინდელი დღის შემქმნელნი“ იყო ანტიკაპიტალისტური, აგიტაციური ნამუშევარი, რომელიც „დაგეგმა პროფკავშირმა, რათა განევითარებინა გაერთიანების იდეა, დაწყებული კინოსტუდიის ორგანიზებიდან, გაგრძელებული სანახაობითი სფეროთი და, წარ-

მოების სხვა დარგებით დამთავრებული"[114]. მისი არც ერთი რეჟისორი არ თვლიდა მას საკუთარ ნამუშევრად. კუროსავა ამ კინოსურათს საერთოდ არ მოიხსენიებდა თავის ფილმოგრაფიაში[115].

ფილმის პრესისათვის სპეციალურ ჩვენებას თან ახლდა „ინტერნაციონალის" სიმღერა. „ტოჰოს" საზოგადოებასთან ურთიერთობის დეპარტამენტის ერთმა თანამშრომელმა დახატა მისი აფიშა, რაზეც, მთავარი გმირების ნაცვლად, ასახულნი იყვნენ მუშები წითელი ალმებით. ამერიკელ ცენზორებს ისე მოეწონათ იგი, რომ მისი ორიგინალი მოითხოვეს საჩუქრად და მიიღეს კიდეც. 1946 წლის მაისის დასაწყისში, მას შემდეგ, რაც „ტოჰოს" პროფკავშირმა, დიდი ხნით აკრძალული პერიოდის გასვლის მერე, პირველად იზეიმა პირველმაისობა, „ხვალინდელი დღის შემქმნელნი" გაუშვეს კინოთეატრებში. მას არც კრიტიკული და არც კომერციული წარმატება არ მოჰყოლია. კრიტიკოსებმა იგი შეაფასეს ფსევდოიდეოლოგიურ და ზედმეტად სენტიმენტალურ ფილმად[116]. ის არ მოეწონათ არც იაპონიის კომუნისტური პარტიის ლიდერებს. კინოსურათში საზოგადოება, უბრალოდ, ორად იყო გაყოფილი: ექსპლოატატორ კაპიტალისტებად და კეთილშობილ მუშებად და მის მიზანს წარმოადგენდა მათი დაპირისპირების ჩვენება. ამასთანავე, ეს ნამუშევარი აჩვენებდა კინოსტუდიის დემოკრატიზაციის პროცესს იმ იმედით, რომ ხვალინდელ იაპონიაში ასე უნდა წარმართულიყო მუშაობა როგორც ყველა ამგვარ დაწესებულებაში, ისე, საერთოდ, სახელმწიფო თუ კერძო ორგანიზაციებში[117]. ამ ერთობლივი და ძალდატანებითი ნამოღვაწარის ერთგვარ დევიზად შესაძლოა მივიჩნიოთ მოწოდება: „მოდი, მოვიპოვოთ ჩვენი სარჩო კინოსტუდიაში ჩვენივე უფლებებისათვის ბრძოლის შედეგად". მასში ხაზგასმულია, თუ როგორ ცდილობს კინოკომპანია მოგების ამოღებას, აუდიტორიის მოთხოვნილებებისა და თავიანთი თანამშრომლების ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესების გვერდის ავლით. „იმისათვის, რომ პროფკავშირების ბრძოლა ეჩვენებინა დრამატულად, ფილმი მიმართავს შაბლონურ დიალოგს და განკუთვნილია ეფექტზე — საბრძოლო სიმღერების შემსრულებელ გაფიცულთა ახლო ხედებზე"[118].

ცნობილი არაა, კუროსავამ კინოსურათის რა ნაწილი გააკეთა. მხოლოდ ერთი დასკვნის გამოტანა შეიძლება, რომ ერთმა რეჟისორმა გადაიღო საცეკვაო რევიუს ეპიზოდები, მეორემ — სტუდიის სცენები, მესამემ კი დანარჩენი ფრაგმენტები. თანაც ყველაფერი ძალიან სწრაფად გამზადდა, რამდენიმე დღეში. მომავალში, როცა აკირა სადმე ყურს მოჰკრავდა ფილმში გაჟღერებულ მუსიკას ან სიმღერებს,

არ სიამოვნებდა. ის დარწმუნდა, რომ ასეთი კოლექტიური კინონაწარმოები არასოდეს ივარგებდა, ამიტომ მსგავს პროექტებში აღარ მიუღია მონაწილეობა. „ხვალინდელი დღის შემქმნელნი" მხოლოდ ერთხელ გავიდა იაპონიაში და ამის მერე ის აღარასოდეს უჩვენებიათ ადგილობრივ კინოეკრანებზე, არც უცხოეთში გაუტანიათ და დღესდღეობით არც ვიდეოზე ან ციფრულ ფორმატზე არ გადაუტანიათ.

საოკუპაციო ძალებმა ძალიან დიდი დახმარება გაუწიეს ადგილობრივ მუშებს მათი პროფკავშირების ლეგალიზაციაში. ამერიკელების ირიბი წაქეზებით მუშათა პროფკავშირები უფრო გააქტიურდნენ და შეუდგნენ სასურველი კინოსურათების გადაღებებს. რასაკვირველია, ასეთი პროდუქცია მხატვრულობის თვალსაზრისით საკმაოდ დაბალ დონეზე იდგა. სამაგიეროდ, მუშებმა ისე გაილაღეს, რომ ბევრ უფლებას აძლევდნენ თავს, აწყობდნენ გაფიცვებს, აყენებდნენ თავიანთ პირობებს, ხშირად „დაუკრეფავშიც" გადადიოდნენ და ა. შ. 1946 წლის 20 მარტს „ტოჰოშიც" დაიწყო დიდი გაფიცვა[19], რაც 15 დღეში იმით დამთავრდა, რომ კინოკომპანიამ ივალდებულა მინიმალური ხელფასის თამასა აეწია 600 იენამდე (ამ დროისათვის იაპონური ეროვნული ვალუტა ისე იყო გაუფასურებული, რომ ეს თანხა რამდენიმე ამერიკულ დოლარს შეესაბამებოდა), თანამშრომლებს ნება დაერთოთ, შეექმნათ კომიტეტები, რომლებიც გააკონტროლებდნენ სხვადასხვა საწარმოო საკითხებს, კინოსცენარებსა და მსახიობთა შერჩევის პოლიტიკას.

პროდიუსერ კეიჯი მაცუძაკის გაუჩნდა ახალი კინოპროექტის იდეა — 1933 წელს კიოტოს უნივერსიტეტიდან „კომუნისტური აზროვნებისათვის" გააძევეს მისი ყოფილი პედაგოგი, სამართლის ფაკულტეტის ლიბერალი პროფესორი იუკიტოკი ტაკიგავა. მაცუძაკიმ ჯერ ეიჯირო ჰისაიტას თხოვა ამ თემატიკაზე კინოსცენარის ერთობლივად დაწერა, მერე კი აკირა კუროსავას შესთავაზა თანასცენარისტობა და რეჟისორობა. ჰისაიტამ ოცი დღე მოანდომა თავისი ვარიანტის ჩამოყალიბებას. შემდეგ ის და კუროსავა დასხდნენ, განიხილეს პერსონაჟები, მთავარი თემის მიმდინარეობა და პირველი ვერსია დაწერეს. ჰისაიტა აღფრთოვანებული იყო კოლეგის შრომის უნარით. აკირა ყოველდღე ორ-სამ საათს უთმობდა სცენარზე მუშაობას და მასზე ისე გადაერთვებოდა, რომ არც ტელეფონს პასუხობდა და არც სტუმრებს იღებდა; „მთელი ენერგიის კონცეტრაციას ახდენდა თავისი კალმის წვერზე"[20]. შემდეგი ორი საათი მას შეეძლო გაეტარებინა ვისკის წრუპვასა და ფიქრში, თუმცა ალკოჰოლი მასზე ნაკლებად მოქმედებდა. თავად ჰისაიტა ორიოდე ჭიქა ვისკის შემდეგ

თვრებოდა და სიამოვნებით უსმენდა აკირას, რომელიც საინტერესო ამბებს უყვებოდა. მათთან ერთად მუშაობდა მაცუძაკიც. იგი ადრე, საგანგებოდ წავიდა კიოტოში დეტალების დასაზუსტებლად და ყველა იმ ადამიანთან სასაუბროდ, ვისაც ოდნავი შეხებაც კი ჰქონდა ეროვნულ გმირად აღიარებულ ტაკიგავასთან და მის ინციდენტთან.

ჰისაიტას ვარიანტში მთავარი აქცენტი გადატანილი იყო ცნობილი პროფესორის (ფილმში მას გვარი იაგიჰარად შეუცვალეს) სიძეზე, მის ყოფილ სტუდენტზე — რუიკიჩი ნოგეზე, რომელიც ჯაშუშობაში დაადანაშაულეს და გამოამწყვდიეს ციხეში, სადაც გარდაიცვალა. მაგრამ კუროსავას ჩარევის შემდეგ, აქცენტები გადანაცვლდა და მთავარი გმირი გახდა პროფესორის ქალიშვილი, ნოგეს მეუღლე — იუკიე. სხვათა შორის, თავად ჰისაიტა ომამდე დაპატიმრებული იყო, როგორც მემარცხენე დრამატურგი, მაგრამ ომის წლებში მან დაწერა რამდენიმე პროპაგანდისტული კინოსურათის სცენარი და ამით „გამოისყიდა დანაშაული".

დასრულებულ ნამუშევარს დაერქვა „არ ვნაღვლობთ ჩვენს სიჭაბუკეზე". ფრაზა „არ ვნაღვლობთ" ხშირად ჩნდებოდა იაპონურ ჟურნალ-გაზეთებში. ამით იაპონელები თავისებურად ინანიებდნენ ახლო წარსულს, თითქოს ბოდიშს იხდიდნენ კაცობრიობის წინაშე მათ ქვეყანაში განვითარებული მოვლენების გამო.

კუროსავამ კინოსცენარების განხილვის კომიტეტს წარუდგინა თავიანთი ნაწარმოები. აღმოჩნდა, რომ დაახლოებით ამავე ამბავზე უკვე ყოფილა დაწერილი სხვა კინოსცენარი, რომელიც ფილმად უნდა ექცია ახალბედა კინორეჟისორს კიიოში კუსუდას. კუროსავას მიმართ გამოითქვა უკმაყოფილება, თითქოს იგი ხელს უშლიდა ახალგაზრდა შემოქმედის კინოდებიუტს და მოთხოვეს, გადაეკეთებინა თავისი ვარიანტი[121]. თავდაპირველად მან გააპროტესტა ასეთი მიდგომა, რადგან მიაჩნდა, რომ ერთსა და იმავე მასალაზე დაწერილი კინოდრამატურგიული ნაწარმოებები შეიძლებოდა სხვადასხვა კინოსურათად გაკეთებულიყო, მაგრამ მის პროტესტს არ მიაქციეს ყურადღება და ისიც იძულებული გახდა, მოეძებნა ჰისაიტა და, მისი წინააღმდეგობის მიუხედავად, გადააკეთა მეორე ნახევრის ბოლო ოცი წუთი. მან მთელი თავისი მრისხანება, რომელიც გაუჩნდა კომიტეტის მიმართ, სწორედ ამ მონაკვეთში გამოხატა. იგი ყოველთვის დანანებით იხსენებდა აღნიშნულ ფაქტს[122].

ტაკიგავას განდევნის ფაქტმა კუროსავა დააინტერესა არა მარტო იმით, რომ ეს იყო გარკვეული სახის პოლიტიკური აზროვნების წინააღმდეგ მიმართული სადამსჯელო ღონისძიება, არამედ ადამიანის

და პროფესიონალის მოღვაწეობის მისამართით განხორციელებული საწინააღმდეგო ქმედება. ყოველივე ამასთან დაკავშირებით მას ჯერ კიდევ 30-იან წლებში გაუჩნდა უსამართლობისა და განუკითხაობის გრძნობა, მაგრამ მთელი ცხოვრების მანძილზე ნანობდა, რომ ვერაფრით აღუდგა წინ იაპონიის მილიტარიზმს[123]. აკირას სურდა, გამოეკვლია ადამიანის რეაქცია ასეთ შემთხვევაში — რას აკეთებს იგი, ან რას არ აკეთებს ამ დროს[124]. კარგი მონტაჟისა და თხრობის დინამიკური სტილის წყალობით კუროსავამ დამაჯერებლად გადმოსცა ფსიქოლოგიური დრამა იმ შავბნელ პერიოდზე, რაც მისმა სამშობლომ გაიარა. მან გააკეთა სოციალურად ნიშანდობლივი კინოსურათი და მისი მთავარი ინტერესი ეხებოდა არა იდეებს, არამედ იმას, თუ როგორ ზეგავლენას ახდენენ ეს იდეები ცხოვრებაზე. ამის მიხედვით რეჟისორმა თვალი გაადევნა მთავარი პერსონაჟის ამბავს 1933 წლიდან 1946 წლამდე. თუკი სხვა მისი კოლეგები, შესაძლებელია, ამ შემთხვევაში დაინტერესებულიყვნენ ამა თუ იმ პერსონაჟის ხასიათში პოლიტიკური იდეების პერსონიფიცირებით, კუროსავა ასე არ მოიქცა და შემოიფარგლა მხოლოდ გმირი ქალით, რომელიც იბრძვის, რათა თავისი სიმართლე დაამტკიცოს და მისი ქმედებები სულაც არაა გაპირობებული პოლიტიკური მოტივაციებით. აკირა ამბობდა: „მიმაჩნია, რომ ახალი იაპონიის ჩამოყალიბებისათვის საჭიროა ქალის ძლიერი პიროვნება. აი, ამიტომ ვაქციე ჩემს მთავარ გმირად ქალბატონი, ვინც აღწევს იმ მიზნებს, რომლებიც თავად დაისახა"[125]. იგი თვლიდა, რომ პიროვნების მოვალეობაა საზოგადოების ჯანსაღი კრიტიკა და მიუთითებდა მისი ქვეყნის როგორც პოლიტიკურ, ისე სოციალურ პრობლემებზე. ამ ფილმში აშკარად გამოიკვეთა მისი მსოფლმხედველობა, პროცესებისადმი ალალი დამოკიდებულება. ეს იყო კუროსავას ერთ-ერთი იმ მცირეთაგანი ნამუშევარი, სადაც მან საუცხოოდ დახატა თანამედროვე ქალის პორტრეტი. მას უნდოდა იგი ეჩვენებინა, როგორც ახალი იაპონიის სიმბოლო[126].

ფილმის მთავარი გმირი იმდენად აფასებს მამას, რომ ცოლად მიჰყვება მის ერთ-ერთ ყოფილ სტუდენტს, ომის საწინააღმდეგო მოძრაობის ლიდერს, მტკიცედ რომ ადგას თავის მემარცხენე შეხედულებებს. ქმარს მალე დააპატიმრებენ და მას ცოლს მიაყოლებენ. ნამების მიუხედავად, ცოლი ქმრის ერთგული რჩება. მას ათავისუფლებენ, ხოლო მცირე ხანში იგი გაიგებს, რომ მისი მეუღლე ციხეში გარდაიცვალა. ქალი გაემგზავრება სოფლად, ქმრის დედამამასთან, „აგენტის მშობლებად" შერაცხულ საცოდავ გლეხებთან,

მათთან საცხოვრებლად და მათზე საზრუნავად. ომის შემდეგ სამივეს მონათლავენ გმირებად, ვინც ამდენს გაუძლო.

„არ ვნაღვლობთ ჩვენს სიჭაბუკეზე" შეიძლება დაიყოს ორ ნაწილად, რომლის პირველი ნაწილი ძალზე ზედაპირულია თავისი რომანტიზირებული ხედვით სტუდენტებისა და პედაგოგების ამბოხზე, ნოსტალგიური დამოკიდებულებებით ისტორიულ, გამორჩეულ თანამემამულეებზე. იუკიეს პერსონაჟი იმდენად გულუბრყვილოა ზოგიერთ მომენტში, რომ კომიკურადაც კი გამოიყურება. მისი მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ მთელი ემოციური დატვირთვა მასზე გადადის, რადგან ის თავდაუზოგავად ერთვება ახალ ცხოვრებაში ისე, რომ მისი არისტოკრატიული ყოფის უაზრობა და სიცარიელე ერთბაშად ქრება[127]. მეორე ნაწილში მისი გადაწყვეტილებები ექსტრაორდინალურ სიმაღლეებს აღწევენ და ამაღლებული სცენების წყალობით შესანიშნავად ხდება ქალაქელი თავნება ქალიშვილის თანდათანობითი ტრანსფორმაცია გლეხობის ფენის ღირსეულ წარმომადგენლად.

ამ საინტერესო „პოლიტიკურ მელოდრამაში"[128], რომელიც, იმავდროულად, თავისებურ ტესტს წარმოადგენდა იმდროინდელი ახალგაზრდობისათვის მომავლის განსაზღვრაში[129], შესანიშნავად ითამაშა მთავარი როლი სეცუკო ჰარამ, იმხანად უკვე პოპულარულმა, „ტოჰოს" „კინოვარსკლავის" თიკუნით შემკულმა მსახიობმა. ის ყოველთვის ასახიერებდა მომხიბვლელ, განათლებულ, ინტელექტუალურსა და ზნეობრივ ქალებს. კუროსავას ნამუშევარში იგი ძალიან ეფექტურად გამოიყურება, თუმცა აღსანიშნავია, რომ მას თურმე არ სურდა ამ ფილმში თამაში[130]. მისი გასაოცარი არტისტული სტილი კარგად ერწყმის მის პერსონაჟს და ყველაფერი ეს ერთგვარი ქარაგმაა დასავლური ლიბერალური ფემინიზმისა, რაც უცნობი იყო იმ პერიოდის იაპონიისათვის. თუკი იაპონურ კინოში რაიმე ახლოს იყო იმასთან, რასაც ერქვა „ქალი ქალია", მაშინ ის, ალბათ, უნდა ყოფილიყო სეცუკო ჰარა, რამეთუ ის თანმიმდევრულია, ახდენს იმ იდეის ილუსტრირებას, ყველაზე კარგად რომ მარტო ქალებმა იციან. ამასთანავე იგი ძლიერ ფაქიზი და ფემინისტური დელიკატურობის მატარებელი გამოვიდა[131]. განსაკუთრებულად იმოქმედა მისმა გმირმა იმდროინდელი შუა ხნის ასაკის იაპონელ ქალებზე, რომლებიც თავს ქმრებსა და ოჯახებს უძღვნიდნენ — მათთვის დამთრგუნველი გამოდგა გაოფლილი, უგრიმო, ტალახში მუხლებამდე ჩაფლული ჰარას დანახვა ეკრანზე.

დენჯირო ოკოჩიმ უზადოდ შეასრულა როლი ლიბერალი პროფე-

სორისა, რომელიც სამშობლოსათვის უმძიმეს დროში, თავისი პროფესიონალიზმის წყალობით, სიმშვიდეს ინარჩუნებს, ხელისუფლების ზეწოლის შედეგად არ იცვლის შეხედულებებს და ტოვებს სამსახურს. სუსუმუ ფუჯიტამ ითამაშა ნოგეს პერსონაჟი — მედგარი, შეუპოვარი, იატაკქვეშეთში გადასული მებრძოლი, ვინც არ ურიგდება და ყველნაირი საშუალებებით ეწინააღმდეგება არსებულ რეჟიმს. ის არ ეთანხმება სტუდენტ მეგობარ იტოკავას (აკიტაკე კონო), რომელიც, პრაქტიკულად, მას უღალატებს, ხოლო ომის წლებში საზოგადოებრივი ბრალმდებელი და ხელისუფლების აქტიური მომხრე ხდება. კუროსავას ნიჭიერ მსახიობთა ეს ტრიო აქაც გამოადგა.

კინოსურათი განსაზღვრული იყო იმის საჩვენებლადაც, თუ როგორ ეხმარებოდა საოკუპაციო ხელისუფლება ადგილობრივ მოსახლეობას დემოკრატიულ გარდაქმნებში[132]. მის ყველაზე წარმატებულ ნაბიჯად ითვლებოდა აგრარული რეფორმა, რომელიც 1946 წლიდან დაიწყო. სოფლად მიმდინარე პროცესების შედეგად მოხდა მიწების ხელახალი გადანაწილება: თუ მანამდე მათი მასივები ეკუთვნოდა მსხვილ მიწათმფლობელებს, ახლა ისინი, ძირითადად, გადადიოდა ღარიბი გლეხების ხელში. რეჟისორმა მკვეთრად აჩვენა ომამდელი იაპონელი ფერმერების სიღატაკე და დააპირისპირა ომის შემდგომი სოფლის დამაიმედებელ სურათთან. თანაც ხაზი გაუსვა იმას, რომ რეფორმის შედეგად მომხდარი ძვრების გამო ახალგაზრდობის დიდი ნაწილი ქალაქში ყოფნას სოფელში ცხოვრებას ამჯობინებდა. რასაკვირველია, შეფარვით კუროსავამ შეუტია პროლეტარული ფანტაზიების მქონე ფილმებსაც და მათ მიერ მუშათა კლასის რომანტიზირების უნიათო პოლიტიკასაც[133].

ფილმის წარმოება 1946 წლის გაზაფხულზე დაიწყო და შვიდ თვეს გაგრძელდა კიოტოსა და მის ახლომდებარე პროვინციაში, ასევე ტოკიოს ცენტრალურ სასამართლოსა და ერთ-ერთ უნივერსიტეტში. ომის დროს კუროსავა, ცენზორთა შიშით, ვერაფრის დიდებით ვერ გადაიღებდა იმას, რაც ამ კინოსურათზე მუშაობისას შეძლო: კიოტოს ირგვლივ გადაჭიმული, მწვანედ შეფერილი მთები, მზით გამთბარი ნაკადულები, ყვავილებით მორთული ქუჩები და, რაც მთავარია, მელოდრამატული ხაზი, რადგან ძველი ცენზურის შეხედულებით, კინონაწარმოებში სასიყვარულო ურთიერთობების ჩვენება უზნეობას უტოლდებოდა.

კიოტოს უნივერსიტეტის მთავარი ჭიშკრის წინ გამართული დემონსტრაციის სცენას როცა იღებდნენ, მსახიობებთან ერთად მასში მონაწილეობდნენ რეჟისორის ასისტენტებიც და გადამღები ჯგუფის სხვა პერსონალიც, რათა დამატებითი ხარჯები აღარ გაეღოთ.

ამიტომაც იყო, რომ სტუდენტების ერთი ნაწილი სულაც არ ჩანდა ახალგაზრდა. ნოგეს დედის მიერ დაღუპული შვილის საიდუმლო დასაფლავების ეპიზოდი გადაიღეს „ტოჰოს“ სტუდიაში. დედის როლის შემსრულებელი ჰარუკო სუგიმურა შიმშილისაგან იმდენად დაუძლურებული იყო, რომ ძლივს მოძრაობდა, თუმცა მალავდა გასაჭირს. კინემატოგრაფისტებს პრობლემები ჰქონდათ ტექნიკურ საკითხებშიც – ერთ მომენტში ფუჯიტასა და ჰარას პერსონაჟები ისე უნდა გადაეღოთ, რომ ერთი წინ მდგარიყო, მეორე კი – ოდნავ უკან, მაგრამ არასრულფასოვანი განათების გამო ორივე ერთად ფოკუსში ვერაფრით მოაქციეს.

კინოსურათის პირველი საგანგებო ჩვენება „ტოჰომ“ მოაწყო ამერიკელი ცენზორებისათვის. მისი ავტორის გასაოცრად, ამერიკელები დაინტერესდნენ მხოლოდ ბოლო ოცწუთიანი მონაკვეთით (მანამდე გაუთავებლად საუბრობდნენ ერთმანეთში) და როცა დემონსტრირება დამთავრდა, გულთბილად ჩამოართვეს ხელი რეჟისორს. შემდეგ ესეც არ იკმარეს და ერთ-ერთი კოლეგის სახლში გამართეს ამასთან დაკავშირებული წვეულებაც, რომელზეც ფილმის რეჟისორი, პროდიუსერი, ჰისაიტა და მთავარი როლების შემსრულებელი მსახიობები დაპატიჟეს.

ცოტა ხნის შემდეგ დამზადდა კუსუდას ფილმიც და როცა ორივე ნახეს კინოსცენარების განხილვის კომიტეტის წევრებმა, აკირას მოუბოდიშეს თავიანთი დაჟინების გამო, თუმცა პროფკავშირის ლიდერებმა დაიწუნეს კუროსავას ნამუშევარი და მოუწოდეს ისევ „სანშირო სუგატას“ მსგავსი ფილმები ეკეთებინა[134].

„არ ვნაღვლობთ ჩვენს სიჭაბუკეზე“ 1946 წლის ოქტომბრის მიწურულს გავიდა კინოგაქირავებაში. პროფკავშირმა, რომელსაც დიდი გავლენა ჰქონდა კინოკომპანიის დირექტორატზე, კინორეჟისორების საერთო პროტესტის საპირისპიროდ, „ტოჰოს“ კინოთეატრების ნაცვლად, შეთანხმების საფუძველზე, იგი სხვა კინოკომპანიის — „ნიკაცუს“ კინოდარბაზებში გაუშვა, რამაც კუროსავა მწყობრიდან გამოიყვანა.

ადგილობრივ კინოკრიტიკოსებში ფილმის მიმართ აზრი ორად გაიყო; მათი ნაწილი ულმობელი და მკაცრი გამოდგ. ფუიუჰიკო კიტაგავა წერდა: „ფილმი სავსეა დეფექტებით. ჰისაიტამ არ იცოდა, რა გაეკეთებინა. აშკარა იყო, რომ პროდიუსერმა აიღო ინიციატივა და ჰისაიტამ ვერ შეძლო, მოეძებნა ნათელი იდეა. ეს აშკარად ეტყობა მთავარი გმირი ქალის ხასიათის შექმნას, რაც ძალზე ზედაპირული, ძალაუნებურია და აგრეთვე ტაკიგავას ინციდენტის თვითნებურ

ინტერპრეტაციას“[135]. ტადაში იიჯიმა მიუთითებდა, რომ ამ ფილმის გმირი ქალი საშინლად არანორმალურია და ჰუმანურობის ნაკლებობას განიცდისო[136]. ნაოკი ტოგავამ ფილმის წარუმატებლობა დააბრალა შეხედულებათა იმ განსხვავებას, რომელიც წარმოიქმნა ჰისაიტას მიზნისაგან, რომ ეჩვენებინა უნაღვლო ახალგაზრდობის ამბავი, როგორც სენტიმენტალიზმი და კუროსავას პოზიციისაგან, რომლის მიხედვითაც მას უნდოდა ამ ამბის გადაკეთება ჰეროიზმად[137]. დიდი ხნის შემდეგ აკირამ მათ პასუხი გასცა, რომ მაშინ მას ახალი იაპონიის დაბადებისა სწამდა, რომ ის ასე ფიქრობდა ყოველთვის, რომ მან დახატა ამგვარი ხასიათის ქალი, ხოლო ისინი, ვინც ამ გმირს ლანძღავდნენ, ალბათ მოინონებდნენ, თუ მთავარი პერსონაჟი მამაკაცი იქნებოდა[138].

კრიტიკოსების მეორე ნაწილმა ფილმი აღიარა ომის შემდგომი იაპონიის ერთ-ერთ საუკეთესო კინოსურათად[139]. მაყურებელთა უმეტესობას მან უკეთესი მომავლის იმედები გაუჩინა და ჩაითვალა, რომ მისი სახით ეროვნულ კულტურას შეემატა ხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუში[140]. კინოსურათმა ცხადჰყო, რომ მის შემქმნელს „გააჩნია ძალა (და იაპონიაში ამგვარ ძალაზე მოთხოვნილება უზარმაზარია), რათა განაცხადოს, რომ არ არის აუცილებელი, ღარიბები უკეთესები იყვნენ, რომ ღარიბთა ცხოვრება რაღაცნაირად უფრო რეალურია, ვიდრე მდიდრების ყოფა. სენტიმენტალურობა საჭიროა იმისათვის, რათა აღმოაჩინო, რომ სასოფლო-სამეურნეო საქმიანობა უფრო კეთილშობილურია, ვიდრე სხვა რამ“[141].

იაპონურ აუდიტორიას მოეწონა ფილმი წარსულის რომანტიკული ფერებისა და მომავლის ურყევი რწმენის გამო. გამოხატვის მისეული აბსოლუტური თავისუფლება აღმოჩენად იქცა უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტებისათვის. კინოსურათმა საკმარისი შემოსავალი მოიტანა და სხვებზედაც მოახდინა გავლენა, განსაკუთრებით იაპონელი კინორეჟისორების იმ თაობაზე, რომელიც მაშინ ჯერ კიდევ სკოლაში სწავლობდა და, სხვა მსგავს ნაწარმოებებთან ერთად, დიდად განაპირობა მათი კინოში სამუშაოდ მისვლა. ეს იყო ეპოქა, როცა, ყოველ შემთხვევაში. ზედაპირულ დონეზე მაინც, ერთიანად გვერდზე გადაიწია წარსულის ფასეულობებმა. სამხედრო საქმისათვის მობილიზებულ იაპონელებს გამოეცხადათ, რომ მათ თავი უნდა გაენებებინათ ყველანაირი პოლიტიკური დოქტრინისა და მიზნისათვის, რისთვისაც ისინი მრავლად დაიხოცნენ და ამის ნაცვლად გაეთავისებინათ უცხო, დამპყრობელი ქვეყნის იდეოლოგიური საფუძვლები, კულტურა, ზნეობა. ამგვარ „დემოკრატიზაციის

პროცესს", რის შედეგადაც იკარგებოდა ეროვნული ტრადიციები, ინგრეოდა ერის უნიკალური თვისებები და ხასიათი, ხმამაღლა აპროტესტებდნენ ადგილობრივი მცირერიცხოვანი ნაციონალისტები[142], თუმცა მათი შეძახილი თითქმის არავის ესმოდა.

რასაკვირველია, იაპონიის სინამდვილეში იყვნენ ადამიანები, ვინც გადაიტანა დაპატიმრებაც და წამებაც, შეურაცხყოფაც და ცემა-ტყეპაც. იყვნენ აგენტებიც, მაგრამ მათი უმეტესობა წარმოადგენდა სხვაგვარად მოაზროვნეთა მასას, რომლის ასევე უმრავლესობა მოინანიებდა ხოლმე „უღირს საქციელს" და სახელმწიფოსათვის სასარგებლო საქმეებს ასრულებდა. აქედან გამომდინარე, ზოგიერთი მკვლევარი ამტკიცებს და გარკვეულწილად მართალიცაა, რომ ეს ფილმი არ აჩვენებს მთლად რეალურ ამბავს, არის სასურველი ფანტაზია და კოლაბორაციონისტული ნამუშევარი[143].

აშშ-სა და ევროპაში „არ ვნაღვლობთ ჩვენს სიჭაბუკეზე", ისევე როგორც კუროსავას ბევრი ადრეული ფილმი, ძალზე გვიან აჩვენეს. დასავლური კრიტიკა უფრო ლმობიერი გამოდგა და შეფასებებიც შედარებით უფრო დადებითი მისცა მას. ერთნი ღრმად იყვნენ დარწმუნებულნი, რომ იგი წარმოადგენდა კუროსავას ყველაზე მემარცხენულ კინოსურათს, რაც სიახლე იყო მის იმდროინდელ შემეცნებაში[144]; მეორენი თვლიდნენ, რომ ეს აღმატებული და ბრწყინვალე ქმნილება აკუმულირებას უკეთებდა მძლავრ ენერგიას წინასწარ განსაზღვრული თანმიმდევრობით[145]; ზოგი მიუთითებდა, რომ მან წარმოაჩინა ნამდვილი ბუნება იმ დემოკრატიისა, რომლის იმპორტი მოხდა დასავლეთიდან იაპონიაში[146]; ზოგიც კი ამტკიცებდა, რომ ეს ნამუშევარი გაცილებით შეესაბამება იმ ეპოქას, როცა ის გამოვიდა ეკრანებზე, ვიდრე სხვა რომელიმე მაშინდელი იაპონური ფილმი. ამით კუროსავამ დაამსხვრია მამაკაცების ჰეგემონია ეროვნულ კინემატოგრაფში. მან არა მარტო წარმოადგინა და გახსნა თავისი ახალი მთავარი პერსონაჟი, არამედ აჩვენა საკუთარი, პირველი პერსონალური კინოსურათი, რომლითაც მიანიშნა, რომ ის უკვე ხელოვანი იყო და ერთგვარი შოკიც მოჰგვარა თავის გულშემატკივრებს მთავარ გმირად ქალის გამოყვანით[147].

რა თქმა უნდა, ამ ფილმში კუროსავამ სრულიად ახლებური ხედვა წამოსწია წინ არა მარტო მხატვრულ-შინაარსობრივი თვალსაზრისით, არამედ სარეჟისორო ხელწერითაც, რადგან გამოიყენა რამდენიმე ისეთი ახალი ხერხი თუ ნიუანსი, რასაც მისი კოლეგები სულაც არ მისდევდნენ კინოსურათის შექმნის პროცესში. მათ შორის

აღსანიშნავია მონტაჟის ექსპრესიონისტული სიჩქარეები და პედანტური შენელებული კადრები, რომლებითაც თვალნათელია, რომ რეჟისორი შემოქმედებით ძიებებში იმყოფებოდა და ამ მიმართებით სერგეი ეიზენშტეინის აღიარებულ სტილისტიკას ეხმაურებოდა[148]. სხვებისაგან განსხვავებით მას სრულებითაც არ ეთაკილებოდა მსოფლიო კინოს დიდოსტატების მდიდარი გამოცდილების გაზიარება და ამის მიხედვით თავისი, ორიგინალური კინემატოგრაფიული შეხედულებების, პრაქტიკული უნარ-ჩვევებისა და ტექნიკური სპეციფიკის ჩამოყალიბება. თავის ფუნქციაზე კუროსავა ასეთ აზრს გამოთქვამდა: „კინორეჟისორმა რაც შეიძლება ბევრი ადამიანი უნდა დაარწმუნოს, რომ მას გაჰყვნენ და მასთან იმუშაონ. ხშირად ვამბობ, თუმცა, რასაკვირველია, არ ვარ მილიტარისტი, რომ თუ ერთმანეთს შევადარებთ გადამღებ ჯგუფსა და არმიას, მაშინ სცენარი საბრძოლო დროშაა, ხოლო რეჟისორი — ფრონტის ხაზის მთავარსარდალი. იმ მომენტიდან, როცა ფილმის წარმოება იწყება, იმ მომენტამდე, როცა იგი მთავრდება, ვერავინ იტყვის, რა მოხდება. კინორეჟისორმა უნდა შეძლოს უპასუხოს თითოეულ სიტუაციას და აღმოაჩნდეს ლიდერის უნარი, რათა მთელმა გადამღებმა ჯგუფმა მხარი დაუჭიროს“[149].

1946 წლის 25 ოქტომბერს, „არ ვნაღვლობთ ჩვენს სიჭაბუკეზე“ ეკრანებზე გასვლის ოთხი დღით ადრე, „ტოჰოში“ დაიწყო მეორე გაფიცვა, რამაც უფრო დიდი ზიანი მიაყენა მას, ვიდრე პირველმა. გაფიცვა 41 დღეს გაგრძელდა. ნოემბერში კინოკომპანიას არც ერთი ფილმი არ გაუკეთებია, ხოლო დეკემბერში მხოლოდ ერთი კინოსურათით დაკმაყოფილდა. წლის ბოლოსათვის მისი კინოთეატრების უმეტესობა დაიხურა. გაფიცვით მარტო ერთეულებმა იხეირეს, „ტოჰოს“ კი უამრავი პრობლემა შეექმნა. კინოკომპანიის შიგნით იშვა ჯგუფი, რომელიც წინ აღუდგა როგორც ამ არასასურველ ღონისძიებას, ისე კომუნისტების ერთპიროვნულ ლიდერობას პროფკავშირში. მისმა წევრებმა შექმნეს ანტიმემარცხენე პროფესიული კავშირი — „ათი ადამიანის დროშის საზოგადოება“. აღნიშნულ ათეულში შედიოდა ათი წამყვანი კინომსახიობი, რომელთა შორის იყვნენ: ფუჯიტა, ჰარა და ოკოჩი. მათ დააარსეს ახალი კინოკომპანია „შინტოჰო“ და გამოაცხადეს „ტოჰოდან“ გასვლის თაობაზე. მათ გაჰყვა „ტოჰოს“ 400 თანამშრომელი. „შინტოჰომ“ ივალდებულა სერიოზული ფილმების გადაღება და ეროვნულ კინობაზარზე ლიდერობის მოპოვება, თუმცა „ტოჰოსთან“ მთლიანად არ გაუწყვეტია კავშირი, რამეთუ ამ უკანასკნელმა ითავა მისი მომავალი პროექტების ნაწილობრივი

დაფინანსება, საჭირო აპარატურით აღჭურვა და კინოლაბორატორიით მომსახურება.

„ტოჰოში“ დარჩენილმა რეჟისორებმა დაიმატეს სცენარისტები და პროდიუსერები და მოაწყვეს პრესკონფერენცია, სადაც გამოაცხადეს ახალი სტრატეგია. ტეინოსუკე კინუგასამ, კაჯირო იამამოტომ, შირო ტოიოდამ, კენტა იამაძაკიმ და მიკიო ნარუსემ ჟურნალისტებს აუწყეს, რომ გააკეთებდნენ ნოველებისაგან შემდგარ ფილმს „სიყვარულის ოთხი ამბავი“, რომლის ერთ-ერთი ნოველის სცენარს კუროსავა დაწერდა. ამასთანავე, აკირა სენკიჩი ტანიგუჩისთან ერთად შექმნიდა სცენარს კინოსურათისათვის „შეევერცხლილი მწვერვალების თავზე“, ხოლო კეინოსუკე უეკუსასთან ერთად სცენარს ფილმისათვის „ერთი საოცარი კვირადღე“, რომელსაც თავად გადაიღებდა.

როდესაც შეკრება დამთავრდა, კუროსავა და ტანიგუჩი შეუდგნენ მუშაობას, თუმცა პირველი სამი დღის განმავლობაში ვერაფერი მოახერხეს, ძალიან დაფრთხნენ, მაგრამ მერე ჩაუღრმავდნენ საქმეს და სამ კვირაში მოამთავრეს. „შეევერცხლილი მწვერვალების თავზე“ გადაიღო ტანიგუჩიმ. მართალია, კუროსავას უშუალოდ გადაღებებში არანაირი მონაწილეობა არ მიუღია, მაგრამ ხანდახან სტუდიაში უყურებდა გადაღებული მასალის ნაწილს და მეგობარს ურჩევდა, ზოგიერთი ეპიზოდი ხელახლა გადაეღო, რაც ტანიგუჩიმ არ გაითვალისწინა. როცა ჯერი მონტაჟზე მიდგა, სენკიჩიმ უკვე აკირა მოისვა გვერდით და ერთად დაამონტაჟეს კინოსურათი.

მალე კუროსავამ „სიყვარულის ოთხი ამბავის“ ერთი ნოველის სცენარიც დაამთავრა და მთელი ყურადღება „ერთი საოცარი კვირადღის“ სცენარზე გადაიტანა. მისი იდეა წამოვიდა დეივიდ გრიფითის ფილმის „არის თუ არა ცხოვრება საკვირველი“ (1924) სიუჟეტიდან, როცა პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ გერმანიაში ახალგაზრდა წყვილი ტყეში რგავს კარტოფილს. პირველი მოსავალი ნადგურდება, მეორეს ვიღაც მოიპარავს, მაგრამ შეყვარებულები იმედს არ კარგავენ და კვლავაც ცდიან ბედს.

აკირამ და უეკუსამ ნაყოფიერად იმუშავეს. თავდაპირველად თითოეულმა თავისი ვერსია დაწერა, მერე კი ორივე გაერთიანდა. კუროსავას ჩანაფიქრი ძალზე ესადაგებოდა — ცხოვრების ისეთ სტილს, როგორიც უეკუსას ჰქონდა გავლილი. იგი ხომ სხვადასხვა სახის სამუშაოს წარმატებით უთავსებდა პიესებისა და კინოსცენარების შეთხზვას. აკირა მეგობრის, რომელიც რომანტიკოსიც იყო და რეალისტიც, მიერ დანერილ ვარიანტში ხედავდა მისივე ჩამოყალიბებული პერსონალურობის სარკისებრ გამოსახულებას[150] და

შეუდარებლად შემსუბუქებულ პოეტურ ლირიზმს[51]. მათ მხოლოდ დასკვნითი სცენის გამო ჰქონდათ განსხვავებული მოსაზრებები და საბოლოოდ კუროსავასეულ ფინალზე შეჯერდნენ.

გადაღებებზე რეჟისორმა რამდენჯერმე გამოიყენა ე. წ. „ფარული კამერის" მეთოდი, რადგან მთავარი როლების შემსრულებლები არ იყვნენ ცნობილი კინომსახიობები, რომ გამვლელებს მათთვის ყურადღება მიექციათ. ერთხელ, მუშაობის პროცესში, ქუჩაში მათ აეკიდა ვიღაც მეძავი, რომელსაც ძლივს დააღწიეს თავი, მაგრამ თავად დაეკარგნენ თვალთახედვის არედან გადამღებ ჯგუფს. ორიოდე შემთხვევაში კუროსავამ კინოკამერა ოპერატორს ჩაადებინა ყუთში, რომელსაც ნახვრეტი გაუკეთეს და სასურველი ეპიზოდები ისე გადაიღეს. ტოკიოს რკინიგზის ერთ-ერთ სადგურში, სადაც ფირზე უნდა აღებეჭდათ მატარებლის ჩამოდგომა, ასეთნაირად შეფუთული კინოაპარატი დადგეს პლატფორმაზე. უცბად საიდანღაც გამოჩნდა მოხუცებული კაცი და მის წინ აიტუზა. კინემატოგრაფისტები, რასაკვირველია, არ ამხელდნენ თავიანთ ვინაობას, ამიტომ აკირა მას მიუახლოვდა, უბიძგა და კინოაპარატს ჩამოაშორა. საბრალო მოხუცმა ჯიბეზე გაიკრა ხელი, საფულე ამოიღო და მბიძგებელს გაუწოდა — მან კინორეჟისორი ჯიბგირად ჩათვალა.

„ერთი საოცარი კვირადღე" აღწერს მგზნებარე შეყვარებულების მიერ გატარებულ ერთ უქმე დღეს. გვიანი ზამთარია. ახალგაზრდა მუშა იუძო (ისაო ნუმასაკი) და მისი საცოლე მასაკო (ჩიეკო ნაკაკიტა) ხვდებიან ერთმანეთს. მათ არც საკმარისი ფული აქვთ, არც მეგობრები ჰყავთ, არც იციან, სად წავიდნენ გასართობად. როგორც ირკვევა, ამ შეხვედრებს გამოსასვლელ დღეებში უკვე სისტემატური ხასიათი აქვს, ოღონდ მიჯნურებს, არაერთი მიზეზის გამო, ვერა და ვერ გადაუწყვეტიათ დაოჯახება. საუცხოოდაა აგებული კულმინაციური მომენტი, როცა ახალგაზრდები კონცერტის ბილეთებს ვერ იშოვნიან და ამის გამო იუძო გაილახება კიდეც. ისინი მიდიან ღია ესტრადაზე, სადაც მასაკო აიძულებს გულის სწორს წარმოიდგინოს, რომ თითქოს კონცერტს ესწრებიან და თავიანთი საყვარელი კომპოზიტორის — შუბერტის ნაწარმოებს უსმენენ. ერთ მომენტში, როდესაც მუსიკა გაჩერდება, ცრემლმორეული ქალი პირდაპირ მიმართავს მაყურებელს თხოვნით, ტაში დაუკარითო და დარწმუნებულია, რომ მუსიკა ისევ აჟღერდება. ასეც ხდება.

ფილმში ნაჩვენებია შეულამაზებელი ყოველდღიურობა, დოკუმენტური სიზუსტითაა აღწერილი თანამედროვე ქალაქი თავისი ავ-კარგით, წარმოჩენილია სოციალური პრობლემები, გზად

რომ ეღობებიან პატიოსან, დაუცველ ადამიანებს, ხაზგასმულია გულწრფელი ადამიანური დამოკიდებულებები. ის „არის სტილისტურად გადაჭარბებული, უმაღლეს დონეზე ექსპერიმენტული, თუმცა კუროსავას სრულყოფილებამდე მიყვანილი ნაშრომების გენიალურობის ნამდვილი დადასტურება“[152]. მისი პათოსი შესაძლოა გამოიხატოს შემდეგი დევიზით: „ოცნება, ოცნება, ოცნება და... მწარე სინამდვილე; ისევ ოცნება, ისევ ოცნება, ისევ ოცნება და ... ისევ მწარე სინამდვილე“. რეჟისორმა განსაკუთრებული რუდუნებით გადაიღო თითოეული ეპიზოდი, მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო მეორეხარისხოვანი კადრების კომპოზიციებსაც. მან უზადოდ აჩვენა ადამიანის ელასტიკური სული, გამაოგნებელი გამოსახულებები, რითაც გამოხატა პიროვნების კონფრონტაცია სიზმრებთან, იდეებთან, რეალობასთან და მოახდინა ამის სიმბოლიზირება[153]. კუროსავა წერდა, რომ ასეთი შეყვარებულების ნახვა იაპონიის ყველა კუთხეში შეიძლებოდა. ერთ ასეთ წყვილს იგი ადრე შეხვედრია კიდეც და დამეგობრებია[154].

კინოსურათს ნათლად ეტყობა ამერიკელი კინორეჟისორის ფრენკ კაპრას შემოქმედებითი სტილის ზემოქმედება – წინ წამოწეულია ჰუმანიზმი, რომელსაც მუდამ ემუქრება სენტიმენტალიზმში გარდაქმნა. სამსახიობო შესრულების თვალსაზრისითაც მასში ბევრი რამაა გადმოღებული კაპრას ნამუშევრებიდან, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარი მიუთითებს, რომ აქვე სახეზეა ჯოზეფ ფონ შტერნბერგის საეტაპო ფილმის „ნიუ-იორკის დოკები“ (1928), ჰენრი კოსტერის გახმაურებული მიუზიკლის „ასი მამაკაცი და ერთი ქალიშვილი“ (1937) და გერმანული კინოკომპანია „უფას“ პოპულარული კინონაწარმოებების გავლენაც[155]. ამასთანავე, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ „ოპტიმიზმის ეს ნიმუში“[156] ძალიან ჰგავს იტალიურ კლასიკურ ნეორეალისტურ კინოსურათებს. ნაკლებადაა სავარაუდო, რომ კუროსავას მაშინ ენახა რომელიმე მათგანი, თუმცა თავისებურად კი გამოეხმაურა ევროპელი კოლეგების დაუვიწყარ შედევრებს შორეული იაპონიიდან. 1954 წელს იტალიელმა კარლო ლიძანიმ გადაიღო სულშიჩამწვდომი ნეორეალისტური ფილმი „ღარიბი შეყვარებულების ამბავი“, რომელიც საერთო სიუჟეტური ქარგითა და ცალკეული დეტალებით აშკარად მოგვაგონებს „ერთ საოცარ კვირადღეს“, მაგრამ ამ შემთხვევაში არანაირ პლაგიატს არ ჰქონია ადგილი, რადგან კუროსავას ეს კინოსურათი, იმ პერიოდში ან მანამდე, საერთოდ არ უჩვენებიათ მისი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ.

თავისი აპოლიტიკურობითა და სევდიანი თავგადასავლით ფილ-

მი „ტოჰოში“ მიმდინარე მოვლენების მიმართ ერთგვარ პასუხს წარმოადგენდა. ის რეჟისორის წინა ნამუშევარსაც ჯობდა, რადგან მასში ყველაფერი გასაგები იყო. კუროსავას მიეცა საშუალება, რომ უფრო თავისუფლად ეგრძნო თავი ამპლუაში და თანადროულობის ზუსტი სურათის დახატვით გამოეელინა ახალი შემოქმედებითი ძალა, „შეექმნა მიკროკოსმოსი, რომელიც არ სცილდება ნატურალისტურ რეალიზმს“[157]. იგი შეეცადა, გაეხადა მაყურებელი განსაცვიფრებლად საინტერესო მთავარი პერსონაჟების ფანტაზიის მონაწილე და გულშემატკივარი.

ნუმასაკიმ იმიტომ მიიღო ეს როლი, რომ კუროსავას გარეგნობით იგი აგონებდა თავის მხიარულ მეგობარს, იშირო ჰონდას, თუმცა გამჭრიახობითა და გამომგონებლობის უნარით აშკარად ჩამოუვარდა, როცა საქმე უშუალოდ გადაღებებზე მიდგა. ამასთანავე, ეს მსახიობი იმდენად უსმენო ადამიანი გამოდგა, რომ მუსიკის არაფერი გაეგებოდა. ეპიზოდში, სადაც მას უნდა ედირიჟორა, ისე უაზროდ იქნევდა ჯოხს, რომ კომპოზიტორმა ტადაში ჰატორიმ ხელი ჩაიქნია მასზე, მაგრამ აკირამ ძლივს დაიყოლია და რამდენიმე დღის განმავლობაში ერთად ასწავლიდნენ დირიჟორობას. ნუმასაკისათვის ეს იყო პირველი და უკანასკნელი შემოქმედებითი შეხვედრა კუროსავასთან, ხოლო ნაკაკიტა ადრეც თამაშობდა აკირას ფილმებში როგორც ეპიზოდურ როლებში, ისე მასობრივ სცენებში. „ერთი საოცარი კვირადღის“ შემდეგ ის უცბად აღზევდა პოპულარულ მსახიობად, რომელმაც განასახიერა „ტიპური ერთგული, შრომისმოყვარე, თავგანწირული, ომის შემდგომი ეპოქის ქალი, ოცნებებითა და მისწრაფებებით აღსავსე, გახეული ნეილონების წინააღმდეგაც მებრძოლი და თავისი მწირი ფინანსების გამოც დამწუხრებული“[158].

„ტოჰოს“ პროფკავშირმა მოიწონა კინოსურათი და დასტური მისცა ეკრანებზე გასასვლელად. მასში ბევრი რამ იყო ისეთი, რაზეც მისი წევრები ფიქრობდნენ, რომ იდეოლოგიურ ბრძოლაში გამოადგებოდათ. ფილმი კინოგაქირავებაში გავიდა 1947 წლის ივნისში. ტრადიციულ „ჰეფი ენდს“ მიჩვეული ადგილობრივი მაყურებელი გააკვირვა ავტორისეულმა სცენამ საფინალო ეპიზოდში — შეყვარებულები კვლავაც ემშვიდობებიან ერთმანეთს, მორიგი კვირადღის შეხვედრის მოლოდინში, უკეთესი მომავლის იმედით.

რამდენიმე დღეში კუროსავამ მიიღო წერილი თავისი ხატვის მასწავლებლის – სეიჯი ტაჩიკავასაგან, რომელიც წერდა, რომ როცა „ერთი საოცარი კვირადღის“ საბოლოო ტიტრებში წაიკითხა მისი და უეკუსას გვარები, მისთვის ეკრანი გახდა ბუნდოვანი და დანარ-

ჩენი კარგად ვეღარ გაარჩია, რა დაიწერა იქ, ხოლო შუქის ანთების შემდეგ, ყველანი გასასვლელისაკენ რომ გაემართნენ, მას გული აუჩუყდა და სლუკუნი აუტყდა. იგი ამაყობდა მოსწავლეებით. აკირამ წერილი უეკუსას წააკითხა და მათ სადილად მიიწვიეს დიდი ხნის უნახავი მოხუცი პედაგოგი ერთ რესტორანში. შეხვედრა ძალზე ემოციური გამოდგა.

მიუხედავად იმისა, რომ „კურო-სანი“ მაინც არ იყო ნამუშევრით ბოლომდე კმაყოფილი, რამეთუ მიაჩნდა, რომ კიდევ ბევრის თქმა ვერ შეძლო[159], წამყვანმა ტოკიოურმა გაზეთმა „მაინიჩიმ“ ამ ნაწარმოებისათვის იგი წლის საუკეთესო კინორეჟისორად, ხოლო კეინოსუკე უეკუსა წლის საუკეთესო კინოსცენარისტად დაასახელა. ფილმის შესახებ სხვადასხვაგვარი რეცენზიები დაიწერა, თუმცა, მისადმი კრიტიკოსების სიმპათია იგრძნობოდა. ჩიეკო ნაკაკიტა მას თვლიდა „ტოჰოს“ მეორე გაფიცვის შედეგად გაკეთებულ საუკეთესო კინოსურათად, ხოლო მის შემქმნელს — უზღვავი ენერგიის პატრონად, რომელსაც ძალუძდა უფრო ამაღელვებელი კინოსურათების გადაღება, საკუთარ პერსონაზე კი მიუთითებდა, რომ სწორედ გაფიცვა დაეხმარა მასა და მისთანებს, მიეღოთ კარგი როლები და თავიანთი ნიჭიერება დაემტკიცებინათ. მისთვის ამ ფილმის სცენარი ზედგამოჭრილი იყო და თამაშიც არ გასჭირვებია, რადგან თავის თავს ასახიერებდა[160].

„ერთი საოცარი კვირადღე“ მართლაც გამორჩეული ნიმუშია, რომელსაც გულდასმით უნდა უცქირო და გაითავისო. მისი ერთიანი არქიტექტონიკა ანდა ცალკე აღებული დეტალების უმრავლესობა იმდენად მაღალოსტატურადაა დაგეგმილ-განხორციელებული, რომ, ძირითადად, მხოლოდ მაყურებლის განწყობის შექმნაზეა გათვლილი. მასში „უპირველეს ყოვლისა, თვალში გეცემა თავად კუროსავას ახალგაზრდობა. ეს ვლინდება მის ღრმა თანაგრძნობაში იმ ახალგაზრდა შეყვარებულებისადმი, რომლებსაც ვხედავთ ფილმში. რეჟისორის ახალგაზრდობამ, ერთი მხრივ, მისცა კინოსურათს სიმსუბუქე, სენტიმენტალურობა, მეორე მხრივ კი — გარდაისახა მხურვალე, მრისხანე გულისწყრომად ომის შემდგომი საზოგადოების გახრწნის, მასში გამეფებული უსამართლობის გამო“[161].

მოგვიანებით დასავლეთელმა მკვლევრებმაც სხვადასხვა აზრი გამოთქვეს ამ კინოსურათის ირგვლივ. დონალდ რიჩის ის მთლიანობაში კი მოსწონს, მაგრამ ზოგიერთ სცენას იწუნებს და აღნიშნავს, რომ მათ კუროსავამ თავისი ხელი და ძალა დააკლო[162]; ვინსენტ ქენბიმ იგი შეადარა არქეოლოგიურ აღმოჩენას, რომელიც გამოიყურება

უბრალო, ელეგანტურ, ფრთხილად აგებულ და წინასწარი განჭვრეტის უნარით აღჭურვილ ნამუშევრად, ხოლო მასში მოთხრობილი პატარა სასიყვარულო ამბავი მედგრად ეწინააღმდეგება ხმაურიან სოციალურსა და პოლიტიკურ ცვლილებებს[163]; ჯიმ ჰობერმანმა განაცხადა, რომ ლირიკული ურბანული ინტერლუდიებითა და უხეში, ზოგჯერ დამღლელი მომენტებით „ერთი საოცარი კვირადღე" ახლოს დგას ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუს გახმაურებულ ფილმთან „აისი"[164].

მართალია, კინოსურათმა არაერთგვაროვანი შეფასებები დაიმსახურა, მაგრამ ეს ნაკლებად ანაღვლებდათ კუროსავასაც და უეკუსასაც, რადგან მათ მიიღეს მთავარი „ჯილდო" – თავიანთი მასწავლებლის გამოხმაურება.

1947 წელს „ტოჰომ" გამოუშვა კაჯირო იამამოტოს ნამუშევარი „სულელთა ახალი ეპოქა", რომელშიც მძაფრად წარმოჩნდა ის გაუსაძლისი პირობები, რაშიც უწევდათ იმხანად ცხოვრება იაპონელებს. ამ პროექტისათვის კინოკომპანიამ ააშენა უზარმაზარი ღია გადასაღები მოედანი სავაჭრო ქუჩით, რაზეც განთავსებული იყო ე. წ. „შავი ბაზარი". ამგვარი ბაზრები საკმარისად მომრავლდა ომის შემდგომ იაპონიაში და მათ აკონტროლებდა ადგილობრივი განგსტერების სამყარო, ანუ „იაკუძა". კუროსავამ გადაწყვიტა ეს მოედანი გამოეყენებინა თავისი მორიგი ფილმისთვის „მთვრალი ანგელოზი". მას არ უყვარდა განგსტერები და ამით სურდა მათი უხილავი ძალაუფლების წინააღმდეგ გალაშქრება[165].

აკირამ თანასცენარისტად ისევ უეკუსა აირჩია. ეს უკანასკნელი კარგად იცნობდა განგსტერთა რეალურ საქმიანობას. მეგობრები ხშირად დადიოდნენ „შავ ბაზრებში" სიტუაციების უკეთ გასაცნობად, ტიპაჟების გამოსაძებნად. მთავარი გმირი უნდა ყოფილიყო სწორედაც რომ განგსტერი, ხოლო მეორე პერსონაჟი — ჰუმანისტი ექიმი. მაგრამ როცა სცენარს წერდნენ, მიხვდნენ, რომ ამ მიმართულებით რაღაც არ გამოსდიოდათ — განგსტერმა აშკარად შეავიწროვა ექიმი, რომელმაც სიცოცხლისუნარიანობა დაკარგა. კუროსავა ერთხანს იმასაც ფიქრობდა, შეშვებოდა ამ პროექტს, თუმცა, ერთხელაც, იოკოჰამას ნავსადგურის მახლობლად, ისინი გადააწყდნენ ლოთ ექიმს, რომელმაც მოხიბლა მედიდური მანერით. კინემატოგრაფისტებმა იგი დასალევად დაპატიჟეს. ბარიდან ბარში გადადიოდნენ და დიდი გულისყურით უსმენდნენ მის მიერ მოყოლილ ამბებს. აღმოჩნდა, რომ ეს ექიმი მკურნალობდა ავადმყოფებს ყოველგვარი ლიცენზიის გარეშე და მის პაციენტებს წარმოადგენდნენ ერთ-ერთი გარეუბნის ღატაკი მაცხოვრებლები. კუროსავასა და უეკუსას იმ-

დენად მოეწონათ ტიპი, რომ მისი სახასიათო შტრიხები დაამატეს თავიანთ კინოპერსონაჟს და სასურველ შედეგს მიაღწიეს. აქედან მოყოლებული კუროსავას გონებაში ყოველდღიურად „მდიდრდებოდნენ" მისი ახალი გმირები ახალი შტრიხებით[166] და რამდენიმე დღეში სცენარისტები უკვე ჩამოყალიბდნენ მათ კინემატოგრაფიულ ხასიათებზე.

„ტოჰოს" ცენზორებმა კინოსცენარში განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმეს ლოთი ექიმის ფრაზას, რომ ალკოჰოლის მიღება ისეთივე ცუდია, როგორც თვითმკვლელობა. მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვა „თვითმკვლელობა" მხოლოდ ფიგურალური კონტექსტით იყო მოხსენიებული, მაინც პრობლემატურად ჩათვალეს და ავტორებს ამოაღებინეს. ისინი ასაჩივრებდნენ იმასაც, რომ სცენარი შეიცავდა „შავ ბაზარს", განგსტერების მეთაურის მიმართ მისი ქვეშევრდომების მონურ დამოკიდებულებას, ვენერიულ დაავადებას, აზარტულ თამაშებსა და პროსტიტუციას. ფინალური ეპიზოდი რამდენჯერმე შეიცვალა. ავტორებს ჯერ უნდოდათ, რომ ექიმს განგსტერის მკვდარი სხეული ავტომანქანით გაეტარებინა „შავი ბაზრის" წარმომადგენლებით სავსე ქუჩებში, მაგრამ 1947 წლის 14 ოქტომბერს წარდგენილ სინოფსისში ენერა, რომ მთავარ გმირს კლავენ ოფიციანტი ქალის ეჭვიანობის ნიადაგზე. ამას მოჰყვა 30 ოქტომბრით დათარიღებული ვარიანტი, რომელშიც მთავარი გმირი კვდება ექიმის მეგობრის საავადმყოფოში მას შემდეგ, რაც მოკლავს თავის ყოფილ მეთაურს. თუმცა, 13 ნოემბრის საბოლოო ვერსიაში მთავარი პერსონაჟი იღუპება ყოფილ მეთაურთან შეტაკებაში[167].

ექიმის როლის შესასრულებლად კუროსავამ ტაკაში შიმურას უხმო, ხოლო განგსტერისათვის შეარჩია ახალბედა კინომსახიობი, 27 წლის ტოშირო მიფუნე, რომელიც ადრე ექვსი წელი მსახურობდა არმიაში, ოღონდ საომარ მოქმედებებში მონაწილეობა არ მიუღია. მანჯურიაში განთავსებულ საავიაციო სასწავლო რაზმში ყოფნისას მან გაიარა ფოტოგრაფირების სპეციალური კურსი და ძალიან უნდოდა კინოოპერატორობა, მაგრამ ბოლო მომენტში მსახიობობა არჩია. 1946 წელს ტოშირომ წარმატებით გაიარა „ტოჰოს" მიერ გამოცხადებული სამსახიობო კონკურსი, რომელშიც 12 000 კანდიდატიდან ამოარჩიეს 30 ქალი და 18 მამაკაცი. გასაუბრებაზე მიფუნე დასმულ შეკითხვებს პასუხობდა ისევე უხეშად და მწვავედ, როგორადაც მომავალში ლაპარაკობდნენ მისი ეკრანული სამურაები. კომისიის წევრებს იგი არ მოეწონათ, მაგრამ კაჯირო იამამოტოს, რომელმაც შეამჩნია, როგორი გრაციით გადიოდა ის ოთახიდან, დაუჟინებია, მისგან კარგი კინომსახიობი დადგებაო[168]. კუროსავა არ

მონაწილეობდა კომისიის მუშაობაში. ერთ დღეს ჰიდეკო ტაკამინემ აუწყა, რომ კონკურსში გამოდიოდა ძალიან საინტერესო ადამიანი და მისი ნახვა შესთავაზა. აკირა შევიდა სტუდიაში, სადაც მიმდინარეობდა სასინჯი გადაღებები და დაინახა ახალგაზრდა, რომელიც ბარბაცით დაიარებოდა ოთხის გარშემო ძლიერ გააფთრებული, თანაც შეშინებული ისე, როგორც ხაფანგში მომწყვდეული ნადირი, რომელიც თავის დაღწევას ცდილობს. მიფუნე ასრულებდა დავალებულ ეტიუდს და რომ მორჩა, მიაშტერდა კომისიის წევრებს შეფასების მოლოდინში. კუროსავა მოიხიბლა ამ კანდიდატით, გაიგო მისი გვარი და საღამოს საგანგებოდ დაესწრო კომისიის სხდომას, რომელსაც გადაწყვეტილება უნდა გამოეტანა. იქ მისულმა აკირამ შეიტყო, რომ მისი მიღების მომხრე მხოლოდ იამამოტო იყო. მან თავისი მხარდაჭერაც გამოხატა და, შესაძლოა, ამანაც იმოქმედა კომისიის დანარჩენ წარმომადგენლებზე. მიფუნე სამსახურში აიყვანეს.

ერთი წლის განმავლობაში ტოშირო გულმოდგინედ სწავლობდა სამსახიობო ოსტატობას, ორი საათით ადრე მიდიოდა მეცადინეობებზე, მაქსიმალურად ითვისებდა დავალებებს, ყურადღებით ეუფლებოდა კინოს ანბანს. 1947 წელს მან ეპიზოდური როლი ითამაშა იამამოტოს „სულელთა ახალ ეპოქაში“, თუმცა, მისი ნამდვილი დებიუტი შედგა ტანიგუჩის ნამუშევარში „შევერცხლილი მწვერვალების თავზე“, სადაც მთავარი გმირი განასახიერა.

„მთვრალი ანგელოზის“ გადაღებები დაიწყო 1947 წლის დეკემბერში. მომდევნო წლის იანვარში, ექთნის როლის შემსრულებლის უცაბედი ავადმყოფობის გამო, „კურო-სანი“ იძულებული გახდა იგი ჩიეკო ნაკაკიტათი შეეცვალა და სცენები მისი მონაწილეობით ხელახლა გადაეღო. მართალია, შუა ზამთარი იდგა, მაგრამ მთელი ფილმის მანძილზე იგრძნობა ზაფხულის ჰაეროვნება და სიმსუბუქე, რისთვისაც ოსტატურად იზრუნა გადამღებმა ჯგუფმა, თანაც კინოსურათი უფრო სწრაფად და იაფად გადაიღეს, ვიდრე დაგეგმილი ჰქონდათ[169].

სხვა განგსტერებთან ჩხუბის შედეგად დაჭრილი მთავარი გმირი — მაცუნაგა მიდის გაპარტახებულ და ჭუჭყიან რაიონში მდებარე ბარაკში, სადაც ექიმ სანადას ამბულატორია აქვს გახსნილი. ექიმი მას აღმოუჩენს ტუბერკულოზს და თანდათანობით ცდილობს მისი ნდობის მოპოვებას, მასთან დამეგობრებას, მის გადარჩენას როგორც ავადმყოფობის, ისე სასონარკვეთილებისა და მარტოობისაგან. მისი სიკეთე და პირდაპირობა განგსტერში აღვიძებს ჰუმანურობას, საზოგადოებისადმი კეთილგანწყობას, სოლიდარობას. როცა

ბანდიტები კვლავ გამოჩნდებიან, მიფუნეს პერსონაჟი აღარ ემორჩილება დამნაშავეთა სამყაროს კანონებს.

კუროსავა იმდენად გაოგნდა ტოშიროს ტემპერამენტით, მომხიბვლელობითა და სანდომიანი გარეგნობით, რომ საფიქრალი გაუჩნდა, რადგან ეს ყველაფერი, ერთი მხრივ, როლსაც არ შეესაბამებოდა, ხოლო მეორე მხრივ, თავად მას სიამოვნებას გვრიდა, ამიტომ გადაღებების პროცესში, კინოსცენარში რამდენჯერმე შეცვალა ეს როლი, რომ სწორედ მისთვის კარგად მოერგო. აკირა იხსენებდა: „მიფუნეს ისეთი თავისებური ნიჭი ჰქონდა, რომლის მსგავსს მანამდე არ ნავწყდომივარ იაპონურ კინოსამყაროში. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო განსაცვიფრებელი სისწრაფე. თუკი ჩვეულებრივ იაპონელ მსახიობს სჭირდებოდა ფირის ათი მეტრი, რომ გამოეხატა შთაბეჭდილება, მას სჭირდებოდა მხოლოდ ერთ მეტრამდე. მისი მოძრაობის სიჩქარე ისეთი იყო, რომ რასაც ის იტყოდა ერთ მოქმედებაში, ჩვეულებრივ კინომსახიობებს ამის გამოსახატავად ესაჭიროებოდათ სამი განცალკევებული ქმედება“[170]. საერთოდ, კუროსავას იშვიათად მოსწონდა მსახიობები და თუ რომელიმეს ამოარჩევდა, მასთან დიდი ხალისით მუშაობდა, თუმცა მიფუნემ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. იგი საოცრად სწრაფად აღიქვამდა რეჟისორის თითოეულ დავალებას: როგორც კი კუროსავა იწყებდა რაიმეს ახსნას, მიფუნე პირველივე სიტყვებიდანვე გებულობდა, რა უნდა გაეკეთებინა. იაპონელი კინომსახიობების აბსოლუტური უმრავლესობისაგან განსხვავებით, მიფუნე ავლენდა განუმეორებელ, ხალას აქტიორულ ნიჭს, რომლის განვითარებას კუროსავა დიდად უწყობდა ხელს. მიფუნეს გამოჩენამ რადიკალურად შეცვალა ფილმის პერსონაჟთა შორის ბალანსი. მისი აღგზნებული პატივმოყვარეობა ისეთ დომინანტობას აღწევდა, რომ გაბრაზებული, მრისხანე გამოხედვით იგი გახდა სენსაციური ახალი, მეამბოხე „კინოვარსკვლავი“.

„მთვრალ ანგელოზში“ წარმოჩენილია სრულიად სხვა კუთხით დანახული თანადროულობა, ომისაგან გათანგული საზოგადოება, ადამიანებს შორის ცივი და გულგრილი დამოკიდებულება, სულიერი დეგრადაციის მოტივები. თუმცა მის მეორე ნახევარში ოპტიმისტურმა ნოტამ გაიჟღერა: მთავარი გმირი გარდაქმნის ცხოვრების სტილს, საკუთარ თავში კვლავ აღმოაჩენს კეთილ საწყისებს, რითაც მისი ზნეობრივი შემობრუნება იწყება. სიუჟეტის არათანაბრობის მიუხედავად[171], მასში გადმოიცა იმდროინდელი ყველაზე რეალისტური სურათი, რაშიც ერთმანეთს კარგად ერწყმის მელოდრამატული სიუჟეტი და ნატურალისტური ეპიზოდები. კუროსავას არც ერთ

თავის სხვა ფილმში არ გამოუხატავს ასეთი უსაზღვრო ინტერესი ადამიანების მიმართ და კრიტიკული დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი[172]. მან აჩვენა სამყარო, სადაც ერთმანეთის გვერდით არსებობენ. სასოწარკვეთილება და იმედი, ძალადობა და სიმშვიდე, გაუტანლობა და მეგობრობა; გაატარა აზრი, რომ ადამიანმა სიკეთე უნდა აკეთო და ამისათვის ჯილდოებს არ დაელოდო. ამ ფილმისათვის კინოკრიტიკოსებმა მას „ჟურნალისტური“ კინორეჟისორი („რეჟისორ-პუბლიცისტი“) შეარქვეს, რადგან იგი აქტუალური და საჭირბოროტო თემებით ინტერესდებოდა[173]. თავად აკირას მიაჩნდა, რომ კინო იყო ჟურნალისტიკის თავისებური განშტოება, ვინაიდან ჟურნალისტიკა ნიშნავდა მოვლენათა სერიებს, განსაკუთრებით თანამედროვეს, რისი შექმნაც შეიძლებოდა კინემატოგრაფში[174].

კუროსავას ძალიან უნდოდა კინოსურათში გამოეყენებინა მუსიკა „სამგროშიანი ოპერიდან“, მაგრამ მისი საავტორო უფლებები ვერ შეისყიდეს. შემდეგ იგი დაუკავშირდა ნიჭიერ კომპოზიტორს — ფუმიო ჰაიასაკას, რომელმაც უბრალო გიტარაზე დაწერა მუსიკა ფილმისათვის. ასე დაიწყო მათი შემოქმედებითი თანამშრომლობაც და უმწიკვლო მეგობრობაც, რამაც იაპონურ კინოს ბევრი რამ შესძინა. მათ პირველებმა სცადეს, გამოეყენებინათ კინომუსიკა არა როგორც გამოსახულების დამატება, არამედ როგორც თვითმყოფადი ერთეული, რამაც სრულებით ახალი მხატვრული სივრცე წარმოქმნა, რის გამოც გადაწყვიტეს, ყველაზე სევდიან ეპიზოდში მხიარული ვალსის მელოდიის ჩართვა. ფუმიო მიუთითებდა, რომ ფილმის მუსიკა სხვანაირად უნდა ფუნქციონირებდეს, ვიდრე ჩვეულებრივი. მისი კომბინაციით ეკრანის გამოსახულებებთან, მან აუდიტორიას რაღაც უნდა მოაგონოს, ან ნიშნავდეს განსხვავებულს იმისაგან, რაც წარმოდგენილია ეკრანზე. კუროსავას აქვს ინტუიცია, რომ აღმოაჩინოს ისეთი მუსიკა, რომელიც შეესაბამება კინოს. როცა ერთად ვმუშაობთ, ის არის მუსიკალური რეჟისორი, მე კი მხოლოდ კომპოზიტორიო[175]. ამის საპასუხოდ, აკირამ, რომელმაც სწორედ ჰაიასაკას ფაქტორის გამო მიაქცია ჯეროვანი ყურადღება კინომუსიკას, განაცხადა, ჰაიასაკა თვითონ არის მუსიკაო[176]. ხმის ჩაწერისას კუროსავამ ფუმიოს ნამუშევარს დაადო შთამაგონებელი ხმაურები და ამით უფრო გაამრავალფეროვნა ფილმი.

რეჟისორისათვის, როგორც ხელოვნისათვის, ნამდვილი სოციალური ბოროტება იყო თაობებს შორის ნდობის გაწყვეტა, ურთიერთობების გაუარესება და ისიც, რომ მისი თანამედროვე ახალგაზრდობა იმდენად იყო გამოფიტული, რომ არ შეეძლო ამ „ჩა-

ტეხილი ხიდის“ აღდგენა. „მთვრალ ანგელოზში“ წინაა გამოტანილი ზნეობრივი ზრდის პროცესი, ადამიანის ხასიათის ფორმირება, მასზე სხვადასხვა სახის გავლენა, მწარე რეალობა, უჩვეულო, სიცოცხლის-მოყვარე ტიპაჟები. კუროსავამ გააკეთა მორალური შეფასებები ამ თემებზე, გულისტკივილიც გამოხატა, მაგრამ უიმედობას არ მიეცა. ექიმი განგსტერს მკურნალობს არა მარტო ფიზიკურად, არამედ სულიერადაც და ეს თავად მას ეხმარება შინაგანი წონასწორობისა და ადამიანური სახის შენარჩუნებაში. ის ცდილობს, მაცუნაგა არა მარტო ტუბერკულოზისაგან, არამედ „იაკუძასაგანაც“ „განკურნოს“ — ჩამოაშოროს განგსტერთა სამყაროს[177]. ამიტომაც იქცა ეს ფილმი „ძალიან ეფექტურ და სერიოზულად განსასჯელ ნაწარმოებად“, რომელშიც გამოჩნდა „თანამედროვე იაპონიის ცხოვრების ძიებებისაკენ სწრაფვა“[178].

მუშაობის პროცესში კუროსავამ იგრძნო, რომ ეს იყო მისი სრულიად თავისუფალი, ნამდვილად საავტორო ნაწარმოები, რომლის შექმნაში არვინ ჩარეულა და საყვარელ საქმეს ისე აკეთებდა, როგორც სურდა. ამან განაპირობა ის სიამაყე და ბედნიერების გრძნობა, რაც მას დაეუფლა. „ამ კინოსურათში, როგორც იქნა, მე ვიყავი მე. ეს იყო ჩემი ფილმი“[179] — აღნიშნავდა კინორეჟისორი. გადაღებების მიწურულს ისამუ კუროსავა გარდაიცვალა 83 წლის ასაკში. მანამდე აკირამ დეპეშით კი მიიღო შეტყობინება იმის თაობაზე, რომ მამა უკვდებოდა, მაგრამ, მკაცრად გაწერილი განრიგის გამო, ვერ წავიდა ვერც მის სანახავად და ვერც დაკრძალვას დაესწრო.

ფილმის გადაღებები 1948 წლის 10 მარტს დამთავრდა, ხოლო იმავე წლის 27 აპრილიდან ის კინოთეატრებში გაუშვეს. მაწ დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია. კუროსავა განსაკუთრებულად ცნობილი რეჟისორი გახდა მთელ ქვეყანაში. პოპულარულმა ჟურნალმა „კინემა ჯუნპომ“ კინოსურათი წლის საუკეთესო ნამუშევრად დაასახელა. იგივე გაიმეორა „მაინიჩიმ“ და თან ჰაიასაკა და კინოოპერატორი ტაკეო იტო საუკეთესოებად აღიარა თავიანთ სფეროებში. იაპონიის განათლების სამინისტრომაც გამოიღო ხელი და ფილმი საგანგებო პრიზით დააჯილდოვა.

ამის საწინააღმდეგოდ იაპონელი კინოკრიტიკოსების უმრავლესობა (მიიოო იმამურა, შიმბი იიდა, ჩიიოტა შიმიძუ და სხვ.) მკვახედ აძაგებდა კუროსავას, რადგან მან საკმაოდ ნაკლები სიმწვავით აღწერა ადგილობრივი განგსტერული სამყარო[180] და რომ აზარტული თამაშები ითვლებოდა ანტისოციალურ და ანტისაზოგადოებრივ საქმიანობად, ამიტომ ავტორს ნათლად უნდა მიეთითებინა, რომ

ეს საქმიანობა, კანონის მიხედვით, ყოველთვის აუცილებლად დასჯადია[181]. ამასთანავე, არც „შავი ბაზარი" უნდა ეჩვენებინა გარკვეული სიმპათიებით, არამედ უნდა წარმოეჩინა როგორც მთავრობის წინააღმდეგ მიმართული ღონისძიება, ცუდი და მიუღებელი მოვლენა, ხოლო მისი გამყიდველები სულ მუდამ შიშში უნდა ყოფილიყვნენ, რომ მათ მალე დაიჭერდნენ[182]. თუმცა, ადგილობრივ კინოკრიტიკაში იყვნენ ერთეულებიც, რომლებიც სხვაგვარად ფიქრობდნენ; მაგალითად, ცუნეო ჰაძუმის აზრით, მისმა კოლეგებმა ვერ გაიგეს, რისი თქმა სურდა კუროსავას და, თვითგანადგურებისა და წახდენის ატმოსფეროს მიუხედავად, ამ ფილმმა წარმოადგინა სრულიად ახალი იაპონური კინოსტილი[183].

11 წლის შემდეგ ეს ნამუშევარი აჩვენეს აშშ-ში, სადაც მაყურებელსაც და კინოს სპეციალისტებსაც ძალიან მოეწონათ[184], როგორც კუროსავას ერთ-ერთი ნიშანდობლივი ნაწარმოები მსახიობთა უზადო თამაშით, საუცხოო მუსიკალური გაფორმებითა და განგსტერიზმის — უაღრესად უარყოფითი სოციალური მოვლენის წინააღმდეგ გამოთქმული გაბედული პროტესტით. ზოგიერთმა აღიარა კიდეც, რომ „მთვრალ ანგელოზს" ისეთივე დატვირთვა ჰქონდა იაპონელთათვის, როგორ „ველოსიპედის გამტაცებლებს" იტალიელთათვის, რამეთუ იგი გამოხატავდა ეპოქის იმედებსაც და საფრთხეებსაც[185].

კინოსურათის წარმატებაში „ლომის წილი" მიუძღოდა ტოშირო მიფუნეს, რომელიც ისეთი პოპულარული კინომსახიობი გახდა, რომ მასზე „ნადირობა" გააჩაღეს სხვა რეჟისორებმა. კუროსავას შეფასებით, თუკი შიმურამ 90% ბრწყინვალედ ითამაშა, მიფუნემ ეს გააკეთა 120%-ით[186]. ამ ფილმში მიფუნე ძალზე წააგავს ჰამფრი ბოგარტის გმირებს და მათით არის შთაგონებული[187]. „მთვრალი ანგელოზი" მისთვის იღბლიანი დასაწყისი გამოდგა. მაშინაც და მერეც კუროსავა არასოდეს ეუბნებოდა მას, როგორ ეთამაშა ესა თუ ის სცენა, ხანდახან შეუქებდა ნათამაშევს, ხანდახან კი – რაიმე მცირედ შენიშვნას თუ მისცემდა. რეჟისორი მსახიობს სრულ თავისუფლებას ანიჭებდა და აინტერესებდა, როგორ გადაწყვეტდა იგი როლს. მიფუნეს ემოციების სიშიშვლემ „გააქვავა" მაყურებელი. ის ინსტინქტურად მართავდა თავს, ამჟღავნებდა ბუნებრივ ნიჭს, რითაც ბევრი სხვა ვერ გამოირჩეოდა.

შიმურამ ბრწყინვალედ ითამაშა ლოთი ექიმის როლი და ძალიან ჰგავს თომას მიჩელის გმირს გახმაურებული ვესტერნიდან „დილიჟანსი" და რადგანაც კუროსავას ძალიან უყვარდა ეს უკანასკნელი[188], არაა გამორიცხული, რომ მან სწორედ ამით იხელმძღვანელა, თუმცა

ეს არასოდეს განუცხადებია. აკირა კმაყოფილი დარჩა განგსტერების მეთაურის — ოკადას პერსონაჟის შემსრულებლის რეიძაბურო იამამოტოს თამაშით. ის აღიარებდა, რომ როცა პირველად ნახა ეს მსახიობი, მისი ძალიან მეტყველი თვალების შეეშინდა და ამიტომაც დალაპარაკებისას ახლოს მისვლა ვერ გაბედა, მაგრამ როდესაც კარგად გაიცნო, გაუკვირდა, რა უაღრესად კარგი ადამიანი ყოფილაო[189].

სანადას მსგავს პერსონაჟს კუროსავა მოგვიანებით კიდევ დაუბრუნდა, ოღონდ სხვა ამპლუაში. „მთვრალ ანგელოზში“ ის განსხვავებულ მიზანს ისახავდა — მისი ექიმის წარმატებები ვერასოდეს გაანადგურებენ უსამართლობის მიზეზებს, მხოლოდ მათ სიმპტომებს მოსპობენ, მას კი შეუძლია განკურნოს გოგონა ავადმყოფობისაგან, მაგრამ ვერ ამოაშრობს იმ ჭაობს, რომელიც მისი კლინიკის წინა მდებარეობს და მთელ სამეზობლოს ეპიდემიით ემუქრება, ასევე არ შეუძლია ბოლომდე გადაარჩინოს ახალგაზრდა განგსტერი, რომელიც ამ გარემოში წარმოიქმნა და ვერაფრით აღწევს მას თავს[190]. სანადა თავისი დროების კორუმპირებული პარაზიტია, არ სურს განგსტერებთან კავშირი, რადგან თავისი გზებით შოულობს ფულს. იმავდროულად იგი ეგოისტია, ცხოვრობს მხოლოდ მომენტისათვის, პაციენტებისათვის განკუთვნილ სამედიცინო სპირტსაც სვამს და ალკოჰოლიზმითაა დაავადებული, როცა თავგამოდებით უკრძალავს პაციენტებს ალკოჰოლის მიღებას. სწორედ ისაა „მთვრალი ანგელოზი“, ვისაც არ ეშინია მაცუნაგასი, რამეთუ მასში აღმოაჩენს შიშსაც და მარტოსულობასაც, იგივეს, რასაც თვითონ განიცდის. ორივე არის „ომის შემდგომი პერიოდის პროდუქტი“[191] და „ერთი მედლის ორი სხვადასხვა მხარე“[192].

კინოსურათი წარმოადგენს მაშინდელი იაპონიის ცხოვრების ყველაზე ეფექტურსა და კვლევით ხედვას. ტექნიკითა და სტილისტიკით იგი უახლოვდება იტალიურ ნეორეალისტურ ფილმებს. რეჟისორის მიერ მართულმა კინოკამერის თვალმა მწვავედ დააფიქსირა სიღარიბე, საზოგადოების რეპრესიულად მაღალი ტემპერატურა და მცოცავი ავადმყოფობა, თუმცა დეტალები ფრთხილადაა შერჩეული და ინტეგრირებული მთავარ თემასთან, რაც გამოიხატება ქაოტურსა და ამორალურ სამყაროში არსებულ ადამიანურ ჰუმანიზმში. კუროსავამ ერთმანეთთან შეადუღაბა თავისივე წინანდელ ფილმებში დაგემოვნებული ელემენტები — ძალადობა, ანალიზი, იდილია და ამისაგან მიიღო შედეგი[193].

მაცუნაგა ექთანივით მჭიდროდაა დაკავშირებული განგსტერე-

ბის მეთაურთან, მაგრამ ექთანი მთავარ გმირზე სულიერად ძლიერია და შეუძლია წინა აღუდგეს ბანდიტთა წინამძღოლთან დაბრუნების ცდუნებას. ასევეა ტუბერკულოზით დაავადებული გოგონას შემთხვევაში – იგი არ კარგავს უბრალოებას და თავიც ღირსეულად უჭირავს, რასაც ვერ აკეთებს მაცუნაგა. ყველას ერთად თავისებურად აერთიანებს ჭუჭყიანი ორმო, რომელიც სიმბოლოა იმ ფსიქოლოგიური გარემოსი, რომელშიც ისინი აღმოჩნდნენ[194].

„მთვრალი ანგელოზი" ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარია კუროსავას შემოქმედებაში. მან დიდად განსაზღვრა რეჟისორის ხელწერის დახვეწა, კინემატოგრაფიული თვალთახედვის გაფართოება, ცალკეული დეტალური სქემების გაშალაშინება. რამდენიმე ეპიზოდი მაღალ დონეზეა გადაღებულ-გათამაშებული. საინტერესოა ასევე ევროპული კინოს სტილში გადაწყვეტილი სიზმრის სცენა, რომელიც ძალიან გვაგონებს ფრანგულ კინოავანგარდისტულ ნაწარმოებებს, ხოლო პერსონაჟების ურთიერთობებით ზოგმა მკვლევარმა ეს ფილმი ფ. დოსტოევსკის „დანაშაულსა და სასჯელს" შეადარა[195].

1948 წლის გაზაფხულზე „ტოჰოში" დაიწყო მესამე, ყველაზე მძაფრი გაფიცვა. წინა წლის დეკემბერში კინოკომპანიის ახალ პრეზიდენტად აირჩიეს ანტიკომუნისტი ტეცუძო ვატანაბე, რომელსაც კინოწარმოებისა არაფერი გაეგებოდა, თამამად აცხადებდა, რომ ბავშვობის მერე არც ერთი ფილმი არ ენახა და არც ბევრი რამ იცოდა კომუნიზმზე, რომელიც ასე სძულდა. როდესაც ის პირველად მივიდა ახალ სამსახურში, ადგილობრივი პროფკავშირების წარმომადგენლები წითელი დროშების ფრიალითა და „ინტერნაციონალის" სიმღერით შეხვდნენ. მას უთქვამს, რომ წითელი დროშები არ მიყვარს, მაგრამ ეს რა კარგი სიმღერაა, „ტოჰოს" ჰიმნი ხომ არ არისო?[196].

ვატანაბე თავისებურად მართავდა კინოკომპანიას. მან და მისმა თანაშემწემ აღადგინეს ძველი სისტემები და გააუქმეს პროფკავშირის შემოღებული კანონები, ხოლო აპრილში გამოაცხადეს 1200 თანამშრომლის (მათ შორის კინოსტუდიის 300 მუშაკის) გათავისუფლების შესახებ. რასაკვირველია, მათი აბსოლუტური უმრავლესობა კომუნისტი იყო ან კომუნისტებისადმი სიმპათიით განწყობილი. ამის საპასუხოდ პროფკავშირის წევრებმა შეწყვიტეს მუშაობა, დაიკავეს კინოსტუდიის ძირითადი ტერიტორია, სადაც ბარიკადები აღმართეს. 1 ივნისს სტუდია ოფიციალურად დაიხურა, შეწყდა ხელფასების გაცემა, გარეთა და შიდა ჭიშკრები ჩაიკეტა და გადაიქცა მოსალოდნელ საომარ ზონად. ამბოხებულები შეიარაღებული იყვნენ წყლის მილებით, რათა თავი დაეცვათ პოლიციისაგან

და ამერიკული ტანკებისაგან. ორ მთავარ ადგილას მათ დააყენეს ორი უზარმაზარი ვენტილიატორი, როგორც „მძიმე არტილერია“, რომელიც მიმართული იყო გარეთ და შტურმის შემთხვევაში მზად იყვნენ, მომხვდურთათვის მიეფრქვიათ დიდი რაოდენობით დაფქვილი პილპილი. კინოსტუდიის ოკუპაცია 134 დღე გაგრძელდა, ხოლო გაფიცვა მთლიანობაში — 195 დღე მიმდინარეობდა.

თავისთავად, კუროსავას საარსებო ფული სჭირდებოდა და ამიტომაც დათანხმდა თეატრში დაედგა ა. ჩეხოვის „წინადადება“ და „მთვრალი ანგელოზის“ ადაპტაცია, რომელიც შეიცავდა მისივე ფილმის საკვანძო სცენებს მიფუნესა და შიმურას მონაწილეობით.

„ტოჰოს“ ხელმძღვანელობა მკაცრად დაუხვდა გაფიცულებს, თითქმის არ შეასრულა მათი მოთხოვნები, ხოლო თავის მხრივ დამსჯელი ღონისძიებები ჩაატარა და შედეგიც მიიღო: კინოკომპანიაშიც და კინოსტუდიაშიც ბევრი რამ და ვინმე შეიცვალა, ფილმების წარმოება ნელ-ნელა განახლდა, ყველაფერი ჩვეულ კალაპოტში ჩადგა. თუმცა აკირა აღნიშნავდა, რომ სტუდია, რომელიც ჩემს სახლად მიმაჩნდა, სინამდვილეში სხვებმა, უცხო და უცნაურმა ადამიანებმა ჩაიგდეს ხელშიო[197]. მას აღარც კი უნდოდა კინოსტუდიაში მისვლა. მან და მისმა კოლეგებმა: კაჯირო იამამოტომ, სენკიჩი ტანიგუჩიმ, მიკიო ნარუსემ და პროდიუსერმა სოჯირო მოტოკიმ დააარსეს კინოხელოვნების ასოციაცია, რომელიც წარმოადგენდა „ტოჰოს“ შიგნით არსებულ, ოღონდ გარკვეული ავტონომიის მქონე, კინომწარმოებელ ორგანიზაციას.

კუროსავა მიინვიეს კინოკომპანია „დაიეიში“, ახალი ფილმის შესაქმნელად. იგი შეუდგა ისეთი ლიტერატურული ნაწარმოების ძებნას, რომელიც მიესადაგებოდა მიფუნეს, რადგან ეს უკანასკნელი სულ განგსტერებს ასახიერებდა და რომ არ დაშტამპულიყო, აკირამ გადაწყვიტა, გაეფართოებინა მისი სამსახიობო ჰორიზონტი. მან ამოარჩია კაძუო კიკუტას თანამედროვე პიესა, რომელიც წარმატებით იდგმებოდა თეატრში. პიესის მიხედვით აკირამ და ტანიგუჩიმ დაწერეს კინოსცენარი საგანგებოდ მიფუნესათვის, ვისაც, ამჯერად, ექიმის როლი უნდა ეთამაშა. სიუჟეტის ცენტრში იყო სამხედრო ქირურგი, რომელიც ჯარისკაცის ოპერირების დროს, თითის შემთხვევითი გაჭრისას ინფიცირდებოდა სიფილისით. შემდგომში ამ მიზეზით ის უარს ამბობდა შეყვარებულის ცოლად მოყვანაზე და ამის ნიადაგზე ჭკუიდან იშლებოდა.

ახალი წესრიგის შესაბამისად, ყველა იაპონელ რეჟისორს მომავალი ფილმის კინოსცენარი უნდა წარედგინა ამერიკული საოკუპაციო

სამოქალაქო ინფორმაციისა და განათლების სექციაში. იქიდან კუროსავა გააგზავნეს სამედიცინო სექციაში, სადაც ერთმა თანამშრომელმა აუხსნა, რომ ფინალი უნდა შეეცვალა, რადგან დააფრთხობდა ხალხს და სამედიცინო დახმარებას აღარავინ მიაკითხავდა. მალე აკირამ ადგილობრივი სამედიცინო დაწესებულებებიდანაც მიიღო დასკვნები, რომ სიფილისი ადამიანს გონებას არ აკარგვინებსო, რის გამოც მან შეცვალა ფინალი და მასში ტრაგიკული სიყვარულის მოტივი შეიტანა. ამ გარემოებამ დიდად დააზარალა თავად კინოსურათი, რამეთუ რეჟისორმა ვეღარ გამოხატა თავდაპირველად დაგეგმილი ჩანაფიქრი, სათანადოდ ვერ ახსნა ცალკეული წიაღსვლები[198].

აკირა გაფაციცებით მუშაობდა. მართალია, მას მოუწია სულ სხვა ხალხთან საქმიანობა და ამიტომ თავიდან ბევრ რამეს უფრთხოდა, მაგრამ გადაღებები იოლად წარიმართა. „დაიეის“ წარმომადგენლები კარგად ასრულებდნენ მის დავალებებს, რეჟისორი დაარწმუნეს, რომ პროფესიონალები იყვნენ და ახალ ასპარეზზე მეგობრული ატმოსფერო შეუქმნეს. ამ კინოკომპანიიდან კუროსავამ მხოლოდ ორი მსახიობი აიყვანა: კენჯირო უემურა და მიკი სანჯო, რომელიც ქალის მთავარ როლს თამაშობდა, დანარჩენები მან „ტოჰოდან“ წაიყვანა. განსაკუთრებული რუდუნებითაა გადაღებული კულმინაციური სცენა. ამისათვის „კურო-სანმა“ ჩაიფიქრა თითქმის ხუთწუთიანი უმონტაჟო ეპიზოდი. წინა ღამით არც მას, არც მიფუნეს და არც ექთნის როლის შემსრულებელს — ნორიკო სენგოკუს არ უძინიათ, რადგან სწორედ მათ გმირებს შორის უნდა გათამაშებულიყო ეს ნაწილი. ორივემ ისე ემოციურად ითამაშა, რომ კუროსავას ჟრუანტელმა დაუარა და კანკალი დააწყებინა, ხოლო ოპერატორი შოიჩი აისაკა ბავშვივით ატირდა. გულგრილი არ დარჩენილა არც ერთი იქ მყოფი სულიერი.

ფილმი „უხმაურო დუელი“, როგორც „დაიეისა“ და კინოხელოვნების ასოციაციის ერთობლივი ნაწარმოები, ეკრანებზე გავიდა 1949 წლის მარტში. მას გაუკეთდა სათანადო რეკლამა, რამაც საგრძნობლად დადებითად იმუშავა. მაყურებელმა ის თბილად მიიღო და, შესაბამისად, მას კარგი ფინანსური შემოსავალი მოჰყვა, თუმცა ბევრმა ვერ გაიგო მისი პათოსი[199]. კინოსურათს ერთგვარად „გონზე მოჰყავდა გატეხილი ერი, იმედს აძლევდა ადამიანს, რომელმაც სხვა ყველაფერი დაკარგა“[200]. მიფუნეს გმირი პათეტიკური პერსონაჟია, რომელიც, რასაკვირველია, განიცდის თავის ავადმყოფობასაც და სიტუაციასაც, მაგრამ ფილმში ეს მხოლოდ იგულისხმება და ნათლად არ ჩანს. ის არის საქმისადმი თავდადებული, გამოცდილი ექიმი, თუმ-

ცა სიუჟეტის განვითარება-გამძაფრებასთან ერთად მისი ხასიათი თითქმის არ იცვლება, არადა სწორედ ამ დროს უნდა ძლიერდებოდეს განცდები. „ზოგს შეიძლება ის წმინდანადაც კი მოეჩვენოს, მაგრამ წმინდანები არ არიან დრამატულად მიმზიდველნი, თუ ისინი ეჭვის ქვეშ აყენებენ თავიანთ საკუთარ ქმედებებს და შეგნებულად მიუძღვნიან თავს რაიმეს საკუთარი განსაცდელის მიუხედავად“[201]. მიფუნეს გმირის მამის როლი განასახიერა ტაკაში შიმურამ ჩვეულ, დამაჯერებელ სტილში და, პრაქტიკულად, არანაირი შენიშვნა არ დაუმსახურებია რეჟისორისაგან[202].

ერთხელაც, როდესაც იღებდნენ მიკი სანჯოს გავლას თოვლიან ქუჩაში, მუშაობას დილის 9 საათიდან შეუდგნენ, მაგრამ კუროსავას არც ერთი დუბლი არ მოეწონა. შემდეგ მან ბრძანა, ჩაექროთ განათება, გამნათებლები სასადილოდ გაისტუმრა და მათ გარეშე ჩაატარა რეპეტიციები. განაწამები სანჯო ცხარედ ქვითინებდა, თუმცა აკირა ამას არ აქცევდა ყურადღებას. მალე გამნათებლები დაბრუნდა, გადაღება განახლდა. მსახიობი ნერვებდაწყვეტილი აკეთებდა მორიგ დუბლებს და, როგორც იქნა, კუროსავას ერთ-ერთი მოეწონა. ბოლოს სანჯო მიხვდა, რომ კინორეჟისორს სურდა, მას ფიზიკურად გამოეხატა თავისი გმირის შინაგანი მდგომარეობა.

მთლიანობაში „უხმაურო დუელი“ ძალზე სწორხაზოვანია, რის გამოც იგი ძველმოდურ დრამას ჰგავს. ფინალის შეცვლამ და შერბილებულმა დასასრულმა კინოსურათი ჩვეულებრივ, სევდიან სასიყვარულო რომანად გადააქცია. აშკარაა, რომ კუროსავა ამით გაღიზიანდა და იმთავითვე დაკარგა მის მიმართ ინტერესი. თავადაც აღიარებდა, რომ მთელი აქცენტი გადაიტანა სამსახიობო ანსამბლზე და არა სიუჟეტის უფრო ამაღელვებლად განვითარებაზე, რომ პირველი ეპიზოდების შემდეგ, როცა მოქმედება ინაცვლებს იაპონიაში, მისი დრამატულობა სადღაც გაქრა[203]. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი სცენა უსაშველოდაა გაწელილი და რიტმს უკარგავს თხრობას. საველე ჰოსპიტლის ფრაგმენტები, რაც კრიტიკოსთა ნაწილს მიაჩნია, რომ დიდებული გამომსახველობითი ოსტატობითაა გადაღებული და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს[204] ან თავისებურ, უზადო ორნამენტებად მოჩანს[205], უკიდურესად თეატრალურია, ისევე როგორც ფილმის დანარჩენი ეპიზოდები. მათში დომინირებს რუხი ფერები და გაჭიანურებული საშუალო ხედები — კუროსავას შემოქმედებისათვის ნაკლებად დამახასიათებელი ელემენტები. თვით რეჟისორიც უხერხულად გამოიყურება ამ ნამუშევარში. მას იგივე მოუვიდა, რაც მის ბევრ დამწყებ კოლეგას, ვინც განიცდიდა

შთამაგონებელ გავლენას, როდესაც აკეთებდა თეატრალური პიესების კინოადაპტაციებს.

ვერც ალეგორიების სიღრმითა და ფილოსოფიური დანიშნულებით გამოირჩევა ეს კინოსურათი. მასში ჩადებულია უხეში სიმბოლოები, ლოგიკური ხაზები ზოგან თვალნათლივაა დარღვეული, ადგილი აქვს თემატურ უზუსტობებსაც, ხოლო დეკორაციები, რომლებიც თითქოს ლირიზმისაკენაა მოწოდებული, მკვეთრად ეწინააღმდეგებიან ნაწარმოების გულწრფელ მიზნებს. გასაოცარია, რომ ფილმი გადაიღეს „დაიეის“ ხმის ჩამწერი დეპარტამენტის საგანგებო უზარმაზარ სცენაზე და ამაშიც დაუშვა რეჟისორმა შეცდომა, რადგან გარეთ, ნატურაზეც შეიძლებოდა გასვლა და მინიმუმ ორიოდე ეპიზოდის იქ გადაღება. ყველაფერმა ამან კამერულობის დაღი დაასვა კუროსავას ახალ ნამუშევარს, რომელიც ზოგადი მხატვრული დონითაც და სამსახიობო თამაშის თვალსაზრისითაც სუსტი და დაუხვეწავი გამოვიდა.

„უხმაურო დუელისათვის“ მუსიკა დაწერა აკირა იფუკუბემ. იგი დაუფარავად აცხადებდა, რომ სცენარი არ მოეწონა, მაგრამ იმედი ჰქონდა, რომ კუროსავასნაირი დიდებული ხელოვანი რაიმეს გააწყობდა და საქმეს სასიკეთოდ მოატრიალებდა[206]. სამწუხაროდ, კომპოზიტორი შეცდა.

სენკიჩი ტანიგუჩის სურდა, მიფუნე გადაეღო თავის სხვა ფილმებშიც, მაგრამ რადგან მას კუროსავამ დაადგა თვალი და თავისკენ გადანონა, არ ესიამოვნა, თუმცა ვერაფერი შეჰკადრა მეგობარს, თანაც ისეთს, რომელიც უანგაროდ ეხმარებოდა კინემატოგრაფიულ მოღვაწეობაში, და არა მარტო ამაში. ამდენად, თუკი მიფუნეს კუროსავასაგან თავისუფალი დრო გამოუჩნდებოდა, ტანიგუჩი ჩასაფრებული იყო, იგი რომელიმე ახალ როლზე აეყვანა. ამგვარი „ფანჯარა“ მალევე გამოუჩნდა ტოშიროს და ტანიგუჩიმაც სასწრაფოდ მიიწვია თავის მორიგ, ტიპურ იაპონურ სათავგადასავლო კინოსურათზე „ჯაკომანი და ტეცუ“ (1949), რომლის სცენარის ერთ-ერთი ავტორი „კურო-სანიც“ იყო.

იმავე წლის ზაფხულში კუროსავამ დაიწყო მუშაობა ახალ ნამუშევარზე „მაწანწალა ძაღლი“, რომელსაც საფუძვლად დაედო გაგონილი ამბავი, თუ როგორ დაკარგა პოლიციის დეტექტივმა კუთვნილი, სატაბელო იარაღი. ამ თემაზე აკირამ ჯერ თავისი ერთ-ერთი ფავორიტი მწერლის — ჟორჟ სიმენონის სტილში, ექვს კვირაში დაწერა მოთხრობა, რომელიც არსად გამოუქვეყნებია, მერე კი მისი ეკრანიზაცია გადაწყვიტა. ეს იყო მისთვის საუკეთესო შესაძლებლობა,

გაეკეთებინა პირველი კრიმინალური თრილერი. აღმოჩნდა, რომ თანასცენარისტის გარეშე ის ვერ იმუშავებდა. და რადგანაც უეკუსა სახეტიალოდ წავიდა და გადაიკარგა, ტანიგუჩი კი სხვა პროექტით იყო დაკავებული, აკირამ ამოარჩია ახალგაზრდა მწერალი რიუძო კიკუშიმა, რომელსაც კინოდრამატურგიაში არანაირი გამოცდილება არ გააჩნდა. კუროსავამ მისი გაწვრთნა ითავა.

„კურო-სანს“ რატომღაც ეგონა, რომ ადვილად გადაიტანდა მოთხრობას საეკრანიზაციო ვერსიაში, მაგრამ ამ მუშაობას საკმაო ხანს — ორ თვეს მოუნდა, რამაც, შესაძლოა, განაპირობა ზოგიერთი არათანაბარი სიუჟეტური განშტოების წარმოქმნა[207]. ლიტერატურული ნაწარმოების კინოდრამატურგიულთან შესაბამისობაში მოყვანას აკირა თავადვე ხელახლა სწავლობდა, რის გამოც ბევრი რამ შეავიწროვა და ფოკუსირება მოახდინა ცენტრალურ პრობლემაზე. მან განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია შესავალ სცენებს, რომ ისინი აუცილებლად გასაგები და ნიშანდობლივი ყოფილიყვნენ. ამ მიზნით დამუშავდა რამდენიმე ვარიანტი და მათგან შეირჩა ყველაზე ეფექტური, რაშიც კომენტირება გაკეთდა სიღარიბეზე, ფასეულობების გადაფასებაზე, ქვეყანაში მიმდინარე ამერიკანიზაციის თავისებურ პროცესზე[208].

ტოკიოს პოლიციის ახალგაზრდა თანამშრომელი მურაკამი აღმოაჩენს, რომ მისი „კოლტი“ ვიღაცამ მოპარა. „პიკის საათის“ დროს საქალაქო ავტობუსში მგზავრობისას. იგი გადაწყვეტს, თავადვე იპოვოს დაკარგული ნივთი და ამასთანავე, თავის თავზე იღებს იმ მოსალოდნელ დანაშაულებებს, რომლებიც შესაძლოა მისი იარაღით ჩაიდინონ. იმისათვის, რათა გავიდეს ბოროტმოქმედის კვალზე, პოლიციელს უწევს ტოკიოს ქუჩებში ხეტიალი და ძებნა, საზოგადოების ყველაზე დაბალ ფენებში დაშვება და დამნაშავეთა სამყაროს წარმომადგენლების გაცნობა, რითაც საკუთარ სიცოცხლეს საფრთხეშიც აგდებს. მურაკამი ომის ვეტერანია, მსგავსი იმ ათასებისა, რომელთა შორისაა ის კაციც, რომელმაც რევოლვერი მოიპარა. სასონარკვეთილებას მიცემული, უიარაღო პოლიციელი თითქმის უფუნქციოდაა დარჩენილი და უპატრონო, მაწანწალა ძაღლივით დაძრწის, რათა ქურდს მიაგნოს. იგი ნათლად ათვითცნობიერებს, რომ ომმა და მისმა მძიმე შედეგებმა კარგი ადამიანიც კი შეიძლება გააბოროტოს და მკვლელად აქციოს.

„მაწანწალა ძაღლის“ შექმნაში მონაწილეობას იღებდნენ: კინოხელოვანთა ასოციაცია, „ტოჰო“ და „შინტოჰო“. ამ უკანასკნელის პავილიონების ნაცვლად გადაღებები მიმდინარეობდა კინოკომპანია

„ოიძუმის“ (მომავალში „ტოეი“) სტუდიაში, ხოლო ექსტერიერების გადაღება რეჟისორს უნდა ეწარმოებინა ტოკიოს ოთხ რაიონში, 1949 წლის შუა ზაფხულში. იმხანად ქალაქს მძლავრი ტაიფუნი უახლოვდებოდა, ამიტომ აკირამ დააჩქარა გადაღებები, რის გამოც სრულყოფილად ვერ განახორციელა ორიგინალური იდეა. თანაც წარმოების ვადებშიც ძლივს ჩაეტია. მთავარი როლი ითამაშა ტოშირო მიფუნემ, ხოლო მისი კოლეგა განასახიერა ტაკაში შიმურამ. ორივემ დაადასტურა მაღალი კინოსამსახიობო ოსტატობა[209]. გადამღები ჯგუფის ზოგიერთი წევრი დიდი სიამოვნებით თანხმდებოდა, რომ ღამითაც ემუშავა. რეჟისორი ასევე მადლიერი იყო იმისა, რომ მისმა ძველმა მეგობარმა, გამოცდილმა იშირო ჰონდამ გამოთქვა მთავარი ასისტენტის თანამდებობაზე მუშაობის სურვილი. ხანდახან კუროსავა მას ანდობდა მეორე რეჟისორის ფუნქციებსაც და ცალკეული სცენების გადაღებებსაც. იგი უხსნიდა მეგობარს, რისი გადაღება უნდოდა და ჰონდაც მიდიოდა ტოკიოს ომისაგან დანგრეულ რაიონებში, რათა ჯერ ადგილები შეერჩია, მერე კი გადაღებები ეწარმოებინათ. მან თავი გამოავლინა, როგორც ერთგულმა ადამიანმა, დიდმა პროფესიონალმა და პატიოსანმა კაცმა. კუროსავაც აღიარებდა, რომ ამ ფილმში კარგი მუშაობისათვის და დიდებული კადრების გადაღებისათვის ის ბევრად იყო დავალებული სწორედ ჰონდასაგან[210].

ისევე, როგორც წინა ფილმების შექმნისას, ამჯერადაც თავი იჩინეს ცალკეულმა პრობლემებმა, მაგრამ ყველაზე მეტად კინორეჟისორმა ინერვიულა ერთ კონკრეტულ შემთხვევაში — კინოსურათის დასაწყისში გადაღებულია აქოშინებული, ენაგადმოგდებული მაწანწალა ძაღლი, რათა ხატოვნად გადმოეცათ მთავარი გმირის ალეგორიული სახე და პირდაპირი მნიშვნელობით კი კინოსცენარის პირველივე სიტყვები: „იმ ზაფხულის ყველაზე ცხელი დღე იდგა“. ეს ცხოველი კინემატოგრაფისტებმა შეისყიდეს მაწანწალა ძაღლებისათვის განკუთვნილი სადგომიდან. ამ არსებას ისინი მზრუნველობით ექცეოდნენ, გაუკეთეს გრიმი, რომ მრისხანე გამომეტყველება ჰქონოდა, ხოლო შემდეგ გადამღები ჯგუფის ერთმა წევრმა ველოსიპედზე გამოიბა და არბენინა, ქოშინი რომ დაეწყო. როცა ქოშინისაგან ძაღლმა ენაც გადმოაგდო, იგი სასწრაფოდ გადაიღეს. ამის შემსწრე ერთმა ამერიკელმა ქალბატონმა, რომელიც თურმე წარმოადგენდა ცხოველებისადმი სისასტიკის პრევენციის საზოგადოებას, ბრალი დასდო კუროსავას, რომ მან ძაღლს ცოფის ინექცია გაუკეთა. გადამღები ჯგუფის წევრებმა სცადეს აეხსნათ მისთვის, რომ ეს ცრუ ბრალდება იყო, მაგრამ არაფერმა გაჭრა. შემ-

დეგ მას კაჯირო იამამოტოც კი მიუყვანეს, რომელიც უმტკიცებდა, რომ რეჟისორი ნესიერი პიროვნება იყო, ცხოველები უყვარდა და მსგავსი არაფერი ჩაუდენია, თუმცა ვერ დაარწმუნა ქალი, რომელიც სასამართლოში ჩივილით დაემუქრა. ამასობაში კუროსავამაც დაკარგა მოთმინება და ისე მკვახედ შეეპასუხა მომხვდურს, რომ თანამშრომლებმა ძლივს დაანყნარეს. საბოლოოდ, კუროსავას მოუწია სასამართლოში ჩვენების მიცემა, რომ ძაღლისათვის არანაირი ინექცია არ გაუკეთებია.

ფილმი, უმეტესწილად, შედგება პატარა, მოკლე, „ნათელი და პოეტური"[211] სცენებისაგან, რომლებიც სხვადასხვა ადგილას გადაიღეს. დღეში ექვს ან შვიდ ეპიზოდს იღებდნენ, რის შედეგადაც გადაღებები, პრაქტიკულად, ძალიან მალე მოამთავრეს. კუროსავამ ისე ააწყო სამუშაო პროცესი, რომ ღამით, როცა გადამღები ჯგუფის წევრებს ეძინათ, სამხატვრო განყოფილების წარმომადგენლები მომავალი დღის დეკორაციებს ამზადებდნენ. აღსანიშნავია, რომ კინოსურათის მხატვარი ტაკაში მაცუიამა ამის პარალელურად კიდევ სამ ფილმზე მუშაობდა და აქეთ-იქით უწევდა სირბილი, ამიტომ მის ძირითად საქმეს მისივე ორი ასისტენტი ასრულებდა. ამინდიც თითქოს „თანამშრომლობდა" კუროსავასთან — როცა უნდოდა წვიმა, მაშინ დაემთხვეოდა წვიმიანი ამინდი, როცა უნდოდა დარი, მაშინ მზე გამოანათებდა, როცა ჭექა-ქუხილი უნდა გადაეღოთ, სწორედ მაშინ დაიწყებოდა ცის გრუხუნი.

„მანანწალა ძაღლში" გამოიყენეს „ფარული კამერა" ტოკიოს ქუჩებში, ასევე „ბენშის" სტილის კადრსმიღმა თხრობა. სწორედ მასში სუფევს ნამდვილი „ბრიტანულ-ამერიკული გავლენა", რასაც ადრე გულმოდგინედ ეძებდნენ მილიტარისტული იაპონიის ცენზორები. მიუხედავად ამ დასავლური პოლიციური თრილერების ზემოქმედებისა, პერსონაჟები ნამდვილი იაპონელები არიან და ამაშია ავტორის დამსახურება[212]. ამასთან ერთად, კინოსურათი შეიცავს ნეორეალისტური კინოსა და ე. წ. „შავი ფილმის" ცალკეულ დეტალებს. ეს არის მძლავრი ფსიქოლოგიური დრამა, „ზნეობრივად სასწავლებელი ნამუშევარი"[213], რომელსაც მაყურებელი გადაჰყავს იაპონიის დედაქალაქის იმ უცნობ ადგილებში, სადაც ბატონობენ ბანდიტები. რეჟისორი სახასიათო მანერით გადმოსცემს მთავარი პერსონაჟის სულიერ სამყაროს. მიფუნეს პოლიციელი, „კეთილი ადამიანი, რომელიც ცდილობს ყველგან სიკეთე თესოს"[214], თამამად ილაშქრებს ბოროტების წინააღმდეგ, იზიარებს სამურაის კანონებს თანამედროვე ეპოქაში და წარმოგვიდგება მარტოხელა მეომრად,

რომელმაც ან უნდა გაიმარჯვოს, ან უნდა დამარცხდეს. მეტი სხვა მას აღარ აინტერესებს.

ერთ როლზე აიყვანეს 16 წლის გოგონა კეიკო ავაჯი, რომელიც მოგვიანებით გახდა „ტოჰოს“ „ვარსკვლავი“. იმხანად ის ერთი საცეკვაო დასის მოსწავლე იყო და არც კუროსავას იცნობდა, არც მიფუნეს. იგი ათი შერჩეული კანდიდატიდან ამოარჩიეს. კეიკო ხშირად ესწრებოდა სტუდიაში, კუროსავას ოთახში. საღამოობით გამართულ შეხვედრებს, სადაც მამაკაცები: კუროსავა, მიფუნე, შიმურა, ოპერატორი ასაკაძუ ნაკაი და ხმის ოპერატორი ფუმიო იანოგუჩი სვამდნენ ალკოჰოლს და საუბრობდნენ ფილმზე, ხოლო როცა თავისი თავი იხილა მომავალი კინოსურათის აფიშაზე, საერთოდ გაოცდა, თვალებს არ უჯერებდა. კუროსავა იხსენებდა, რომ ეს ყმაწვილი ქალი მანამდე არსად გადაუღიათ და ერთადერთი, რაც მას სურდა, იყო ცეკვა. გადაღებებზე მან ყველა გააწვალა, რადგან სადაც უნდა ეტირა, იქ ხარხარებდა და პირიქით, თუმცა თანდათანობით შეეჩვია კინემატოგრაფისტებს, დაუმეგობრდა, როლსაც მეტი ყურადღებით მოეკიდა და ყველაფერს კარგად აკეთებდა. როცა მისი სამუშაო გასრულდა და მის გასაცილებლად გადამღები ჯგუფის უკლებლივ ყველა წევრი შეიკრიბა სტუდიის ჭიშკართან, კეიკომ ქვითინით დატოვა იქაურობა[215].

გახმოვანების პროცესი რთულად წარიმართა. აკირამ მაგნიტური ფირი ძლივს იშოვა. გახმოვანების პირველ დღეს ვერაფერი ჩაწერეს. ამის გამო ხმის ოპერატორიც კი სასოწარკვეთილებაში ჩავარდა და კუროსავა თავად შეესწრო, იმედგაცრუებისაგან როგორ ტიროდა იგი[216], მაგრამ ერთობლივი ძალისხმევით, როგორც იქნა, მოაგვარეს ეს პრობლემა. ხაზგასასმელია, რომ ეს ნამუშევარი ითვლება კუროსავას არა მარტო დიდებულად დამონტაჟებულ ფილმად[217], არამედ იმითაც, რომ მანვე საუცხოოდ შეასრულა ხმის მემონტაჟის ფუნქცია და ერთმანეთს შესანიშნავად შეუხამა ქუჩის ხმაურები და პოპულარული სიმღერები[218].

კინოსურათში გადაღებული ადამიანები და გარემო წარმოადგენენ იმდროინდელობის ნათელ სურათს. მასში თანაბრადაა ნაჩვენები ის ქაოსი და ზარალი, რაც ომის შემდგომ იაპონიას დაატყდა თავს[219]. ქვეყანაში საშინელი სიღატაკის პერიოდი იდგა. „შავი ბაზრები“ ხალხმრავალ ადგილებში „გაიფურჩქნენ“ და რადგანაც ადრე შერჩეული გადასაღები მოედნები ბოლომდე არ ესაბამებოდნენ სიტუაციებს, კუროსავას გუნდმა გადაწყვიტა, გადაღებების ნაწილი ენარმოებინა ამგვარ ადგილებში. ტოკიოს ერთ-ერთ უბანში, უენოში

მდებარე ორ ქუჩაზე, სადაც ერთ-ერთი „შავი ბაზარი“ არსებობდა და სადაც კრიმინალური სიტუაციიდან გამომდინარე, კინოქრონიკის ოპერატორებიც კი ვერაფერს იღებდნენ, ჰონდამ და ოპერატორის ასისტენტმა კაძუო იამადამ ითავეს წასვლა. პირველმა ჩაიცვა თავისი ძველი სამხედრო სამოსი და გავიდა ბრბოში, ხოლო მეორემ ყუთში ჩადო პორტატიული კინოკამერა და მას გაჰყვა. გაბედულმა კინემატოგრაფისტებმა რამდენიმე კადრის გადაღება მოახერხეს, მაგრამ მერე ერთმა განგსტერმა შეუშალა ხელი და რომ არ ეცნოთ, ისინი დროულად გაეცალნენ მოსალოდნელ საფრთხეს.

არანაკლები მუშაობა წარიმართა ფილმის მუსიკაზეც. კომპოზიტორ ჰაიასაკას ასისტენტი მასარუ სატო იხსენებდა, რომ დაახლოებით 12 სიმღერა გამოიყენეს იმ ეპიზოდისათვის, როცა „შავ ბაზარზე“ ახლო ხედებით აჩვენებენ მიფუნეს ფეხებს. მათ სამი დღე დასჭირდათ, რომ შეერჩიათ სიმღერები და რომლებიც მოიწონეს, გვერდზე გადადეს, ბევრჯერ მოუსმინეს, რომ კარგად გარკვეულიყვნენ მათში და მიესადაგებინათ ფრაგმენტისათვის[220].

ბაზრობაზე მთავარი გმირის გავლა ძალიან გრძელი და გადამეტებული გამოვიდა. დონალდ რიჩი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მართალია, ამან განწყობა ნამდვილად შექმნა, მაგრამ იმდენ ხანს გრძელდება, რომ შეიძლება ადამიანმა იფიქროს, ამასობაში ზაფხული გავიდა და შემოდგომა დაიწყოო[221]. თუმცა აქვე უნდა მიეთითოს, რომ ამის მიუხედავად, ეს ხანგრძლივი, ამაღელვებელი ხეტიალი უფრო მეტს აკეთებს, ვიდრე ომის შემდგომი ტოკიოს უბრალო ჩვენება-დაფიქსირება. კუროსავამ „საგანგებოდ გამოიყენა ზაფხულის ხუთვაც, რათა ეჩვენებინა როგორც ადამიანების, ისე სამყაროს ექსტრემალური დაუძლურება“[222], რასაც გემოვნებით დაამატა საინტერესო პერსონები, ემოცია, ინტელექტუალური ცნობისმოყვარეობა, სულისშემძვრელი კონტრასტები[223].

მიფუნეს გმირი გაცილებით უფრო კომპლექსური და რთული ტიპაჟია, ვიდრე მის მიერ კინოში ადრე შესრულებული როლები. მან თავისი პერსონაჟი იქამდე განავითარა, რომ წარმოადგინა იმ დროის დაღვრემილი, გულგატეხილი იაპონელი მამაკაცი, როგორც საერთო სიმბოლო, რომელიც შეწუხებულია ურბანული ნგრევითა და ეპოქის მორალური დაკნინებით[224]. იგი თავს მიიჩნევს საზოგადოების დამცველად, ხოლო ქურდს, რომელსაც ეძებს, თვლის საზოგადოების მსხვერპლად[225]. კუროსავამ მიფუნეს ნება დართო თავისი ძირითადი სამსახიობო ინსტინქტები გამოემჟღავნებინა, ოღონდ ორივე ცდილობდნენ, მაქსიმალურად ეკონტროლებინათ ისინი. მით უფრო,

რომ მურაკამის ქმედებანი ერთგვარ ჰარმონიაში უნდა ყოფილიყო სამურაების კლასის ღირსების კოდექსთან — „ბუშიდოსთან“, რაც უნდა გამოეხატათ მთავარი გმირის დისციპლინაში, სტოიციზმში, მძიმე სამუშაოში, პასუხისმგებლობაში, სამსახურეობრივ მოვალეობაში და ამის ფონზე წინ წამოენიათ ზოგადად იაპონური ტრადიციული ფასეულობების საერთო სინატიფე[226].

კუროსავამ სიმენონისადმი პატივისცემა იმით გამოააშკარავა, რომ მისი მურაკამი ძალიან ჰგავს მეგრეს. მან დეტექტიური ჟანრი მოარგო ადგილობრივ პრობლემებს, გამოიკვლია, როგორი პროფესიონალიზმით იძიებენ დეტექტივები დანაშაულს და განსაკუთრებული ყურადღება მიაპყრო თავის საყვარელ სახასიათო პერსონაჟს, მთავარ გმირს — საქმეში თავდავიწყებამდე ჩაფლულს, რომელიც დაჟინებით ილტვის პრობლემის გადასაჭრელად, რამეთუ ეს, შესაძლოა, უსასრულობამდე გაჭიანურდეს. ამგვარი რეჟისორის ხელში „პოლიციელის პასუხისმგებლობის არსი იქცევა მდიდარ და ფართო მეტაფორად იდეების ნებისმიერი რაოდენობისათვის: დანაშაულის უშუალოდ მწვავე გრძნობები, სოციალური ძალადობის მიმართ პირადი დამოკიდებულება, პიროვნების ადგილი მასაში და ბოლოს, უფრო ნათელ ავტობიოგრაფიულ ასპექტში — მოსწავლის შეუსაბამობა პროფესიული მოვალეობის წინაშე. თავისი ჟანრულობითა და თხრობით ფილმი დასავლურია, მაგრამ არსით — იაპონური“[227]. შესანიშნავად განასახიერა თავისი როლი ტაკაში შიმურამ, რომელიც აცხადებდა, რომ ეს იყო პირველი იაპონური დეტექტიური კინოსურათი, რომელშიც რეალურად აისახა კრიმინალთან ბრძოლა[228].

„მაწანწალა ძაღლი“ 1949 წლის ოქტომბრიდან გაუშვეს კინოთეატრებში. მან „ზედაპირული უბრალოებითა“[229] და ამერიკული თრილერების ზოგიერთი საკვანძო სტილისტური ატრიბუტით“[230] საკმაო პოპულარობა მოიპოვა. „კინემა ჯუნპომ“ იგი წლის საუკეთესო ნამუშევრების სიაში მესამე ადგილზე დაასახელა, ხოლო კიდევ ერთმა კინოსახელოვნებო ჟურნალმა „ეიგა გეიჯიცუმ“ საუკეთესოდ აღიარა. განათლების სამინისტრომ ამჯერადაც პრიზი გადასცა მის შემქმნელებს, „მაინიჩიმ“ კი წლის საუკეთესო შემოქმედებად გამოაცხადა კინოსურათის გადამღები ჯგუფის წარმომადგენლები: მხატვარი ტაკაში მაცუიამა, მსახიობი ტაკაში შიმურა, კინოოპერატორი ასაკაძუ ნაკაი და კომპოზიტორი ფუმიო ჰაიასაკა.

გასაოცარია, რომ თვით კუროსავა უარყოფითად განეწყო ამ ფილმის მიმართ და ამბობდა, ის ყველა მოეწონა ჩემს გარდაო[231]. არ არის გამორიცხული, რომ ამ შემთხვევაში მან თავი მოიკატუნა,

რადგან „მაწანწალა ძაღლი“ მართლაც მისი ნიშანდობლივი ნამუშევარია, რომელსაც, რასაკვირველია, შედევრობამდე ბევრი აკლია, მაგრამ მაინც გამორჩეულ ადგილს იმსახურებს მის შემოქმედებაში. მასში ჩანს კუროსავას, როგორც მზარდი კინორეჟისორის ჯერ კიდევ მოუმწიფებელი ენერგია და მხნეობა, რაც გამოსჭვივის სინამდვილის წარმოსახვის მისეულ სისუფთავეში, ხოლო პერსონაჟების მატერიალური გარემოს დეტალურად მდიდრული აღქმით ის თავისუფლად შეიძლება შევადაროთ ვიტორიო დე სიკას სარეჟისორო თავისებურებებს და, კონკრეტულად, მის განუმეორებელ „ველოსიპედის გამტაცებლებს“[232].

24 წლის შემდეგ გაკეთდა „მაწანწალა ძაღლის“ „რიმეიქი“ კინოკომპანია „შოჩიკუში“ (რეჟ. აძუმა მორისაკი), თუმცა, მან ვერაფრით აჯობა კუროსავას ადრინდელ ვერსიას, რომლის სხვადასხვა ეპიზოდი, ამა თუ იმ სახით, მრავლად გამოიყენეს სხვა იაპონელმა კინორეჟისორებმა თავიანთ ნაწარმოებებში.

იმხანად ზოგიერთი პერიოდული ორგანო მკითხველის ყურადღებას იპყრობდა ერთობ ვულგარული და უწმაწური სტატიებით, რომლებშიც აღწერილი იყო სხვადასხვა სახის სკანდალები — ზოგი მართალი, ზოგიც ტყუილი. პირველად იაპონიის ისტორიაში ხალხს მიეცა საშუალება ელაპარაკა, ნაეკითხა ან დაეწერა ის, რაც უნდოდა. პრესამაც „აიშვა“ და მხოლოდ ორიოდე ცნობილი პერსონა თუ დარჩა მათი საცეცების მიღმა, სხვებზე იწერებოდა და იწერებოდა ათასი რამ.

ერთხელ კუროსავამ მატარებლით მგზავრობისას, თვალი შეავლო ერთი ჟურნალის რეკლამას და შოკში ჩავარდა: მის გარეკანზე დიდი ასოებით ეწერა, რომ თითქოს ვიღაცამ მოიპარა მავანი ადამიანის უმანკოება. გარეგნულად სათაური ამ პიროვნების მიმართ კეთილგანწყობად მოჩანდა, მაგრამ როცა აკირამ მეორე დღეს მთლიანად წაიკითხა სტატია, შეეცოდა ეს ადამიანი — ქალი, რომელსაც პირადად არ იცნობდა, თუმცა იცოდა, ვინც იყო და ღრმად სწამდა, რომ მის წინააღმდეგ ჭორს ავრცელებდნენ. აღშფოთებულმა კუროსავამ წარმოიდგინა, მასზე რომ დაეწერათ მსგავსი რამ, ჩუმად ნამდვილად არ შეხვდებოდა ამ ფაქტს. ამას გამოხატვის თავისუფლება აღარ ერქვა, ამიტომ აკირას სტიმული მიეცა, გაეკეთებინა მორიგი ფილმი, სახელწოდებით „სკანდალი“[233].

თანასცენარისტად კუროსავამ კვლავ რიუძო კიკუშიმა მიიწვია. სცენარის პირველმა ვარიანტმა ვერ ივარგა. შემდეგ „კურო-სანს“ გაახსენდა, რომ ათიოდე წლის წინ გაიცნო ლოთი კაცი, რომელსაც საჭმელი უნდა წაეღო თავისი ტუბერკულოზით დაავადებული და

ამის გამო ლოგინად ჩავარდნილი გოგონასათვის. საკუთარი თავის მიმართ ზიზღით განწყობილმა უცნობმა მოუყვა, რაოდენ უბიწო შვილი ჰყავდა და თავად როგორი გარეწარი იყო მასთან შედარებით. მისმა სიტყვებმა მომავალ რეჟისორზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს. აკირამ სიუჟეტში შეიყვანა მისი პროტოტიპი[234] – ერთ-ერთი გმირი, რომელიც პროფესიით ადვოკატია. ამჯერად კინოდრამატურგიულმა ნამუშევარმა სხვანაირი, უფრო დამაინტრიგებელი განვითარება ჰპოვა.

ახალი კინოსურათის გადაღებები წარიმართა კინოკომპანია „შოჩიკუში" 1949 წლის მინურულსა და 1950 წლის დასაწყისში. მისი მთავარი პერსონაჟია ნიჭიერი ახალგაზრდა მხატვარი იჩირო აოიე (ტ. მიფუნე), რომელსაც სენსაციების მოყვარული ფოტორეპორტიორი სკანდალში გაახვევს — მას დაბრალდება ყველასათვის ცნობილ მომღერალ ქალბატონთან ინტიმური კავშირი. აღელვებული ხელოვანი ცდილობს თავისი სიმართლის დამტკიცებას. დასახმარებლად მას მოევლინება ადვოკატი ჰირუტა (ტ. შიმურა), რომელიც, როგორც ირკვევა, კორუმპირებული იურისტია და მისთვის მთავარია არა კლიენტისათვის პროფესიული და პატიოსანი მომსახურების გაწევა, არამედ თავისი ავადმყოფი ქალიშვილისადმი ზრუნვა. ჰირუტას პერსონაჟი სენტიმენტალურიცაა და მერყევიც, გულაჩუყებულიც და ცბიერიც, სუსტიც და ორჭოფულიც. შიმურამ იმდენად გასაოცრად ითამაშა, რომ მთავარი გმირები უკან გადასწია და, როგორც ამერიკელები ამბობენ, მეორეხარისხოვნებად აქცია. ხაზგასასმელი და ლამაზი მომენტია ჰირუტას პირველი გამოჩენა, როდესაც კარში ჯერ ქუდი შეფრინდება, ხოლო შემდეგ მას პატრონი მიჰყვება. ამ ფილმიდან ერთი რამ თვალნათლივ გამოჩნდა — „მიფუნე იყო დიდებული მსახიობი, რომელიც ერთ კონკრეტულ დავალებას ძალიან კარგად ასრულებდა. შიმურა იყო დიდებული მსახიობი, რომლის მრავალფეროვნება ამოუწურავი ჩანდა"[235].

ამასთან დაკავშირებით კუროსავა მიუთითებდა: „კინობიზნესში სამწუხარო სინამდვილეა, როცა მსახიობი წარმატებას აღწევს რომელიმე მთავარ როლში, მაშინვე ყალიბდება ტენდენცია, რომ იგი სულ მსგავს როლებზე დააკავონ. ეს წარმოიქმნება, რასაკვირველია, იმათი გამორჩენიდან და უპირატესობიდან, ვინც მათ იყენებს, თუმცა თვით მსახიობისათვის ეს არ არის უფრო დიდი უბედურება. ერთი და იგივე როლის კვლავ და კვლავ გამეორება, მანქანის მიერ დაშტამპული გამოსახულების მსგავსად, აუტანელია. მსახიობი, რომელსაც ყოველთვის არ აძლევენ ახალ როლებს და ახალ თემებს,

ისე ჩამოჭკნება და დაიშრიტება, როგორც ხე, რომელსაც ბაღში დარგავ და მორწყვას დააკლებ“[236].

მომღერლის როლის შემსრულებელი იოშიკო („შირლი“) იამაგუჩი იყო გამოცდილი მსახიობი, რომელიც საკმაოდ ცუდი რეპუტაციით სარგებლობდა და რაოდენ ირონიულია, რომ კუროსავამ სწორედ ის გადაიღო „ყვითელი პრესის“ უცოდველ მსხვერპლად. არც იქამდე და არც მერე ამ მსახიობს არ მიუღია მონაწილეობა აკირას ფილმებში და დიდად გულზე არც კუროსავა ეხატებოდა და არც მისი კინოსურათი. იამაგუჩი პირველად რომ მივიდა გადასაღებ მოედანზე, შეშინდა, რადგან ისეთი, წარმოუდგენლად დაძაბული ატმოსფერო დახვდა, რომ ქინძისთავის დავარდნის ხმასაც კი გაიგონებდი. მართალია, რეჟისორი იოშიკოს მიმართ გულთბილად განეწყო, მაგრამ მისგან ისეთ სრულყოფილებას მოითხოვდა, რომ მსახიობს ძალიან გაუკვირდა. აკირა არასოდეს ეგუებოდა, თუ კადრი არ გამოუვიდოდა ისეთი, როგორც მას სურდა. ამ მხრივ, იოშიკო კინორეჟისორს ჩარლი ჩაპლინს ადარებდა, ფილმზე კი ამბობდა, რომ მასზე მუშაობა უნიკალური იყო მის კინოკარიერაში, რამეთუ გადაღებებისას ერთხელაც არ გაუცინია[237].

მიფუნეს გმირი დინამიკური, იდეალისტური და რეალობასთან მიახლოებულია. ის გახდა ერთგვარი იაპონური ექვივალენტი იმ პერსონაჟებისა, რომლებიც მრავლად იყვნენ ამგვარ ევროპულსა თუ ამერიკულ კინოსურათებში. მიფუნესაც ეტყობოდა, რომ იგი თანდათანობით იხვეწებოდა, ფილმიდან ფილმამდე ოსტატობას იმაღლებდა, სხვადასხვა ტიპაჟების თამაშით კინოსამსახიობო ხელოვნების პრაქტიკულ დეტალებს გულმოდგინედ ეცნობოდა და კინემატოგრაფიული ლიტერატურის კითხვით თვალსაწიერს იფართოებდა.

„დიდი ქალაქის ბოჰემური ცხოვრების წვრილმანი უხეშობებისადმი“[238] მიძღვნილი „სკანდალი“ ვიზუალურად კარგად გამოიყურება. მასში ქალაქური პეიზაჟები უზადოდაა გადმოცემული, თითოეული გამოსახულება ბრწყინვალედაა აგებული, ხოლო თითოეული სცენა — საუცხოოდ ორგანიზებულ-დალაგებული. თითქმის არსად იგრძნობა არათუ ზედმეტი ეპიზოდის, არამედ ზედმეტი კადრის ან თვით ამ კადრში რაიმე ზედმეტის არსებობაც. რეჟისორი მოგვიანებით იხსენებდა: „ოპერატორის სამუშაო იყო ძალიან ძნელი, რადგანაც საკმაოდ ბევრი საერთო ხედი უნდა გადაგეღო და გადაღებებისას ვიძლეოდი მკაცრ დავალებებს, რომელი პერსონაჟი რა პოზაში უნდა ყოფილიყო. თუ მსახიობები იკავებდნენ არასწორ პოზიციას, გამო-

სახულების წონასწორობა ირღვეოდა. თუ ერთი მათგანის მხარიც კი გადიოდა კადრსგარეთ, მაშინ მთელი კომპოზიცია ინგრეოდა"[239]. ამიტომაცაა, რომ იგი დეტალებს დიდ ყურადღებას აქცევდა. ფილმი წარმოადგენდა იაპონურ, ოღონდ დასავლური მოდელის, კინოს, სერიოზულ სოციალურ დრამას, რომელიც სამართლიანად უპირისპირდებოდა „ყვითელ პრესას" და აჩვენებდა „ავხორცულ ბულვარულ კულტურას, როგორც ქვეყნის ახალი თავისუფლებების ჯერ კიდევ არასასურველ, უსარგებლო შუალედურ პროდუქტს"[240].

კინოსურათში ჟურნალისტები გამოყვანილნი არიან არამზადების დონეზე აყვანილ, უარყოფით ადამიანებად. თანაც მაშინ კუროსავა ცივად იყო განწყობილი პრესის მიმართ: საერთოდ არ კითხულობდა მისი ფილმების შესახებ დაწერილ თუნდაც დადებით რეცენზიებს, ნაკლებად იძლეოდა ინტერვიუებს, ჟურნალისტებსა და ფოტოგრაფებს არა მარტო გადასაღებ მოედანზე, არამედ სახლშიც არ იკარებდა. ამის გამო გამოუცხადა „ჯვაროსნული ლაშქრობა" პრესას და მასში დამკვიდრებულ თავზეხელაღებულ ტენდენციას[241]. იგი ამბობდა, რომ ეს არის საპროტესტო ფილმი და თითოეულ ასეთ ნამუშევარს აქვს მორალი. აქ აშკარაა, რომ უდანაშაულო ადამიანების მსხვერპლად შეწირვა სურთ, მაგრამ თუ მათ ბედი გაუღიმებთ, ისინი დაამტკიცებენ თავიანთ უდანაშაულობას[242].

თავისთავად, „სკანდალზე" ჰოლივუდის გავლენა უეჭველია. მიუხედავად იმისა, რომ მასში არის ორიგინალური, საინტერესო მომენტებიც, მიბაძვამ მაინც ცუდი კვალი დაატყო. განსაკუთრებულად უნდა გამოიყოს ფილმის მეორე ნაწილი, რომელიც ძალიან ჰგავს ფრენკ კაპრას ცნობილ ნამუშევარს „ეს არის საოცარი ცხოვრება" (1946). კინოსურათი ასევე განიცდის „მოქალაქე კეინის" გავლენას — კუროსავა შესანიშნავ მონტაჟს გვთავაზობს საწყის სცენებში, მაშინ, როცა სკანდალი ატყდება. სწორედ ამაშია ორსონ უელსის თავბრუდამხვევი მანერა გამოყენებული, ხოლო ფუმიო ჰაიასაკას მუსიკაც ძლიერ წააგავს „მოქალაქე კეინის" მუსიკას და ნაყოფიერად ედება ქმედებას. თუმცა როდესაც გავლენაზე მიდგება საქმე, გასაკვირი არაა, რომ ის არსებობდა იაპონურ კინოში და ამაში მარტო ამერიკული კინოპროდუქცია არ იგულისხმება — იმ დროს იტალიური ნეორეალისტური კინოსურათებიც პოპულარობით სარგებლობდნენ „ამომავალი მზის ქვეყანაში", მით უფრო, რომ ისინი ახლოს იდგნენ იქაურ სინამდვილესთან.

ბუნებრივია, ადგილობრივმა პრესამ დიდი ამბავი აუტეხა კუროსავასაც და მის ახალ ფილმსაც, რომელიც ეკრანებზე გავიდა 1950

წლის აპრილის მიწურულს. წამყვანმა ჟურნალ-გაზეთებმა ლანძღვა-გინება არ დააკლეს, თუმცა გასაკვირია, რომ რეჟისორიც და მიფუნეც გადაურჩნენ მათ წინააღმდეგ რაიმე სკანდალის აგორებას. უნდა ვივარაუდოთ, რომ კრიტიკით გართულ ჟურნალისტებს, ალბათ, გადაავიწყდათ მათი შარში გახვევა, არადა, ამაში გაწაფულებს, ნამდვილად არ გაუჭირდებოდათ რომელიმე მათგანის რაღაც კუთხით „გამოჭერა“, ანდა, სულაც ჭორის მოგონება და მისი საყოველთაო აფიშირება.

ფილმში ყველაზე დამატყვევებელია საფინალო კადრი, სადაც ჩანს ფართო კედელი, რომელსაც ასუფთავებენ ამ სკანდალის რეკლამისაგან და ის ელის მორიგ სკანდალებს, რათა მათაც დაუთმოს ადგილი. კუროსავას ბედმა გაუღიმა, რომ მისი ფოტოსურათი არ მოხვდა ასეთ კედელზე.

კინოკომპანია „შოჩიკუ“ არ გამოირჩეოდა თავისი პროდუქციის საზღვარგარეთ პოპულარიზაციით ისე, როგორც „ტოჰო“ ან „დაიეი“, ამიტომ „სკანდალი“ მოგვიანებით, რამდენჯერმე აჩვენეს უცხოეთში და ისიც მცირე ხნით. კრიტიკოსების უმეტესობამ ის შეაფასა ნიშანდობლივ, ამაღელვებელ, დასამახსოვრებელ ნამუშევრად, ომის შემდგომი იაპონიის მორალური ქაოსების შესახებ კუროსავას მიერ ბოლო ხუთწლეულში შექმნილი ფილმების სერიებიდან ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებად[243], მაგრამ გამოითქვა სხვა მოსაზრებებიც, რომ ეს იყო მსახიობთა კარგი ანსამბლი საზიზღარ თავგადასავალში და მეტი არაფერი[244]; რომ მან დასაბამი მისცა იაპონურ კინოში ამგვარი თემატიკის კინოსურათებს, თუმცა თავად მეტნაკლებით დამაჯერებლობით გამოირჩეოდა თავისი სერიოზული დარტყმით ბულვარული ჟურნალისტიკის მიმართ[245]; რომ რეჟისორს „საქმე აქვს ყველაზე პრიმიტულ ადამიანურ ემოციებთან: სიხარბესთან, შიშთან, წყურვილთან, მკვლელობისა და ნადირობის სურვილთან... იგი შეშფოთებულია სამყაროში ადამიანის უბედურების მიზეზებით და საკუთარი შეცდომების ტრაგიკული გამეორებებით“[246] და ა. შ.

კუროსავა იმდენად მჭიდროდ გადაეხლართა სენტიმენტალიზმს, რომ ფილმი იქცა ჰოლივუდის პაროდიად და იმავდროულად გახდა სატირა იმისა, რომ ომის შემდგომმა იაპონელმა გამოთქვა სურვილი, გაეთავისებინა დასავლური კულტურა, რომელიც მთლიანად უცნობი იყო მისთვის[247].

კინემატოგრაფიული მიმზიდველობის ორიოდე გამობრწყინების შემცველმა „სკანდალმა“, როგორც „კუროსავას პირველმა ფილმმა

დოსტოევსკისეულ სტილში"[248] საკადრისი წინააღმდეგობა ვერ გაუწია „ყვითელ პრესას", მაგრამ აჩვენა, რომ მისი ავტორის პროფესიულ განვითარებაზე დიდად იმოქმედა დასავლური ფასეულობების გაცნობამ. აკირამ ამ ფილმის ელემენტები მომავალშიც წარმატებით გამოიყენა.

1950 წელს ეკრანებზე გავიდა ტანიგუჩის მიერ ომის თემატიკაზე შექმნილი ფილმი „დეზერტირობა განთიადისას", რომლის სცენარისტი, ტანიგუჩისთან ერთად, კუროსავა იყო. მეგობრებმა ეს კინოსცენარი ორი წლით ადრე დაწერეს, მაგრამ ამერიკული ცენზურა სულ უწუნებდა და მათ შვიდჯერ მოუწიათ მისი გადაკეთება. ამ კინოსურათში აღარ გამოჩენილა მიფუნე, რომელიც მაშინ საქორწინოდ ემზადებოდა და დროებით გამოეთხოვა კინოს. იმავე წელს აკირას კიდევ ორმა სცენარმა იხილა ეკრანული სიცოცხლე: პირველი იყო „ჯირუბელი ტეცუ" (რეჟ. ისამუ კოსუგი), ხოლო მეორე — „ფარიკაობის ოსტატი" (რეჟ. მასაჰირო მაკინო).

კინოში მოღვაწეობის პირველ ეტაპზე აკირა კუროსავამ ჩინებული გამოცდილება შეიძინა, ჩამოყალიბდა თვითმყოფად რეჟისორად და თავისი ნამუშევრებით გაბედული, ყველასათვის მოულოდნელი კინემატოგრაფიული სტილი შექმნა. მან ბევრი რამ აიღო როგორც ამერიკელი კოლეგებისაგან, ისე ისეთი ევროპელი ოსტატებისაგან, როგორებიც იყვნენ ჟან ვიგო და ალექსანდრ დოვჟენკო[249]. მის მიერ იმხანად გადაღებული თანამედროვე თემატიკისა და სოციალური პრობლემების ფილმები სხვებისაგან აშკარად გამოირჩეოდნენ. მათ იაპონელები „შაკაი-მონოს" უწოდებენ და აკირაც ამის დიდ სპეციალისტად მოინათლა[250]. რა თქმა უნდა, მას მიაჩნდა, რომ ამ კინოსურათებით მსოფლიოს ვერ შეცვლიდა, მაგრამ თითოეულ მათგანს ეტყობა, რომ მათში იდო მისი ორიგინალური ნააზრევი, მისი ფიქრის პროდუქტი. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო მათი მგრძნობიარობაც და მათდამი აუდიტორიის დამოკიდებულებაც. აკირა გულახდილად მოუწოდებდა კრიტიკოსებს, რომლებსაც შეეძლოთ ნეგატიურად ემოქმედათ მაყურებელზე, რომ მისი ფილმები აღექვათ არა თავით, არამედ გულით, რადგან თვითონ სწორედ გულით აკეთებდა მათ[251]. ზემოთ აღნიშნულ ნამუშევრებში კუროსავას „მთავარი გმირები თავისებურად მიიწერენ პირად ჰეროიზმს, მიუხედავად იმისა, რომ უარს ამბობენ, შეცვალონ საზოგადოება. ის გარემოება, რომ მათ შეუძლიათ დაძლიონ დიდი უთანხმოებები და ძალ-ღონე აღიდგინონ, თავისთავად ძვირფასი წვლილია"[252].

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის იაპონურ კინოხე-

ლოვნებაში განხორციელებულმა შემოქმედებითმა ცვლილებებმა გამოკვეთეს ის გზები და ტენდენციები, რასაც უნდა გაჰყოლოდნენ ადგილობრივი კინემატოგრაფისტები მომავალ ათწლეულებში. კინოწარმოების ძირფესვიანმა გადაწყობამ, მასში ახალი სახეებისა და თემატიკის გამოჩენამ, კინოკულტურისადმი ახალი მოთხოვნილებების წარმოქმნამ რადიკალურად შეცვალეს ეროვნული კინოს მხატვრული და ესთეტიკური თავისებურებები. კინორეჟისორთა ახალ პლეადაში ჯერჯერობით მოკრძალებული, მაგრამ ღირსეული ნიშა ეკავა აკირა კუროსავას, რომელსაც წინ არაერთი საინტერესო კინოპროექტი და ახალ ასპარეზზე გასვლა ელოდა.



ყმაწვილი აკირა კუროსავა



კუროსავა რეჟისორის ასისტენტები



„სანმირო ხუგატა"

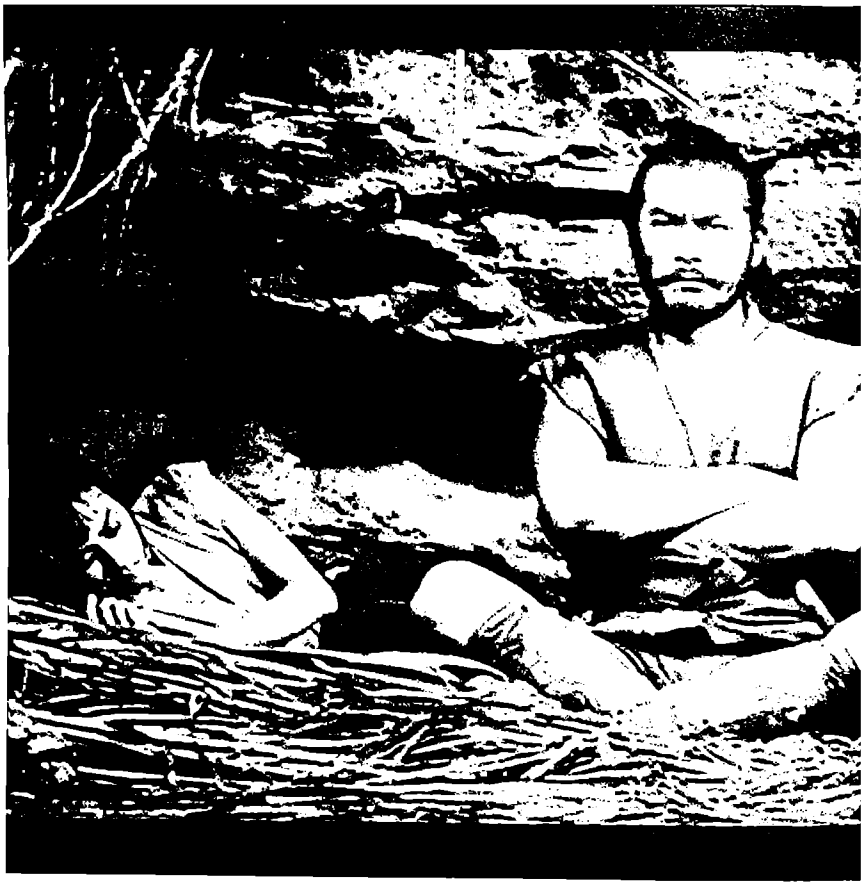




„სანშირო სუგატა“
„ულამაზესი“



„რაშომონი"



„სამი არამზადა ფარულ ციხესიმაგრეში“



„ვეფხვის კლდის მოქმედებანი“

„ახალგაზრდა ლუბკი"
„მარადიული მეგობარი"





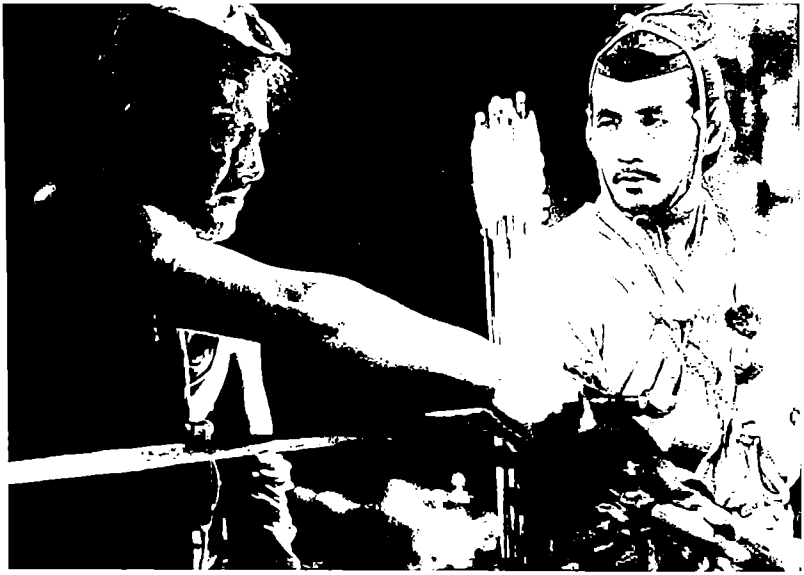
„სამი არამზადა ფარულ ციხესიმაგრეში“
„შვიდი სამურაი“







კუროსავა გადაღებაზე
„შვიდი სამურაი“





„რაშიცნობა"





„რაშომონი"





„სანშირო სუგატა: გაგრძელება“
კუროსავა გადაღებაზე





„მაწანწალა ძაღლი“
„სამოთხე და ჯოჯოხეთი“



„დერსუ უზალას“ გადაღებაზე

მეორე თავი

მწვერვალი

კუროსავას მეგობარი კიიოში საეკი ომის წლებში მსახურობდა იაპონიის სამხედრო-საზღვაო ძალების პრესსამსახურში, კუნძულ ბორნეოზე და მხოლოდ 1945 წლის აპრილში დაბრუნდა სამშობლოში. იგი „ტოჰომ" აიყვანა კინორეჟისორად. აკირამ საგანგებოდ მისთვის დაწერა კინოსცენარი „ბრავო! ტასუკე იშინ!", რომელიც ფილმად აქცია საეკიმ. მალე კიიოშიმ მიატოვა „ტოჰო". გავიდა ხანი და ორი მეგობარი კვლავ შეხვდა ერთმანეთს. აკირა ეძებდა შესაფერის მოთხრობას მომავალი ისტორიული ფილმისათვის. საეკის გაახსენდა ძველი ნაცნობი — შინობუ ჰაშიმოტო, რომელმაც კინოსცენარების წერა დაიწყო ომის ვეტერან ავადმყოფთა სანატორიუმში, სადაც მოხვდა საომარი მოქმედებების დროს გაჩენილი ტუბერკულოზის შედეგად. ომის შემდეგ გამოჯანმრთელებულმა ჰაშიმოტომ მუშაობა დაიწყო ბულალტრად ველოსიპედების კომპანიაში, ჰიმეჯიში. ერთხელაც, როცა იგი კითხულობდა რიუნოსუკე აკუტაგავას მოთხრობებს, აღმოაჩინა, რომ არც ერთი არ იყო რეალიზებული კინოში, ამიტომ გადაწყვიტა ერთ-ერთის („უსიერ ტყეში") მიხედვით დაეწერა კინოსცენარი, რომელიც სამ დღეში გაამზადა და მას დაარქვა „კაცი და ქალი". შინობუს თავისი ნაშრომები ჰქონდა გადაგზავნილი საეკისათვის შესაფასებლად.

მათ წასაკითხად კიიოშიმ თავისთან მიიწვია აკირა, რომელსაც მოეწონა „კაცი და ქალი" და მცირე ხნით ითხოვა. მართალია, ის სტანდარტულზე პატარა ზომისა იყო, მაგრამ კუროსავამ მაინც გამოიძახა ტოკიოში ჰაშიმოტო და პირველსავე შეხვედრაზე, რამაც რამდენიმე საათს გასტანა, ისინი ჩაუსხდნენ მუშაობას კინოსცენარზე, რომლის სიგრძის გაზრდის მიზნით ჰაშიმოტომ მას მიუერთა აკუტაგავას მეორე მოთხრობა „რაშომონის ჭიშკარი", ოღონდ შედეგი ძალიან გრძელი და წინანდელზე ნაკლებად საინტერესო გამოვიდა. მიუხედავად ამისა, კუროსავა დიდი სიმპათიით განეწყო ახალბედა

კინოდრამატურგის მიმართ[1]. ამასობაში ჰაშიმოტოს ზურგის ტკივილები დაეწყო და იძულებული გახდა უკან დაბრუნებულიყო, რათა დროებით ლოგინად ჩაწოლილიყო. კუროსავა გაემგზავრა კურორტ ატამიში, სადაც მარტომ გააგრძელა კინოსცენარის გადამუშავება.

აკირამ გადაწყვიტა მომავალ ფილმში, რომელსაც „რაშომონი" ეწოდებოდა, გამოეყენებინა იაპონური უხმო კინოს ესთეტიკა, შუქჩრდილების თამაშის ტრადიციები და იმის გამო, რომ მის ქვეყანაში არ არსებობდა არავითარი ფილმოთეკა, გაეხსენებინა ბავშვობაში ნანახი, თავიანთი უჩვეულო სტილისტიკით გამორჩეული ფრანგული ავანგარდისტული ფილმები, რომლებიდანაც გარკვეულ გამოცდილებასა და სულისკვეთებას გაიზიარებდა[2].

დასრულებული სცენარის მიხედვით დაიწერა და დადგინდა კინოსურათის ხარჯთაღრიცხვა, მაგრამ მაშინ, 1948 წელს, მისი ეკრანული ხორცშესხმა ვერ მოხერხდა, რადგან პატარა კინოკომპანიამ „ტოიოკო ფილმ ქომფანი", რომელსაც ეს პროექტი უნდა დაეფინანსებინა, მოულოდნელად უარი განაცხადა, ჩათვალა, რომ მისი განხორციელება რისკთან იყო დაკავშირებული[3]. შემდეგ კუროსავამ „ტოჰოს" შესთავაზა ეს პროექტი, თუმცა უშედეგოდ.

1950 წელს კინოკომპანია „დაიეიმ" ხელი მოაწერა ერთწლიან კონტრაქტს კუროსავასთან. რეჟისორმა ახლა მის ხელმძღვანელობას წარუდგინა „რაშომონის" კინოსცენარი. „დაიეის" მესვეურებმა მისი არსი ვერ გაიგეს, რის გამოც კუროსავას მოუწია მისი კიდევ ერთხელ გადამუშავება და მხოლოდ ამის შემდეგ გამოუყვეს ფინანსური სახსრები ფილმის გადასაღებად.

მეგობრები „კურო-სანის" დაყოლიებას ცდილობდნენ, რომ მას ეს კინოსურათი არ შეექმნა. ისინი ფიქრობდნენ, რომ მისი თემატიკა საკმაოდ უჩვეულო იყო და ვერ გარკვეულიყვნენ, რატომ ამოირჩია აკირამ ასეთი რამ, როცა შეეძლო, გადაეღო სულ სხვა თავგადასავალი. იგი კი გრძნობდა მათი ამგვარი პოზიციის მართებულობას, მაგრამ გარისკა. ამასთანავე, როგორც თავად აღნიშნავდა, ის დაღლილი იყო იაპონურ კინოში გამეფებული მანერიზმებით და უნდოდა გაეკეთებინა რაღაც ახალი, რომლითაც პირწმინდად დაამარცხებდა მის კოლეგებს. „თუ არ ხარ ამბიციური და არც გაქვს საკმარისი გამბედაობა, რომ გააკეთო რაიმე, როგორიც მანამდე არავის გაუკეთებია, მაშინ წინ ნაბიჯსაც ვერ გადადგამ. ამას გარდა არასოდეს მიფიქრია, რომ „რაშომონის" თემა უჩვეულოა და თუ დაკვირვებული ხარ, შეგიძლია მსგავსი ამბები აღმოაჩინო ყველგან მსოფლიოში"[4] – ეუბნებოდა აკირა კეთილისმსურველებს.

1950 წლის ზაფხულის დასაწყისში „დაიეის“ კიოტოს კინოსტუდიაში ხმა დაირხა: აკირა კუროსავა მიდიოდა იქ სამუშაოდ თავის ძირითად ჯგუფთან ერთად. იქაური თანამშრომლები, მათ შორის, 23 წლის ქალი ტერუიო ნოგამი, ინტერესით შესცქეროდნენ ახალმოსულებს. ნოგამი იყო სცენარის მეთვალყურე, ანუ ადამიანი, რომელიც თვალყურს ადევნებს, რომ სცენარი და გადაღებული მასალა მონტაჟის პროცესში შეესაბამებოდეს ერთმანეთს, ამასთანავე იგი ყოველი გადასაღები დღის ბოლოს ადგენს ანგარიშს, სადაც წერია ყველაფერი — რა მოხდა იმ დღის გადაღებებზე, როგორი ამინდი იდგა, რა ფორმატისა და რამდენი მეტრი ფირი გადაიღეს, როგორ გამოიყურებიან მსახიობები (გრიმი, რეკვიზიტი, გარდერობი), როგორ თამაშობენ, ასევე აღრიცხავს იმ შეცდომების ნუსხას, რაც მოხდა გადაღებებზე და ა. შ. რასაკვირველია, კიოტოს კინოსტუდიის მოსამსახურეებიდან ბევრი ვინმე აიყვანა კუროსავამ სამუშაოდ. ნოგამიმ ახალ ჯგუფში ჩვეული პოზიცია დაიკავა, მუშაობის პროცესში ის მუდამ კინორეჟისორის გვერდით უნდა ყოფილიყო. აკირასა და ტერუიოს შემოქმედებითი ურთიერთობა გაგრძელდა 43 წელიწადს, ხოლო პირადი მეგობრობა — კუროსავას სიკვდილამდე.

მოსამზადებელ პერიოდში „დაიეის“ მმართველები ალმაცერად უყურებდნენ ახალ პროექტს და ერთხანს, სხვადასხვა მოტივების მომიზეზებით, გადაღებების დაწყების უფლებას არ იძლეოდნენ[5]. ამის მომლოდინე აკირა დახეტიალობდა კიოტოსა და ნარაში, ატარებდა წინასწარ კინოდაზვერვით სამუშაოებს, აკვირდებოდა შუა საუკუნეების არქიტექტურას. ყველაზე მეტად იგი დააინტერესა კიოტოს მთავარმა შესასვლელმა — რაშომონის ჭიშკარმა. სინამდვილეში ამ ნაგებობას ერქვა „რაჯომონი“, მაგრამ მისი სახელი შეიცვალა „ნოს“ ერთ-ერთ პიესაში და შემდგომაც ასე დარჩა[6]. მაშინ, ფაქტობრივად, მისი მხოლოდ ნანგრევები იყო შემორჩენილი. რეჟისორმა გადასაღებად შეარჩია ნარას მახლობლად მდებარე ტყეც, რომელიც ისე მოეწონა, რომ თითქმის ყოველდღე იქ დადიოდა, გადასაღებ მოედნებს საზღვრავდა და ხანდახან, უბრალოდ, სიამოვნებდა ბუნებაში ყოფნა.

ბოლოს, როგორც იქნა, ნებართვა გაიცა, თუმცა კომპანიის აღმასრულებელმა დირექტორმა უარი შეუთვალა აკირას, აეშენებინათ სასამართლოს შენობა, სადაც პერსონაჟების დაკითხვის სცენებს გადაიღებდნენ. ფილმის ოპერატორად დაინიშნა კაძუო მიიაგავა, რომელიც თურმე იკვეხნიდა, რომ გადაღების პირველსავე დღეს გააოცებდა რეჟისორს[7]. კუროსავას მთავარ ასისტენტად გაამწესეს

ტაი კატო, რომელიც კინოში ბიძის — პოპულარული კინორეჟისორის სადაო იამანაკას წყალობით მოხვდა, მეორე ასისტენტი გახდა მიცუო ვაკასუგი, მესამე — ტოკუძო ტანაკა. გადაღებების წინ სამივე შეხვდა აკირას, აუწყა, რომ სცენარი მათთვის გაუგებარი იყო და თხოვა, განემარტა მისი არსი. „კურო-სანმა“ მათ ურჩია, კიდევ ერთხელ გადაეკითხათ ნაწარმოები, მაგრამ მაინც რომ ვერაფერი გაიგეს, იგი იძულებული გახდა აეხსნა, რომ სცენარი ეძღვნება ადამიანის გულის შეუღწევადობას; რომ ადამიანებს არ შეუძლიათ იყვნენ პატიოსანნი თავიანთ თავთან, მათ არ შეუძლიათ ისაუბრონ თავის თავზე შეულამაზებლად; რომ ეს კინოსცენარი აღწერს ისეთებს, რომლებსაც არ შეუძლიათ იცხოვრონ ტყუილის გარეშე, გრძნობენ, რომ ისინი უფრო კარგები არიან, ვიდრე სინამდვილეში. ეგოიზმი არის ცოდვა, რომელსაც ადამიანი დაბადებიდან ატარებს და ძალიან ძნელია მისი გამოსყიდვაო[8]. ასეთი ახსნა-განმარტების შედეგად კატო მაინც ვერ მიხვდა ვერაფერს და ამიტომაც, იქიდან მოყოლებული, სამუშაო პროცესში უარყოფითად განეწყო რეჟისორისა და კინოსურათის მიმართ.

„რაშომონი“ არის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური იგავი, რომლის მოქმედება მიმდინარეობს XI საუკუნის იაპონიაში. წვიმისას, ჭიშკრის ნანგრევების ქვეშ თავს აფარებენ ბერი, მაწანწალა და შეშის მჭრელი. ბერი თვლის, რომ სამართლიანობა და სიკეთე კვლავაც არსებობს, მაწანწალა ამბობს, რომ სამყარო მხოლოდ ჯოჯოხეთია და მეტი არაფერი, შეშის მჭრელი კი იხსენებს ტრაგედიას, რომლის მოწმე თავად გახდა: ტყეში ყაჩაღმა მოკლა სამურაი და მის ცოლს დაეუფლა. მერე ამის შესახებ ყვებიან თავად ტრაგედიის მონაწილეებიც (მოკლული სამურაის სულს გამოიძახებს ჯადოქარი და ის გადმოსცემს ამ დიდებულის მონათხრობს). თითოეული იცავს თავის შეხედულებას, თითოეულის ვერსია განსხვავდება სხვისაგან, თითოეულს დამატებითი დეტალები შეაქვს ამბავში, თუმცა, რომელია მათში გულწრფელი, ეს უშუალოდ მაყურებელმა უნდა გაარკვიოს.

აკუტაგავას „რაშომონის ჭიშკრიდან“ კუროსავამ გადმოიღო ისტორიული გარემო და თავად ამ ჯადოსნური კარიბჭის მხატვრული სახე. მას ღრმად სწამდა, რომ თითოეული ადაპტაცია უცილობლად უნდა ყოფილიყო ინტერპრეტაცია[9], ამიტომაც სამ ორიგინალურ ვერსიას მიამატა შეშის მჭრელის ვარიანტიც, რომლის მიხედვითაც, თითქოს ისაა ობიექტური, მაგრამ როგორც ირკვევა, ეს პიროვნებაც არაა უცოდველი, რადგან მან მოიპარა სამურაის ძვირფასი ხანჯალი. თუმცა, ფინალში ბავშვს იშვილებს (რაც ასევე არ არის

ლიტერატურულ პირველწყაროში) და ამაში გამოიხატა კუროსავას ჰუმანიზმი, ურყევი რწმენა კაცობრიობისადმი[10].

კინოსურათის გადაღებები ძალზე სწრაფად წარიმართა — 1950 წლის 7 ივლისიდან 17 აგვისტომდე. თავდაპირველად გადამღები ჯგუფი დაბინავდა ვაკაკუსას მთის ძირას მდებარე პატარა სასტუმროში, რადგან სწორედ იმ მიდამოებში იღებდნენ ნატურის ეპიზოდების უმრავლესობას. კინემატოგრაფისტები საგანგებოდ გააფრთხილეს, რომ ტყეში ბინადრობდა მთის ბევრი წურბელა, რომლებიც ადამიანებს არა მარტო ფეხზე აუცოცდებოდნენ, არამედ შეეძლოთ ხეების ტოტებიდანაც ჩამოვარდნილიყვნენ და კისრიდან სისხლი გამოეწოვათ. ამის გაგონებაზე ყველა შიშით თრთოდა და ყოველ დილით, სასტუმროდან გასვლის წინ, მარილით გულმოდგინედ იზელდა ფეხებსა და კისერს. კუროსავა საღამოობით აწყობდა ბანკეტებს, რაც მერე და მერე ტრადიციად ჩამოუყალიბდა. მასზე იგი ეპატიჟებოდა თავისი ჯგუფის რამდენიმე წევრს. მათთან ერთად ვახშმობდა, სვამდა ალკოჰოლს, ემასლაათებოდა და განიხილავდა კინოსაწარმოო საკითხებს. იყო შემთხვევებიც, როცა ღამით დროსტარებას რომ მორჩებოდნენ, გარეთ გამოეფინებოდნენ და ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ მთის მწვერვალზე ასასწრებად, იქ კი დგებოდნენ წრეში, ცეკვავდნენ და მღეროდნენ ერთ პოპულარულ ხალხურ სიმღერას[11].

კინოსურათში სათამაშოდ გამოიძახეს რვა მსახიობი. თითოეულ მათგანს კუროსავა ძალიან კარგად იცნობდა და უკეთეს ანსამბლს ვერც კი ინატრებდა: ყაჩაღს ასახიერებს ტოშირო მიფუნე, სამურაის — მასაიუკი მორი, მის ცოლს — მაჩიკო კიო, შეშის მჭრელს — ტაკაში შიმურა, მღვდელს — მინორუ ჩიაკი, მანანწალას — კიჩიჯირო უედა, ჯადოქარს – ნორიკო ჰონმა, ხოლო პოლიციელს – დაისუკე კატო. მათთან რეპეტიციებს კუროსავამ ერთი თვე მოანდომა. მათ შორის ყველაზე მეტად კიომ გაუმართლა. ეს ლამაზი და რომანტიკული ქალი, საოცრად ცივსისხლიანი და შრომისმოყვარე მსახიობი იაპონურ პრესაში სექსუალურობით ჯეინ რასელს შეადარეს, ხოლო მოგვიანებით მას „იაპონიის მერილინ მონროს“ ეძახდნენ[12]. გადაღებებისაგან თავისუფალ დროს გადამღები ჯგუფის წევრები ხშირად უყურებდნენ ხოლმე 16 მმ-იან ფილმებს. ერთ-ერთი იყო ამერიკელი კინოდოკუმენტალისტის მარტინ ჯონსონის კინოსურათი ჯუნგლებზე, რომლის მავან ეპიზოდში ლომი მედიდურად დახეტიალობდა. კუროსავამ ყურადღება მიაქცია ამას და თხოვა მიფუნეს, რომ მას სწორედ ასე ეთამაშა თავისი პერსონაჟი. მასაიუკი მორისაც

კიოტოს კინოთეატრში ენახა ასეთივე კინოსურათი, სადაც ჩანდა შავი ლეოპარდი. აკირამ აიყოლია სხვები, საგანგებოდ წავიდნენ მის სანახავად და როცა ეკრანზე ნადირი გამოჩნდა, მაჩიკომ შიშისაგან სახეზე აიფარა ხელები. კუროსავას მოეწონა ამგვარი ჟესტიკულაცია და მოუწოდა მსახიობს, რომ იგი თავიანთ მომავალ ფილმში გამოეყენებინა[13].

ბრწყინვალედ იმუშავა კინოოპერატორმა, რომელმაც გადაღებებზე, ტყის სიბნელის გამო, ბოლომდე გახსნა კინოაპარატის ლინზები, რათა კარგად გაეზომა სიმკვეთრე, შემდეგ გამოიყენა რვა სარკე, რომ უფრო ნათლად გამოჩენილიყო როგორც ადამიანების, ისე ბუნების გამოსახულებები და ამით მიაღწია დიდებულ შავ-თეთრ კონტრასტს. მიიაგავა ყოველთვის კუროსავას განკარგულებებს ელოდა და დიდად არ იჩენდა დამოუკიდებელ ინიციატივებს. იგი ამბობდა, რომ კინორეჟისორი და კინოოპერატორი ცოლ-ქმარს ჰგვანანო[14] და ერთგული „ცოლივით“ ემსახურებოდა რეჟისორს. გადაღებებისას აკირა მას დაუჯდებოდა გვერდით და იქიდან აძლევდა ბრძანებებს, თავის ასისტენტებსაც უბრძანებდა კამერაში ჩახედვას და სიტუაციის შეფასებას. განსაკუთრებულ წყრომას მათ მიმართ გამოხატავდა მაშინ, როცა შემთხვევით კადრში მოხვდებოდნენ ზედმეტი ადამიანები. ამით ის ასისტენტებს უწუნებდა პასუხისმგებლობას, ოპერატიულობას, ყურადღების კონცეტრაციას. საერთოდ, კუროსავას უყვარდა სარკეების გამოყენება მზის შუქის დასაჭერად. გამნათებელთა გუნდს უნდა დაეზვერა ადგილები, სადაც მზე კვლავ ანათებდა და თან ეთრია მძიმე სარკეები. აკირას განსაკუთრებით მათთან უხდებოდა ბევრი ჩხუბი, რომ თავისი ჩანაფიქრი გაეგებინებინა, მით უფრო, რომ ისინი კიოტოელები იყვნენ და არ იყვნენ მასთან მუშაობას მიჩვეულნი. ასეა თუ ისე, კუროსავას მაინც გაუჭირდა ტყის გადაღება, რადგან მასში ძნელი იყო პანორამის გაკეთება[15], ამიტომ მან რამდენიმე ექსპერიმენტს მიმართა და ურიკაც გამოიყენა.

ყაჩაღისა და სამურაის ცოლის კოცნის ეპიზოდის გადასაღებად მიფუნე და კიო შეაყენეს ორი მეტრის სიმაღლის პლატფორმაზე და კინოკამერა ქვემოდან მიუშვირეს. იმხანად, ფაქტობრივად, არც ერთი კინოოპერატორი არ დათანხმდებოდა პირდაპირ მზის გადაღებას, რადგან მიზეზად მოიდებდა, რომ მზის სხივები დააზიანებდნენ როგორც აპარატს, ისე ფირს, თუმცა მიიაგავა ასე არ მოიქცა — მან ამჯერადაც პირუთვნელად შეასრულა რეჟისორის მორიგი განკარგულება და თამამად მიუშვირა კინოკამერა მზეს. ასეთი რამ

იაპონური და არა მარტო იაპონური კინოსათვის სრულიად უცხო იყო[16]. ამასთანავე, მაშინ იაპონელები ძალზე ნაკლებად იღებდნენ კოცნის სცენებს, თანაც არც მსახიობები იყვნენ ამაში გაწაფულნი, ამიტომ მიფუნემ, სანამ აკოცებდა, ჯერ მოუბოდიშა მანდილოსანს და მერე კი ვნებიანად დააცხრა მის ტუჩებს, ხოლო კუროსავამ ქალის რეაქციის საჩვენებლად კიოს უბრძანა, ამ მომენტში ფართოდ გაეხილა თვალები.

„რაშომონში“ გამოჩნდა აკირა კუროსავას შემოქმედების ძირითადი და ცენტრალური თემა, რომ სამყარო ილუზიაა და თითოეული ჩვენგანი თავად ქმნის სინამდვილეს, მაგრამ ეს სინამდვილე გაგვანადგურებს, თუ მას დავემორჩილებით. კინოსურათის დიდებულება მის კომპოზიციურ უბრალოებაშია და, აგრეთვე, შუქისა და ჩრდილის შეგრძნება-ჩვენებაში[17]. ამ უკანასკნელის ნათელი მაგალითია ერთ-ერთი პირველივე სცენა, როცა მიფუნეს გმირი ტყეშია და დაინახავს სამურაის, რომელსაც ცოლი მიჰყავს ცხენით. სწორედ აქაა ჩრდილების შესანიშნავი ჩვენება და ეპიზოდიც ბრწყინვალე გამოვიდა. კიდევ ერთი საუცხოო სცენაა, როცა სინათლე ეცემა ქალს, რომელიც ქმრის დაბრუნებას ელოდება. ის დილაადრიან სპეციალურად გადაიღეს იმ ადგილას, რომელიც თავად კუროსავამ შემთხვევით აღმოაჩინა.

საყურადღებოა ეპიზოდი, როცა ბანდიტი ბრუნდება ქალთან და ეუბნება, რომ მისი ქმარი გველმა დაკბინა, ხელს მოჰკიდებს მას და ორივენი გარბიან ტყეში, ხეების ჩრდილსა და შუქში. ჩვეულებრივად ასეთ სცენას იღებდნენ ხოლმე პატარა, ბორბლებზე შეყენებული კინოკამერით, მაგრამ კინორეჟისორმა ასე არ ისურვა; მან კინოაპარატის ირგვლივ მოხაზა წრე და მსახიობებს აუხსნა, მის ირგვლივ ერბინათ, ხოლო კინოკამერა ასევე იტრიალებდა და გადაიღებდა. მთლიანობაში ისე გამოვიდა, რომ ისინი წრეზე კი არ დარბოდნენ, არამედ ტყეში მირბოდნენ. კუროსავა თვლიდა, რომ მის „რაშომონში“ შავ-თეთრმა კინომ შესანიშნავი კინოოპერატორის წყალობით მიაღწია თავის პიკს[18].

როდესაც გადაღებების ერთი ნაწილი გაასრულეს, მთელი ჯგუფი დაბრუნდა კიოტოს სტუდიაში გადაღებული მასალის სანახავად. ყველა ნერვიულობდა, განსაკუთრებით კი ოპერატორი. როცა უყურეს მასალას და შუქი აინთო სადემონსტრაციო დარბაზში, კუროსავა გარეთ გავარდა, გაიყოლა პროდიუსერი და მკაცრად უსაყვედურა. ყველა გაოგნებული დარჩა. მერე აკირამ განაცხადა, რომ ასეთნაირად ფილმს აღარ გადაიღებდა და ნოგამის უბრძანა,

მოეძებნა ამოღებული ნეგატივები, ხელახლა დაებეჭდათ მასალა, ისე, როგორც მათ გადაიღეს[19]. საქმე იმაში მდგომარეობდა, რომ არა მარტო „დაიეის“, არამედ ბევრ სხვა იაპონურ კინოსტუდიაში არსებობდა ნეგატივის წინასწარი მონტაჟის წესი. თითოეული დღის გადაღებული ნეგატივის მასალიდან იჭრებოდა არასასურველი კადრები და იყრებოდა, ხოლო დარჩენილიდან კეთდებოდა პოზიტიური ფირები. რასაკვირველია ამით ფულის ერთგვარი დაზოგვაც ხდებოდა და ფილმის საბოლოო სიგრძის თავისებური აზომვაც. როგორც გაირკვა, „დაიეის“ მემონტაჟემ, ჩვეულ სტილში, დაჭრა მასალა და ისე შეკრა, როგორც მას მოეპრიანა. ამან განარისხა კუროსავა. მან ოფიციალურად გააფრთხილა კინოკომპანია, რომ იმ დღიდან ყოველდღიური გადაღებული მასალა გამუღავნდებოდა ყოველგვარი ცვლილების გარეშე და მონტაჟი მის გარეშე აღარ ჩაუტარდებოდა კინოსურათს[20].

„ნარას ეპიზოდების“ მორჩენილი ნეგატივებიდან კუროსავამ თვითონ ხელახლა გადაამონტაჟა მასალა ისე, რომ თავადაც დაკმაყოფილდა და დაწყნარდა. მიიაგავა ამას ძალიან განიცდიდა და არც კი უკითხავს რეჟისორისათვის, რას ფიქრობდა იგი მის მიერ შესრულებულ სამუშაოზე. როცა შიმურამ შეატყობინა კუროსავას, რომ მიიაგავა ძალიან წუხდა, აკირამ დამაჯერებლად მიუგო: „ასი პროცენტი! ოპერატორის ნამუშევარი არის ასი პროცენტი! ასი პროცენტი პლუსით!“[21].

გადაღებების მეორე ეტაპზე მუშაობა გაგრძელდა კიოტოში, კომიო-ჯის ტაძრის მიმდებარე ტერიტორიაზე, როცა კარგი დარი იდგა, და „დაიეის“ კინოსტუდიაში, სადაც ააშენეს რაშომონის ჭიშკრის დუბლიკატი. იგი საკმაოდ დიდი გამოვიდა. მაშინდელი იაპონური კინონარმოებისათვის სადეკორაციო ზომებით ამ გრანდიოზული ნაგებობის სახურავი სრულად რომ გადაეხურათ, რაც არც კი იყო გეგმით გათვალისწინებული, ალბათ, ჩამოინგრეოდა, რადგან ამხელა სიმძიმეს ვერ გაუძლებდა. მისი ნაწილი ღიად დატოვეს და ამით შექმნეს ნანგრევების შთაბეჭდილება. ამ ჭიშკრის გადაღებისათვის კუროსავას უნდოდა შეექმნა თავსხმა წვიმის ეფექტი, ნისლში იგი ბუნდოვნად რომ გამოჩენილიყო. იქვე ყოველთვის იმყოფებოდა სამი სახანძრო მანქანა, რათა საგანგებო მილებით წყლის ჭავლის გაშვების შედეგად მიეღწიათ ამ ეფექტისათვის.

მთავარი სცენები გადაიღეს კომიო-ჯის ტაძრის უკან. ჯერ დაიწყეს იმით, რომ ნელ-ნელა მივიდნენ იმ ადგილებში დასაზვერად, მერე გადაიტანეს მთელი აპარატურა და ეს ადგილი გადააქციეს გადასაღებ

მოედნად. თავდაპირველად ჯგუფი ყველაფერზე ნებართვას იღებდა ტაძრის ხელმძღვანელობისაგან, იქნებოდა ეს ტოტის მოტეხვა თუ ხის მოჭრა, მაგრამ შემდეგ აღარც ამას აკეთებდნენ, რასაც ტაძრის წინამძღვრის გაბრაზება მოჰყვა, მაგრამ მალე, შესაბამისი ახსნა-განმარტებების შედეგად, მასთან გამოინახა საერთო ენა.

კუროსავამ რამდენიმე რევოლუციური ცვლილება შეიტანა ეროვნულ კინოინდუსტრიაში. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო ხმის ჩაწერა გადასაღებ მოედანზე. მანამდე ასეთი რამ არ ხდებოდა. კინოკამერაც კი, რომელსაც გადაღებებზე იყენებდნენ, ძალიან პრიმიტიული იყო. კინოოპერატორის ასისტენტებს უწევდათ მისი მძიმე ბატარეების ზიდვა და ამასთანავე, ხელით უნდა ეტრიალებინათ აპარატის სახელური, რომ ნამში სწორედ 24 კადრი გასულიყო და არ დარღვეულიყო ეს სიმწყობრე[22]. რასაკვირველია, ასეთ შემთხვევაშიც იგივე აპარატურის გამოყენება დაიწყეს, მაგრამ მერე კუროსავამ უარი თქვა მასზე და კინოკომპანიას მოსთხოვა თანამედროვე, ავტომატური ძრავის მქონე კამერა, რაც დაუკმაყოფილეს. იმავდროულად ნატურაზეც და ინტერიერშიც მას დასჭირდა ხმის ჩამწერთა ჯგუფი, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმს ხმა მაინც გახმოვანების საამქროში უნდა დადებოდა, გადაწყვიტა ჩაეწერა ხმოვანი რიგი, რათა შემდგომში ერთგვარად გაადვილებოდა გახმოვანების პროცესი. ეს სურვილიც შეუსრულეს.

აკირას სხვა იდეაც მოუვიდა თავში. მან გამოაცხადა, რომ შორეული ხმები ან ხმამაღალი შეძახილები, რომლებსაც სტუდიაში ვერ გააკეთებდნენ ბუნებრივად, ჩაეწერათ პირდაპირ გადასაღებ მოედანზე. თავიდან ამგვარი მოთხოვნა გაუკვირდათ ხმის ოპერატორებს, მაგრამ მერე მაინც გააკეთეს[23]. არადა, მართლაც, კინოსტუდიაში ხმის ან ხმაურების დადება ძალიან ძნელი იყო, რადგან დღისა და საღამოს განმავლობაში ქუჩიდან ისეთი ხმაური შედიოდა, მათ შორის ტრამვაის ბორბლების რახარუხი, რომ შუაღამეს უცდიდნენ რაიმეს ჩასაწერად.

გადაღებების გასრულების შემდეგ კუროსავა მადლობის სათქმელად მივიდა კომიო-ჯის ტაძრის წინამძღვართან, რომელიც გაკვირვებული ყოფილა, რაოდენ დიდი ძალისხმევა სჭირდებოდა თურმე ფილმის შექმნას. რელიგიურმა მოღვაწემ გაშალა ფართო მარაო, წააწერა სამი იეროგლიფი — ძველებური ჩინური აფორიზმი — „ადამიანებისათვის აკეთე სიკეთე“ და აჩუქა რეჟისორს.

მონტაჟის მიწურულს კინოსტუდიის ტერიტორიაზე ხანძარი გაჩნდა. კუროსავას გადამღები ჯგუფის უმეტესობა სამონტაჟოში

იმყოფებოდა და გამალებით მუშაობდა ნეგატივის დალაგება-დამონტაჟებაზე. მაშინდელი ნეგატივი ადვილად აალებად ნივთიერებას შეიცავდა და ამდენად, როცა მათ გაიგეს მეზობლად მდებარე შენობაში გაჩენილი ხანძრის ამბავი, ორიოდ წამში იქაურობა საგიჟეთს დაემსგავსა — ეს ოთახი პოტენციური საფრთხის ქვეშ აღმოჩნდა, რომ ადვილად მოეკიდებოდა ცეცხლი. თანაც სამონტაჟო განყოფილება შედგებოდა რამდენიმე ოთახისაგან, რომლებიც ერთმანეთს კორიდორით უკავშირდებოდნენ.

იმჟამინდელი მკაცრი და დაუნდობელი კონკურენციის მიუხედავად, ურთიერთთანაგრძნობის სული ისე ძლიერ იყო განვითარებული, რომ როცა ამ უბედურების ცნობა მისწვდა მახლობლად განთავსებულ „ტოიოკოს“ კინოსტუდიას, მისი თანამშრომლები თავქუდმოგლეჯილი მივარდნენ „დაიეიში“ კოლეგების დასახმარებლად. ისინი, უპირველესად, შეცვივდნენ სამონტაჟოში და სხვებს დაეხმარნენ ფირების უსაფრთხო ადგილას გატანაში. ამ ქაოსში კუროსავა თავგანწირულად ყვიროდა, რომ ნეგატივები გადაერჩინათ[24]. საბედნიეროდ სამონტაჟოს არ გადასდებია ცეცხლი, რადგან სახანძრო მანქანებმა დროულად მოახდინეს მისი ლოკალიზება და ჩაქრობა. აკირას თურმე იატაკზე აღმოუჩენია ნეგატივის ნაწილი, დაუხვევია და ჯიბეში ჩაუდევს. მიიაგავას გული წასვლია სტუდიის ჭიშკართან და როცა მოასულიერეს, აღმოჩნდა, რომ იგი განიცდიდა ნეგატივის ამ ნაწილის დაკარგვას, მაგრამ როცა რეჟისორმა ჯიბიდან ამოიღო ის, დამშვიდდა და გაიხარა. ამასობაში მიცუო ვაკასუგის ნეგატივის რამდენიმე კოლოფი ველოსიპედზე შემოეწყო, შორიახლოს გაეტანა და იქიდან უყურებდა ხანძართან ბრძოლას. საერთო ჯამში ნეგატივი კი გადარჩა, მაგრამ ხელახალი დასახარისხებელი გახდა. აღმოჩნდა, რომ ხმის ნეგატივის პატარა ნაწილი მაინც დაკარგულიყო, იმ ნაწილისა, რომელზეც იყო ჩაწერილი მიფუნეს ხმა. ამიტომ მეორე დღეს სასწრაფოდ გამოიძახეს ტოკიოდან ტოშირო და ხელახლა ჩაწერეს.

მიფუნეს წასვლის შემდეგ, სადემონსტრაციო კინოდარბაზში, სადაც კინემატოგრაფისტები ფილმის ერთ-ერთ ნაწილს უყურებდნენ, ფირი გაიჭედა საპროექციო აპარატში, დაიწვა და ცეცხლი მოედო იქაურობას. ატყდა პანიკა. კუროსავას ჯგუფის ნევრებმა უმალ დააყენეს რიგი, ვედროებით აწვდიდნენ ერთმანეთს წყალს და ცეცხლზე ასხამდნენ, თუმცა ამის გამო ნიტრატის ფირმა მომწამვლელი გაზი გაუშვა და საშინელი კვამლი დადგა. ზოგიერთმა გონებაც კი დაკარგა. ხანძარი ჩააქრეს. ის არ იყო ისეთი დიდი, როგორც წინა

დღეს, თუმცა მთელი მუსიკალური რიგი მაინც განადგურდა, ამიტომ გადაწყვიტეს იგი ხელახლა, ცოცხლად ჩაეწერათ. თანაც, ჯერ კიდევ სცენარზე მუშაობისას, როცა ქალის ეპიზოდებს ნერდა, კუროსავას აეკვიატა „ბოლეროს“ მელოდია, ამიტომ ჰაიასაკას თხოვა, მათთვის მისი მსგავსი ნანარმოები დაეწერა. ფუმიომ ისეთი ჰიპნოზური მუსიკა შეთხზა[25], რომ მისი ფილმში გამოუყენებლობა არ ივარგებდა.

23 აგვისტოს დილიდანვე შეუდგნენ საქმეს. მუსიკის ჩაწერა მაშინ ძალზე რთულ პროცესს წარმოდგენდა. საკმარისი იყო, რომელიმე მუსიკოსს შეცდომა მოსვლოდა, რომ ყველაფერი თავიდან უნდა დაეწყოთ. იმ სცენებს, რომლებზეც უნდა დაედოთ მუსიკა, უშვებდნენ დიდ ეკრანზე, მისგან ზურგშექცევით ისხდნენ მუსიკოსები და უყურებდნენ საგანგებოდ გამოყოფილ ადამიანს, რომელიც პოლიციელის ჯოხით დირიჟორობდა, რათა გამოსახულება და ხმა სინქრონულად ჩაწერილიყო. ზოგიერთი მუსიკოსი კომპოზიტორს აბრაზებდა კიდეც თავისი უტაქტობით: თავისებურად უსწორებდა ნანარმოებს და თხოვდა, რომ ამა და ამ ნაწილში ასე და ასე დაეკრა, თუმცა ჰაიასაკას თავისი გაჰქონდა.

მუსიკის ჩაწერამ თითქმის 24 საათს გასტანა და მეორე დილით დამთავრდა. კუროსავა კმაყოფილი ჩანდა, მაგრამ რადგანაც პრემიერა 25 აგვისტოს იყო დანიშნული, მასა და მის ჯგუფს ოპერატიულად უნდა ემუშავათ, რომ 24 აგვისტოს, საღამოს შვიდი საათისათვის პირველი ასლი მზად ჰქონოდათ. მუხლჩაუყრელმა შრომამ შედეგი გამოიღო — „რაშომონის“ ასლი გამზადდა და დედაქალაქში მისი წაღება დაევალა ტოკუძო ტანაკას. იგი კიოტოდან ბოლო მატარებლით, ღამით გაემგზავრა და მეორე დილით, ტოკიოში ჩასული, გაემართა პირდაპირ „დაიეიში“, სადაც ელოდნენ მისი პრეზიდენტი მასაიჩი ნაგატა და სხვა ხელმძღვანელი პირები. მათ დაუყოვნებლივ უყურეს ფილმს. როცა ჩვენება დამთავრდა და შუქი აინთო, არავინ ხმას არ იღებდა. ასეთ დროს ჩვეულებრივად ან აქებენ ნამუშევარს, ან აძაგებენ, ან ამბობენ, რომ იგი კარგად გაიყიდება, ან არ გაიყიდება. ყველა თანამშრომელი ცდილობდა, რაიმე ამოეკითხა უფროსის სახეზე. მან, ბოლოს და ბოლოს, ამოილუღლუღა: „კარგი, ამას არ მივიღებ... მაგრამ ის აშკარად მაღალი ტონების ფილმია“[26]. ამას მოჰყვა სხვების უსაგნო ლაყაფი, თუმცა კინოსურათის ეკრანებზე გაშვება მაინც გადაწყდა. არსებობს გადმოცემა, რომ სადემონსტრაციო ჩვენებაზე გაბრაზებულმა ნაგატამ წამოიყვირა, ვერაფერი გავიგეო[27], ხოლო იქიდან გამოსულმა პრესის წარმომადგენლებთან საუბარში ოდნავ შეარბილა შეფასება და გამოაცხადა, ჩემთვის ბევრი რამ გაუგებარიაო[28].

„რაშომონის“ პრემიერა შედგა ტოკიოს ერთ-ერთ საუკეთესო კინოთეატრში — „იმპერიალ სიეთრში“. ეს იყო ჰოლივუდის მსგავსი კინოპრემიერა, რაც არც ერთი იაპონური კინოსურათისათვის არ მოუწყვიათ მანამდე. მომდევნო დღეებიდან ის მთელი ქვეყნის მასშტაბით აჩვენეს „დაიეის“ ქსელის ორიოდე კინოთეატრში იმ იმედით, რომ დიდ კომერციულ მოგებას მოიტანდა. ე. წ. „პირველი გასვლა“, ანუ პირველხარისხოვან კინოთეატრებში ჩვენება გაგრძელდა ორ კვირას. მიუხედავად იმისა, რომ აუდიტორიას არ ჰქონდა პრობლემა გაეგო მისი შინაარსი, „მეორე გასვლისას“, ამჯერად უკვე ზოგიერთი კერძო კინოთეატრის მფლობელმა „ბენშები“ დაიქირავა, ხოლო „მესამე გასვლის“ დაწყებიდან მცირე ხანში, იმის გამო, რომ კუროსავა, რომელსაც ეს ფილმი დიდად არ ეხატებოდა გულზე[29], წავიდა „დაიეიდან“, იგი მოიხსნა ეკრანებიდან და „თაროზე შემოიდო“. „რაშომონმა“ კინოგაქირავებიდან სერიოზული თანხები ამოიღო. როცა 1950 წლის მიწურულს „დაიეიმ“ გამოაქვეყნა იმ წელს თავისი გავრცელებული კინოსურათების სია, რაც დალაგებული იყო შემოსავლების მიხედვით, კუროსავას ნამუშევარს მასში მეოთხე ადგილი ეკავა.

„რაშომონი“ ნოვატორული იყო თხრობის თვალსაზრისით. მან აჩვენა დაუდგენელი ჭეშმარიტება, მისი მიუღწევლობა, როგორც „მთავარი ემოციური ექსპერიმენტი“[30], კარიკატურად აქცია პრივილეგირებული კასტების ქმედებების სტერეოტიპები, მიუთითა, რომ აკუტაგავას ნოველების მთავარი არსი არის არა ჭეშმარიტების ძიება, არამედ ადამიანის არსებობის გამოკვლევა. მასში რეჟისორი თითქოს ამბობს: „დიახ, ჩვენ დამნაშავენი ვართ, მაგრამ ასე უხეშად ნუ განგვსჯით, შეგვინდეთ“, მღვდლისა და შეშის მჭრელის როლების საშუალებით გვეუბნება, რომ ჩვენი ქმედებების გამო საბოლოოდ გავსამართლდებით უფრო მეტად ღმერთის, ვიდრე სამოქალაქო მოსამართლის მიერ“[31]. ფილმში გამოყვანილი არიან თავიანთი საზოგადოების ტიპური წარმომადგენლები, „ამიტომ დროდადრო, იგი ჟღერს მამხილებლად. თუმცა კინოსურათს მივყავართ რელატივიზმის იდეისაკენ, სინამდვილის მოვლენების შეუგნებლობის იდეისაკენ, მოყვასის გაგების შეუძლებლობისაკენ. ამდენად თავისი მხატვრული ღირსებებით გასაოცრად მკვეთრი და ძლიერი კინოსურათი ტოვებს მძიმე და პირქუშ შთაბეჭდილებას: სამყარო მკაცრი და გაუგებარია, ადამიანები ერთმანეთისადმი გაუცხოებულნი, მტრულად განწყობილნი არიან“[32].

კინოსურათის გულდასმით ყურების შედეგად ჩნდება აზრი, რომ

მოყოლილი ოთხი ვერსიიდან, ალბათ, სიმართლესთან ახლოს ყველაზე მეტად შეშის მჭრელის მონაყოლია. თითქმის იმავე პოზიციაზე დგას დ. რიჩიც, რომელიც იქვე ამატებს, რომ თითოეული გმირი მაინც დამნაშავედ თვლის თავსო[33], მაგრამ თავად კუროსავამ 1980 წელს სან ფრანცისკოს კინოფესტივალის მაყურებელს განუცხადა, რომ შეშის მჭრელიც ცრუობსო[34]. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ კუროსავას იმდენად ჰქონდა მობეზრებული საუბარი ამ ფილმის ირგვლივ, რომ როცა ერთხელ ჰკითხეს, რაზეა „რაშომონი“, მან უპასუხა — გაუპატიურებაზე და მეტზე არაფერზეო[35].

მიფუნეს მიერ განსახიერებული ყაჩაღი ტაჯომარუ მნიშვნელოვანი ნიშანსვეტი გახდა ამ მსახიობის შემოქმედებაში. კინოსურათში დიდებულადაა წარმოდგენილი ყაჩაღის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ფართო დიაპაზონი. ტოშირომ მკვეთრად ითამაშა, მისი ტემპერამენტი მოუთოკავი იყო, პლასტიკა სრულყოფილი, ხოლო პერსონაჟის რთული გარდასახვა, მრავალწახნაგოვნება მის მაღალ ოსტატობაზე მეტყველებდა. თუკი 50-იანი წლების შუახანებისათვის მარლონ ბრანდო ასახიერებდა ამპარტავან ტიპს, ასეთი სტილი მიფუნეს უფრო ადრე ჰქონდა მორგებული თავის თავზე. რასაც ეს უკანასკნელი აკეთებდა თუნდაც მარტო „რაშომონში“, ამას, ალბათ, ახალგაზრდა ბრანდოში მხოლოდ შური უნდა გამოეწვია[36]. „ორთაბრძოლის მძაფრ სცენებს, ასეთი ექსპრესიით რომ ატარებს მიფუნე, რეჟისორმა დაუპირისპირა უმოძრაო, სტატიკური ეპიზოდები, სადაც მსაჯული მკვლელობის მონაწილეებისა და მოწმეების დაკითხვას აწარმოებს. ტოშირო მიფუნე ფეხმოკეცილი ზის კინოაპარატის წინ. რთული, დამფერფლავი ვნებები ბობოქრობენ მასში. იგი ხელახლა განიცდის სამურაიზე სისხლიან გამარჯვებას და მისი ცოლისადმი აღძრულ ვნებას. იგი ხან ბრაზიანად იფხორება, თავს იწონებს მამაცობითა და ჯან-ღონით, ხან კი გალიაში გამომწყვდეული ნადირივით იტანჯება. მსახიობი მკვეთრად გადადის ლაღი სიცილიდან ყრუ ქვითინზე, სრული მოძრაობიდან — თავის დაღწევის კონვულსიურ ცდებზე, თანაც ეს გრადაციები ფაქიზი საღებავების დამატებითი ნიუანსებითაა გამძაფრებული: მსახიობის თვალებში უცბად წამიერად იფეთქებს სინაზე ან სევდა, ზიზღი ან ბავშვური პატივმოყვარეობა“[37].

მიიაგავა იხსენებდა: „როცა პირველად შევხვდი მიფუნეს, ჩემი შთაბეჭდილება იყო — „ის არ ლაპარაკობს“. არც მე ვიყავი დიდი მოსაუბრე, მაგრამ ის იყო ჩუმი ადამიანი. ამდენად, იმხანად ვოცნებობდი გამეგო, რას ფიქრობდა. თუმცა ის კი იყო ჩუმი, მაგრამ

შეეძლო მოქმედებით გამოეხატა თავისი გრძნობა. ის იყო მსახიობი, რომელიც გებულობდა, როგორ მოძრაობდა კინოკამერა. როცა კამერაში ვიყურებოდი, ის ისე ჩანდა, თითქოს ჩემთან უნდოდა დალაპარაკება ან რაიმე წინადადების შემოთავაზება. შესაძლოა ხანდახან მას ჰქონდა გარკვეული შეკითხვები თავის სამსახიობო დონეზე... რაც განსაკუთრებით გამოარჩევდა, ეს იყო მისი სხეული. მას ჰქონდა სქელი მკერდი, დაკუნთული მკლავები და მხრები. ეს ყველაფერი ძალიან ნათლად ჩანდა კინოკამერაში. ამით იგი ასევე დაეხმარა „რაშომონს“, რომ ყოფილიყო ძალიან რეალური. ჩვეულებრივ მსახიობობას ვერ შეეძლო შეექმნა ასეთი გრძნობა. აგრეთვე უნდა ვახსენო მისი თვალები, რომლებიც, როცა ის თამაშობდა, იყვნენ სერიოზულნი, ხოლო კამერის გარეთ — ძალიან თბილი“[38].

იაპონელი კრიტიკოსები ზედმეტად მკაცრნი იყვნენ თავიანთი კინოპროდუქციის შეფასებაში. მით უფრო, რომ იმხანად ეროვნული კინო შემოქმედებით კრიზისს განიცდიდა და მის გადასარჩენად ისმოდა მოწოდებები პრესაში, კინომუშაკთა პროფკავშირებში, კულტურულ ორგანიზაციებში, მაგრამ საქმით, ფაქტობრივად, არაფერი გაკეთებულა. „რაშომონის“ შემთხვევაში მათ ტრადიციისათვის არ უღალატიათ — ისინი ცივად შეხვდნენ მას, თუმცა 1951 წლის მარტში ტოკიოს კინოჟურნალისტების ასოციაციამ საუკეთესო კინოსცენარისათვის კუროსავასა და ჰაშიმოტოს გადასცა პრიზი — „ცისფერი ბაფთა“, ხოლო იმავე წელს ამ ფილმსა და კიდევ სხვა კინოსურათში განსახიერებული ქალების საუკეთესო როლებისათვის მაჩიკო კიოს მიენიჭა „მაინიჩის“ ერთობ პრესტიჟული კინოპრიზი.

ამასობაში ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალიდან იაპონიაში მივიდა შეტყობინება, რომ სჭირდებოდათ რომელიმე იქაური ფილმი და იტალიური კინოკომპანიის „უნიტალია ფილმის“ ტოკიოს ბიუროს ხელმძღვანელმა ჯულიანა სტრამიჯოლიმ რამდენიმე ათეული კინოსურათიდან „რაშომონი“ ამოარჩია საკონკურსოდ. მაშინ იაპონური ფილმები ან შიდა ბაზარზე გადიოდნენ, ან მეზობელ ქვეყნებში, ევროპისა და ამერიკის შეერთებული შტატების კინობაზრები მათთვის დახურული იყო. „დაიეის“ მესვეურები თავდაპირველად ფილმის იტალიაში გაგზავნის წინააღმდეგნი იყვნენ, რადგან მიაჩნდათ, რომ ის ვერაფერს იზამდა ამ კინოფორუმზე. ბოლოს, სტრამიჯოლიმ ისინი დაიყოლია და თავად წაიღო კინოსურათი ვენეციაში.

კინოფესტივალის ჟიურის ძალიან მოეწონა კუროსავას ნამუშევარი, რომელმაც მათზე და მაყურებელზე ელექტროშოკივით იმო-

ქმედა[39]. ფილმს მთავარი ჯილდო — „ოქროს ლომი“ გადაეცა, ხოლო კინორეჟისორი იტალიელმა კინოკრიტიკოსებმა დააჯილდოვეს თავიანთი სპეციალური პრიზით. „რაშომონი“ მათ აღიქვეს როგორც ეგზოტიკურ, ისე მოდერნისტულ ნაწარმოებად[40]. ყველაფერი ისე მოხდა, კუროსავამ ისიც კი არ იცოდა, რომ კინოსურათი ვენეციაში იყო წარდგენილი. იგი მდინარე ტამასთან ახლოს ცხოვრობდა და ხანდახან თევზის დასაჭერად დადიოდა. ერთხელაც, როცა სათევზაოდ წავიდა, ვერაფერი დაიჭირა. იაპონური ტრადიციით ეს ცუდის მომასწავებელი ნიშანი იყო, უკან მობრუნებულს კი, მოულოდნელად, ცოლმა ვენეციის კინოფესტივალზე გამარჯვება მიულოცა. რა თქმა უნდა, აკირამ თავისებურად ინერვიულა, თუმცა მის მიზანს წარმოადგენდა მხოლოდ კარგი ფილმების შექმნა და სულაც არ ფიქრობდა მსოფლიო აღიარებაზე.

როგორც გაირკვა, ვენეციის კონკურსზე „რაშომონმა“ დაჯაბნა ჟან რენუარის, ელია კაზანის, რობერ ბრესონის, ფრედ ცინემანის, უილიამ უაილერის, ბილი უაილდერისა და სხვა გამოჩენილი რეჟისორების ნამუშევრები. 1951 წლის სექტემბერში „ოქროს ლომი“ იაპონიაში გაიგზავნა და ის ნაგატამ თავისთან დაიტოვა.

წარმატებასთან დაკავშირებით „დაიეიმ“ დიდი მიღება გამართა, მაგრამ, მიწვევის მიუხედავად, კუროსავა მას არ დასწრებია. რასაკვირველია, ყველას უხაროდა, განსაკუთრებით კი იმ თანამშრომლებს, ვინც მუშაობდა ამ ფილმზე. შემდეგ გაიცა ბრძანება, რომ გაკეთებულიყო კინოსურათის ახალი, საგანგებო გახმოვანება, რათა იგი მსოფლიო ეკრანებზე გასულიყო. მთელ იაპონიას მოედო მისი წარმატების ამბავი. პრესაში დაიბეჭდა ცნობა, რომ ეს ფილმი ნახა დიდი ბრიტანეთის ყოფილმა პრემიერ-მინისტრმა უინსტონ ჩერჩილმა და დიდად შეაქო[41]. ვენეციურმა ჯილდომ უფრო მეტად აამაღლა კუროსავას რეპუტაცია მის სამშობლოში. აკირა ამბობდა, რომ რასაკვირველია, ბედნიერი იყო, მაგრამ თუ იგი გადაიღებდა რაიმე ნამუშევარს, „ველოსიპედის გამტაცებლების“ მსგავს კინოსურათს, რომელიც ასახავდა თანამედროვე იაპონიის სინამდვილეს და ამაში მიიღებდა პრიზს, მაშინ ამას უფრო მეტი მნიშვნელობა ექნებოდა და ის, ალბათ, უფრო ბედნიერად ჩათვლიდა თავს[42]. „დაიეის“ ხელმძღვანელობის ყოველგვარი ცდა, უკან დაებრუნებინა კუროსავა, ამაო გამოდგა.

„რაშომონი“ მოვლენად იქცა. ფესტივალის შემდეგ იგი მთელი ერთი თვით „სტუმრობდა“ იტალიის სხვადასხვა ქალაქების კინოთეატრებს, რასაც მოჰყვა ტრიუმფი ევროპის სხვა ქვეყნებში. იქაური

კრიტიკოსები მის შთამაგონებელსა და პოეტურ ძალას ეიზენშტეინის ნამუშევრებს ადარებდნენ და ინტერესდებოდნენ, ჰყავდა თუ არა იაპონიას კიდევ სხვა, ასეთი დონის კინორეჟისორი[43]. მათ აღმოაჩინეს, რომ თუ ამერიკელი კინემატოგრაფისტები ხშირად ამახვილებენ ყურადღებას მოქმედებაზე, ხოლო ევროპელები — პერსონაჟის ფსიქოლოგიაზე, მათი იაპონელი კოლეგები უპირატესობას ანიჭებდნენ საერთო სულიერ განწყობას და გარეგნულ ატმოსფეროს[44].

„დაიეიმ" სასწრაფოდ გააკეთა ფილმის ინგლისური სუბტიტრირებული ვერსია, რომელიც ოქტომბრის შუახანებში აჩვენეს ამერიკელ მოსამსახურეებს ტოკიოში. კომპანიის მესვეურები კვლავ ეჭვის თვალით უყურებდნენ იმას, გაიგებდნენ თუ არა ამერიკელები ამ ამბავს. მაგრამ როცა შეხედეს მათ პოზიტიურ დამოკიდებულებას, ფილმი გააგზავნეს ლოს ანჟელესში, „პატარა ტოკიოს" ერთ კინოდარბაზში, რომელშიც მისი ხანმოკლე ჩვენება დაიწყო 1951 წლის 6 დეკემბერს. აშშ-ში ბოლო იაპონური კინოსურათი 14 წლის წინ გადიოდა ეკრანებზე. კინოს ადგილობრივ სპეციალისტებს ვერც კი წარმოედგინათ, რომ მისი ავტორი თავის სამშობლოში უკვე ჩამოყალიბებული რეჟისორი იყო. მას საერთოდ არ იცნობდნენ. ერთი კრიტიკოსი მაყურებელს პირდაპირ კინოთეატრში ეპატიჟებოდა ამ საოცრების სანახავად — მისი რეჟისურა, საოპერატორო და სამსახიობო ხელოვნებები ბევრ რამეზე აგიხელენ თვალსო[45].

რამდენიმე დღეში კინოკომპანია „ერქეიოუს" წარმომადგენელმა გამოაცხადა, რომ მათი ორგანიზაცია იღებდა ფილმის ამერიკაში დისტრიბუციის უფლებებს. 26 დეკემბერს „რაშომონი" წარადგინეს ნიუ-იორკში, სადაც მარტო ერთ კინოდარბაზში, პირველ სამ კვირაში, მან 35 ათასი დოლარი მოაგროვა, რაც განსაცვიფრებელი თანხა იყო მაშინ ერთი კინოთეატრის შემოსავლის პირობაზე.

ამერიკელი კრიტიკოსების უმეტესობა ღრმა შთაბეჭდილებების ქვეშ მოექცა. მათთვის ეს იყო ეგზოტიკური არომატის მქონე ისეთი მხატვრული მიღწევა, რომ ძნელად თუ დააყენებდი მას სხვა, ჩვეულებრივი მხატვრული ფილმების გვერდით. მათ კინოსურათი მიიჩნიეს ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად, ეკრანზე წარმოჩენილ გამაოგნებელ მაგიურ ძალად, რასაც საუცხოოდ მართავდნენ კუროსავა და მისი ოპერატორი[46]. ზოგიერთმა „რაშომონი" განიხილა, როგორც იმპერატორის წინაშე ბრმა მორჩილებასა და დემოკრატიზაციის ახალ რწმენას შორის ერთგვარი დაპირისპირების ალეგორია[47], ხოლო სხვები აღნიშნავდნენ, რომ კუროსავამ ამით დაამტკიცა არა მარტო თავისი დიდი რეჟისორობა, არამედ მასში იგულისხმა, რაოდენ

რთულია ცხოვრება და რაოდენ აუცილებელი გიყვარდეს მოყვასი[48].

1951 წლის დეკემბერში ამერიკულმა „მიმოხილვის ეროვნულმა საბჭომ" წლის საუკეთესო უცხოურ ფილმად „რაშომონი", ხოლო საუკეთესო კინორეჟისორად კუროსავა დაასახელა და შესაბამისი პრიზები გააგზავნა იაპონიაში. 1952 წლის მარტში ამერიკულმა კინოაკადემიამ „რაშომონი" დააჯილდოვა საგანგებო პრიზით, როგორც საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმი, რომელიც წინა წელს გავიდა ამერიკულ ეკრანებზე. კინოაკადემიის პრიზი გადაეცა ლოს ანჟელესის იაპონიის საკონსულოს წარმომადგენლებს, რომლებიც უხვად აქებდნენ ნაგატას და არც ერთი სიტყვა არ დასცდენიათ კუროსავაზე[49].

ამგვარი საერთაშორისო აღიარების შედეგად ევროპელი და ამერიკელი დისტრიბუტორები დაინტერესდნენ როგორც კუროსავათი, ისე სხვა იაპონელი რეჟისორებით[50]. სხვადასხვა რანგის კინოფესტივალებზე ნელ-ნელა გამოჩნდნენ იაპონური ფილმები და ჯილდოები მოიპოვეს. მათთვის თანდათანობით გაიხსნა ევროპული და ამერიკული კინოთეატრები და ყოველივე ეს სწორედ კუროსავას დამსახურებით მოხდა[51]. მისმა „აქციებმა" იაპონურ კინობიზნესში ისე აიწია, რომ თითქმის ყველა ადგილობრივი კინოკომპანია ეპატიჟებოდა თავისთან მორიგი პროექტის განსახორციელებლად. „რაშომონმა", როგორც ფილმმა, რეალურად, და როგორც ჭიშკარმა, ფიგურალურად, მას გზა გაუხსნეს მსოფლიო კინოარენაზე.

ტრიუმფის მიუხედავად იაპონელ კინოკრიტიკოსებს არ მოსწონდათ ეს ნამუშევარი და ამტკიცებდნენ, რომ კუროსავა არაა სუფთა ეროვნული სულის მატარებელი ხელოვანი, არამედ კოსმოპოლიტია, რომლის ნამუშევრები ორიენტირებულია დასავლურ აუდიტორიაზეო[52]. ტადაში იიჯიმას მიაჩნდა, რომ ფილმი წარუმატებელი გამოდგა, რადგან მის შემქმნელებს ჰქონდათ არასაკმარისი გეგმა ორიგინალური მოთხრობების სტილის ვიზუალიზაციასთან დაკავშირებით[53], ხოლო ტაცუჰიკო შიგენო მიუთითებდა „რაშომონის" გადამეტებულ სენტიმენტალიზმზე, პოეტური საუბრის ცდებზე, რომელსაც იყენებდნენ დაბალი კლასის ადამიანები, რომლებიც სინამდვილეში ასე არ ლაპარაკობდნენ. ის თვლიდა, რომ სცენარი იყო გართულებული, რეჟისურა კი — მონოტონური[54].

მათი დასავლეთელი კოლეგები, რომლებიც იმით ამაყობდნენ, რომ უფრო კარგად გაერკვნენ ფილმის სიტუაციებში, ვიდრე მაყურებელი, აღნიშნავდნენ, რომ ეს იყო უხმო კინოს სტილისტიკის მსგავსი რეჟისურა და მას ჰქონდა ბრწყინვალე ბალანსი რეალიზ-

მსა და იმპრესიონიზმს შორის[55]. ამასთანავე ისიცაა ხაზგასასმელი, რომ საზღვარგარეთ ძალიან ბევრს ეგონა, ყველა იაპონური კინოსურათი „რაშომონს" ჰგავსო[56]. თუმცა იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც მიუთითებდნენ ამ ნამუშევრის ცალკეულ ნაკლოვანებებზე: ჯონ მაქართენი სტატიაში „რა მოხდა იმ ტყეებში?" გულისწყრომას გამოთქვამდა იმათ მიმართ, ვინც აქებდა და ადიდებდა „რაშომონს", ამ ძალზე მდარე სიუჟეტის მქონე კინოსურათს[57]; ჯორჯ ბარბაროუ სტატიაში „რაშომონი" და მეხუთე მოწმე" ეჭვქვეშ აყენებდა მის შედევრობას[58]; ალან დენთისათვის ფილმი ძალზე უცნაური და გაუგებარი ჩანდა[59]; მანი ფარბერი, მართალია, ხაზს კი უსვამდა მის ელეგანტურობას, მაგრამ მაინც საერთო უფერულობაში სდებდა ბრალს[60]; სტენლი კაუფმანს იგი მიაჩნდა წარმოუდგენლად ნელ ნამუშევრად, რომელსაც იუმორის ნატამალი არ გააჩნდა[61]. სხვათა შორის, გარკვეული ხნის შემდეგ კაუფმანმა შეიცვალა პოზიცია და კინოსურათს „უნივერსალური ფენომენი" უწოდა[62].

რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა „რაშომონი" პირველად აჩვენეს იაპონიის ტელევიზიით, მას თან ახლდა ნაგატას ინტერვიუ. ეს ადამიანი, რომელიც თავიდანვე ზიზღით უყურებდა ამ პროექტს და რომელმაც ამისათვის შემდგომში ჩამოაქვეითა კომპანიის ერთერთი დირექტორი და უშუალოდ ფილმის პროდიუსერი, ახლა ამაყად აცხადებდა, რომ თავად დიდი წვლილი შეიტანა მის წარმატებაში, როგორც აღმასრულებელმა პროდიუსერმა (სინამდვილეში იგი ყველა ფილმის ტიტრზე აწერდა თავის გვარ-სახელს ამ პოზიციაზე), ტრაბახობდა, რომ პირველად კინოს ისტორიაში კინოკამერა სწორედ ამ კინოსურათში მიუშვირეს მზეს და არც ერთხელ არ უხსენებია არც კუროსავას და არც მიიაგავას სახელები. ამის შემხედვარე აკირამ გაიფიქრა, რომ „რაშომონს" კვლავ უბრუნდებოდა. სწორედ ასეთ მანკიერებებს შეეხო იგი თავის ნამუშევარში და ნახა ისინი რეალურ ცხოვრებაში[63].

„რაშომონის", როგორც „ხელოვნების ამ გამოკვეთილი მაგალითის"[64] პოპულარობის მაჩვენებელია ის ცალკეული სატელევიზიო კინოვერსიები როგორც იაპონიაში, ისე უცხოეთში, რომლებიც გაკეთდა მის მიხედვით. 1959 წელს იგი დაიდგა ბროდვეიზე, ხოლო „რაშომონის სინდრომი" შევიდა ფსიქოლოგებისა და პოლიტიკური კომენტატორების პრაქტიკაში. 1960 წელს იგივე პიესის ადაპტირება მოხდა სატელევიზიო ფილმად (რეჟ. სიდნი ლუმეტი). 1964 წელს მარტინ რიტმა ამის მიხედვით გადაიღო მხატვრული კინოსურათი „შეურაცხყოფა", რომლის მოქმედება გადაიტანა ამერიკულ „ველურ

დასავლეთში". შემდგომ წლებში ცალკეულ ქვეყნებში გაკეთდა კიდევ რამდენიმე ფილმი, რომლებშიც იგივე თავგადასავალი სრულად ან ნაწილობრივ მაინც აჩვენეს, ოღონდ ასევე სხვა გარემოში გადატანილი და მას მორგებული.

სხვადასხვა წლებში „რაშომონს" მაღალი შეფასებები მისცეს ცნობილმა უცხოელმა კინორეჟისორებმაც: სემ პეკინპასათვის ის იყო ყველაზე საყვარელი კინოსურათი და ამას ყველგან და ყოველთვის აღნიშნავდა[65]; სატიაჯიტ რეი აცხადებდა: „ეს იყო ფილმი, რომელიც ცხადად ამბობდა კულმინაციაზე, აყვავებაზე და არა დაწყებული გზის ძიებებზე. წარმოუდგენელია ივარაუდო კინოსახელმწიფოს არსებობა, სადაც „რაშომონი" წარმოიშვა არაფრისაგან. დამწყებს შესაძლოა ჰქონდეს მდიდარი წარმოსახვის უნარი, მაგრამ ვირტუალური მონტაჟი და კინოკამერის გამოყენება მიუთითებენ დიდ გამოცდილებაზე"[66]; ინგმარ ბერგმანი აღიარებდა, რომ არაერთგზის ჰქონდა ნანახი ეს ნამუშევარი და როცა თავისი „ქალწულის წყარო" გადაიღო, კუროსავას უდიდესი გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა და მცირე დოზით სამურაიდაც კი თვლიდა თავს[67]; რობერტ ოლტმენი ამბობდა, რომ „რაშომონი" იმდენად მომაჯადოებელია, მისი ოთხივე ამბავი მართალი გეჩვენება და ამ დროს არც ერთი არ არის მართალიო[68].

„რაშომონი" ერთგვარი „პირველი მერცხალი" გამოდგა, რამეთუ მსგავსი არც იაპონიაში და არც საზღვარგარეთ არ ენახათ. იგი იმის მანიშნებელი იყო, რომ „თითქოს კუროსავამ აღმოაჩინა კინორეჟისურის ახალი გზა"[69], ხოლო მისგან, მერე და მერე, სხვებმა ბევრი რამ გადაიღეს და ამიტომაც მას არა მარტო ესთეტიკური, არამედ ისტორიული მნიშვნელობაც ენიჭება მსოფლიო კინოხელოვნებაში. მასში ავტორმა თხრობის ისეთი თავისებურებები წარმოადგინა, რომ ათეულობით წლების მანძილზე კინოს თეორეტიკოსები მათზე მსჯელობდნენ და ახლაც მსჯელობენ[70], თუმცა ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ იგი რიგითი იაპონელებისათვის მანამ არ გახდა პოპულარული და ეპიკური გარდატეხის მანიშნებელი, სანამ არ მოიგო ვენეციის კინოფესტივალის მთავარი პრიზი[71].

კუროსავას ფილმებში ამინდი შემთხვევით როლს სულაც არ თამაშობს. თუ მათში წვიმს ან ქარი ქრის, ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ საგანგებოდ ასეთ ამინდში გადაიღეს ესა თუ ის ეპიზოდი. რასაკვირველია, ხანდახან ამინდიც ემთხვეოდა, მაგრამ უმეტესწილად თვითონ კუროსავა აკეთებინებდა თავის გადამღებ ჯგუფს მათ იმიტაციებს, რათა აესახა ნარატიული გადანაცვლებები, პერსონაჟების ხასიათების ჩვენება-გახსნისათვის და ზოგიერთი მომენტის

სიღრმისეული გაანალიზებისათვის მნიშვნელოვანი დატვირთვები მიეცა. ასევეა „რაშომონშიც“, სადაც ამასთან ერთად „აღმოვაჩენთ რეჟისორის მცდელობას, რომ წარმოაჩინოს ცხოვრებაზე უფრო დადებითი ხედვა, მთხრობელების წინააღმდეგობრივი ვერსიების სინთეზირება პოზიტიური ჰუმანური მოქმედების ფონზე“[72], ხოლო რაც შეეხება უშუალოდ ამ კინოსურათში რეჟისორის დაინტერესებას ობიექტური სიმართლით, ფაქტია, რომ ეს ასე არ არის, რადგან იგი მცირეოდენითაც კი არ ინტერესდებოდა საკითხის მიზეზით. მისთვის სუბიექტური სიმართლე იყო მთავარი და კითხვის ნიშნის ქვეშ კი არ აყენებდა სიმართლეს, არამედ ეჭვი ეპარებოდა სინამდვილეში[73].

აკირა კუროსავას „რაშომონი“ გახდა ნაღდი და ჭეშმარიტი „კულტურული ალეგორია და ბუდისტური ფსიქოლოგიის შემცველი ფილოსოფიური ქმნილება“[74] სიმართლის ფარდობითობისა და სუბიექტურობის კარგი კინემატოგრაფიული დემონსტრაცია[75], რომელმაც ნიშანდობლივი ემოციური ასპექტებით მსოფლიოს გააცნო არა მარტო მისი ავტორი, არამედ მთელი იაპონური კინოს მიმართ აღძრა და გააღვივა ცხოველმყოფელი ინტერესი.

საქვეყნოდ აღიარებული რეჟისორი მიიწვიეს კინოკომპანია „შოჩიკუში“ და არჩევანის სრული თავისუფლება უბოძეს. აკირამ გადაწყვიტა, აეხდინა დიდი ხნის ოცნება და ეკრანზე გადაეტანა დოსტოევსკის „იდიოტი“. იაპონურ კინოში ადრეც, უხმო პერიოდიდან დაწყებული, იყო საზღვარგარეთელი მწერლების ნაწარმოებების ეკრანიზაციების პრაქტიკა, მათ შორის გამოირჩეოდა რუსი კლასიკოსების კინოადაპტაციები. ოღონდ მათი აბსოლუტური უმრავლესობა გადაჰქონდათ იაპონურ გარემოში და უსადაგებდნენ ეროვნულ ნიადაგს.

სცენარზე კუროსავა მუშაობდა ეიჯირო ჰისაიტასთან ერთად. სანამ წერას შეუდგებოდნენ, ჰისაიტა ჩქარობდა, რომ ხელახლა გადაეკითხა რომანი, რადგან იგი სტუდენტობისას ჰქონდა წაკითხული და თითქმის აღარ ახსოვდა. მას ცოტა დრო ჰქონდა, რომ ჩაწვდომოდა ნაწარმოების სულს, პერსონაჟების ემოციებს. ისინი წავიდნენ ატამიში, სადაც ეიჯირომ ერთხელ წაიკითხა „იდიოტი“, ხოლო აკირამ — შვიდჯერ. ამ უკანასკნელმა თავის თავზე აიღო ძირითადი საქმე, ხოლო კოლეგას დაუტოვა მცირედი სამუშაო და უფლება იმისა, რომ მას მიეწოდებინა სათანადო წინადადებები, რომლებსაც ჩასვამდნენ კინოსცენარში. ჰისაიტა იხსენებდა, რომ გამოკვეთილი პერსონალურობის მიუხედავად, აკირა უხვად ისმენდა სხვა მოსაზრებებს და თუ დაარწმუნებდი შენი პოზიციის სისწორეში, იგი აუცილებლად

მოარგებდა მას სცენარს. ამან ძალები შემატა ჰისაიტას, თუმცა მიაჩნდა, რომ ეს ნამუშევარი ვერ აიყვანეს სრულყოფილებამდე, მაგრამ კუროსავას იმდენად უყვარდა დოსტოევსკი და მის მიერ დახატული, ადამიანის სულის უფაქიზესი მოძრაობები, რომ ამაზე შენიშვნა ვეღარ გაუბედა[76].

ჩვეულებისამებრ კუროსავა სცენარებს ფანქრით წერდა ბლოკნოტში, მაგრამ ამ შემთხვევაში მან გამოიყენა იაპონური ტრადიციული კალიგრაფიისათვის დამახასიათებელი ფუნჯი და ორ მეტრამდე სიგრძის დახვეული ქაღალდები. პირველ ნაწილს აკირამ დაარქვა — „სიყვარული და აგონია“, ხოლო მეორეს — „სიყვარული და სიძულვილი“. ნაწარმოების მოქმედება, მისი დაჟინებით, XIX საუკუნის 60-იანი წლების რუსეთიდან გადაიტანეს XX საუკუნის 40-იანი წლების იაპონიაში, ჰოკაიდოზე და, შესაბამისად, პერსონაჟებს გვარ-სახელებიც შეუცვალეს.

გადაღებები ძალიან რთულად წარიმართა. აკირა თავს მძიმედ გრძნობდა, რადგან ასეთ თემას შეეჭიდა, თუმცა ისიც უხაროდა, რომ თავისთვის დიდი გამოცდა მოიწყო. მას სჯეროდა, რომ აუდიტორია ეკრანიდან მის სათქმელს გაიგებდა, ამბობდა, კინორეჟისორმა არ უნდა მოატყუოს მაყურებელი და მხოლოდ ამის შემდეგ მოიპოვებს მის ნდობასო[77]. ფილმის ძირითადი ნაწილი კუნძულ ჰოკაიდოზე გადაიღეს, მაგრამ ცალკეულ ეპიზოდებში ტოკიოს ხალხმრავალი და ზედმეტად ურბანიზირებული პეიზაჟებიც გამოიყენეს.

მთავარ როლებზე აკირამ აიყვანა: სეცუკო ჰარა, მასაიუკი მორი და ტოშირო მიფუნე. თითოეულმა მათგანმა ყურადღებით გადაიკითხა რომანი. მათ წინაშე დაისვა ამოცანა — უნდა განესახიერებინათ იაპონელი გმირები, რომლებიც სულიერად გადმოსცემდნენ რუსული ლიტერატურის ამ შედევრის პოპულარულ პერსონაჟებს: ნასტასია ფილიპოვნას, მიშკინსა და როგოჟინს. აღსანიშნავია, რომ თუკი მამაკაცებმა მეტნაკლებად გაართვეს თავი საქმეს, სეცუკომ, რომელიც იმხანად „კინოვარსკვლავის“ სტატუსით სარგებლობდა, ზედმეტი გადათამაშებების გამო, ვერ შეძლო მოწოდების სიმაღლეზე ასვლა[78] და ზოგიერთ მომენტში სასაცილოდაც გამოიყურება[79]. მათთან შედარებით უკეთ ითამაშეს მეორეხარისხოვანი როლების შემსრულებლებმა: იოშიკო კუგამ, მინორუ ჩიაკიმ და, როგორც ყოველთვის, ტაკაში შიმურამ. კუგასათვის განსაკუთრებულად დასამახსოვრებელი იყო სცენა, სადაც მისი გმირი პიანინოზე უკრავს. კუროსავამ ამის გადაღებას მთელი დღე მოანდომა და ბოლოს მისთვის უკითხავს, რატომ გადაღებების დასაწყისში არ მითხარი, რომ

არ შეგეძლო დაკვრა, მაშინ აღარ მოგიწვევდი. ამას იმიტომ კი არ გეუბნები, რომ არ იცი დაკვრა, არამედ იმიტომ, რომ არც კი ცდილობო. მეორე დღეს, მორიგ ჯერზე ამ ქალმა უფრო კარგად დაუკრა და მთელი ემოციები ჩაატია ამაში, რითაც აკირა დაკმაყოფილდა და დასასვენებლად წასვლა შესთავაზა, იოშიკო კი ცხარედ ატირდა, რადგან ეგონა, რომ კუროსავა ისევ გაუწყრებოდა. შემდგომში ის თბილად იგონებდა, რომ ასეთმა დამოკიდებულებამ მას დიდი დახმარება გაუწია არა მარტო ამ კინოსურათზე მუშაობისას, არამედ მთელ დარჩენილ სამსახიობო კარიერაში[80].

როგორც ჩანს, კუროსავას სურდა, გაეკეთებინა თავისი საუკეთესო ფილმი, ამიტომაც მთლიანად გადაეშვა სამუშაოში და წარმოიდგინა, რომ დოსტოევსკის რომანის პირდაპირი ფოტოგრაფირება უფრო საინტერესო იქნებოდა, მაგრამ მან ბევრი რამ ვერ გაითვალისწინა, თუნდაც ის, რომ ეს ნაწარმოები ძალზე შინაგანი და ფსიქოლოგიურია, ხოლო კინოში ყველაფერს ვერ გადაიტან. ამასთანავე, მას ამ თემაზე თავისუფალი ინტერპრეტაციების გაგონებაც არ უნდოდა.

კინოსურათის უნიკალურობა იმაში მდგომარეობს, რომ მოქმედების ადგილი შეცვლილია. ჰოკაიდო ხომ იაპონელთათვის ისეთივე ფამილიარული და ეგზოტიკურია, როგორც ჰავაი ან ალასკა ამერიკელებისათვის. ამ კუნძულზე ეროვნული კულტურა თავისუფლადაა ინტეგრირებული დასავლურთან. ჰოკაიდოს აქვს თავისი განუმეორებელი არქიტექტორული სტილი, რომელიც ძირეულად განსხვავდება იაპონიის სხვა კუნძულების სტილისტური თავისებურებებისაგან. შესაძლოა, აკირას ეგონა, რომ მისი გმირების არასტანდარტული, არაიაპონური ქცევა უფრო გაამართლებდა. პირველივე ეპიზოდებიდან ბოლომდე მან შეინარჩუნა სიცივის ატმოსფერო და მისგან გამოწვეული, მთავარი პერსონაჟების მოწყვეტა სულიერი და ოჯახური სითბოსაგან. ამისათვის რეჟისორმა საგანგებოდ ბევრი ახლო ხედი გადაიღო, რისთვისაც ფილმს „თვალების კინოსურათი“ შეარქვეს[81].

საუცხოოდ იმუშავა ოპერატორმა ტოშიო უბუკატამ. მისმა მომაჯადოებელმა რაკურსებმა და ეფექტურმა შუქჩრდილებმა გამოსახველობითი მხარე უდავოდ გაამდიდრეს[82]. ერთ ეპიზოდში უბუკატამ გასანათებელი აპარატურის მანევრები ისე გააკეთა, რომ ხელსაწყოები მსახიობთან ერთად მოძრაობდნენ, ხოლო მეორე სცენაში მიფუნეს ჩრდილად რეჟისორის ერთ-ერთი ასისტენტი გამოიყენა. მანვე გრძელი სადიალოგო ნაწილები უბადლოდ გა-

დაიტანა ფირზე ჩვეულებრივი მიზანსცენების პრინციპით და ამით მიაღწია თავისებურ სილამაზეს.

რეპეტიციებზეც და გადაღებებზეც კუროსავამ საკმაო დრო მოანდომა და ყველაზე მეტი ყურადღება მიაქცია გმირების ხასიათების გახსნას. თავად მისი შეხედულებები „იდიოტის“ მთავარი პერსონაჟისას ემთხვეოდა, ამიტომაც ის მაქსიმალურად შეეცადა, გადმოეცა დოსტოევსკისეული უბრალოება, სხვის უბედურებაში უსაზღვრო თანაზიარობა. მასაიუკი მორი, ეს საოცრად ინტელიგენტური მსახიობი, ისეთ სრულიად ახლებურ, თანაც უცნაურ ამპლუაში გამოჩნდა, ისეთი სულიერი აფორიაქება წარმოაჩინა, რომ სხვა გმირებიც ემოციურად აიყოლია. დ. რიჩი წერს: „ისეც არ იყო საქმე, რომ მსახიობები არ ცდილობდნენ, არამედ ისე ცდილობდნენ, რომ დამქანცავია მათი ცქერა. და კუროსავაც იმდენადაა მიჯაჭვული თავისი გრძნობებით დოსტოევსკისადმი, იმდენად მოკრძალებულია მათ მიმართ, რომ ნებას რთავს სეცუკო ჰარას, გააკეთოს დიდებული ჟესტები თავისი მოსასხამით; ნებას რთავს მორის, ჰქონდეს პატარა თეატრალური მანერები; ნებას რთავს მიფუნეს, იყვიროს და თვალები ატრიალოს; ნებას რთავს სამხატვრო დეპარტმენტს, მიფუნესათვის მოაწყოს ფრანკენშტეინის სტილის დილეგი... კუროსავას საკუთარი თავისათვის არასოდეს მიუცია ნება, რომ ყოფილიყო თავისა და სხვების მიმართ ასეთი შემწყნარებელი, მაგრამ ახლა, რაღაცნაირად, ყველაფერი დოსტოევსკის გამო მოხდა“[83].

მართალია, მიფუნემ ბევრი იწვალა, რომ მისი გმირი მეტად დამაჯერებელი გამოსულიყო, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში, მისი თამაში ზედაპირული და სუსტია[84]. ტოშირო არასოდეს ვარგოდა თავდავიწყებული შეყვარებულების როლებში, რაც ამ ნამუშევარშიც ნათლად გამოჩნდა.

1951 წლის მაისის შუა რიცხვებისათვის კუროსავამ გაამზადა „იდიოტის“ პირველი ვერსია, რომელიც 4 საათსა და 25 წუთს გრძელდებოდა და გადაწყვიტა მისი გაშვება ორ ნაწილად, მაგრამ „შოჩიკუს“ ხელმძღვანელობა არ დაეთანხმა და მოუწოდა, შეეკვეცა ფილმი. აკირამ დიდი მოთმინება გამოიჩინა და ნამუშევარი სამ საათამდე შეკვეცა, თუმცა არც ამან დააკმაყოფილა კინოკომპანიის წარმომადგენლები. აკირა განრისხდა და გამოაცხადა, რომ თუ მას კვლავ ყასბებივით დაჭრიდნენ, მაშინ ის თავის სახელწოდებას გაამართლებსო[85]. 23 მაისს სამსაათიანი ვერსია მხოლოდ ერთხელ აჩვენეს კინოსურათის პრემიერაზე ტოკიოში, „ტოგეკის“ კინოთეატრში. შემდეგ მისი ქრონომეტრაჟი, რა თქმა უნდა, კუროსავას

დაუკითხავად, შეაცირეს 2 საათამდე და 46 წუთამდე, რის გამოც აკირამ კავჯირო იამამოტოს გაუგზავნა საკმაოდ გრძელი წერილი, რაშიც უკიდურესი აღშფოთება გამოხატა[86]. იგი თავს ველარ აკონტროლებდა სიმწრისაგან, მაგრამ მალევე ბედს შეურიგდა, დანყნარდა და „შოჩიკუდან" წასვლის გადაწყვეტილება მიიღო[87].

„იდიოტში" კი არის შენარჩუნებული ლიტერატურული პირველწყაროს საერთო განწყობა, მაგრამ ცალკეული ფრაგმენტების ამოჭრამ ფილმზე მაინც დამღუპველად იმოქმედა. ამან წარმოშვა ბევრი მოუხეშავი გადასვლები, სპეციფიკური ნაკლოვანებები და თხრობის რიტმის ამოვარდნები. არათანაბარმა თეატრალურმა კონსტრუქციებმა თავისებური დაღი დაასვეს კინოსურათის ზოგად წონასწორობას, განსაკუთრებით მის პირველ ნაწილს[88]. ყოველივე ამას ისიც დაემატა, რომ კომპოზიტორმა ჰაიასაკამ რუსული კლასიკური მუსიკით ისე გადატვირთა ფილმი, რომ დრო და დრო, მისი შეუთავსებლობა მოქმედებასთან კომიკურიც კი ხდება.

იაპონიაში „იდიოტი" არ მოეწონა არც კრიტიკას და არც მაყურებელს. კუროსავას „ამბიციური პროექტი"[89] კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარეს, როგორც ტრადიციული მელოდრამისათვის შეუსაბამო და რადიკალურად განსხვავებული ისეთი ნამუშევრებისაგან, როგორებსაც „შოჩიკუ" აკეთებდა. თავისთავად კინოსურათი ძალზე პირადული იყო აკირასათვის და თვლიდა, რომ კარგი ნამუშევარი შექმნა, ყველაფერს ისე გაჰყვა, როგორც დაგეგმა და არ იზიარებდა კრიტიკოსების პოზიციას, რადგან ეს უკანასკნელი სარკესავით ირეკლავდა კინოკომპანია „შოჩიკუს" მესვეურთა უარყოფით დამოკიდებულებას მის მიმართ[90]. უფრო მეტიც — კუროსავა დარწმუნებული იყო, რომ მის კინოსურათს, ბოლოს და ბოლოს, როგორც სანახაობას, ჩავარდნა არ განუცდია. ამ მოსაზრებას იგი იმით ამყარებდა, რომ მაყურებელმა „იდიოტთან" დაკავშირებით უამრავი წერილი მისწერა და თანადგომა გამოუცხადა. მისი აზრით, ეს იყო იაპონური მელოდრამის ახალი სახეობა, რომელიც მხოლოდ აუდიტორიამ გაიგო[91], ხოლო რაც შეეხება დოსტოევსკის, რეჟისორისათვის ის ნარმოადგენდა ერთადერთ ლიტერატორს, რომელიც ყველაზე ალალად წერდა ადამიანზე. თავიდან მისი ნაწარმოებები, შეიძლება, საოცრად სუბიექტურად მოგეჩვენოს, მაგრამ ბოლოს მიდიხარ იმ დასკვნამდე, რომ დედამიწის ზურგზე არ არსებობს უფრო ობიექტური მწერალი[92].

საზღვარგარეთ „იდიოტი" პირველად 12 წლის შემდეგ აჩვენეს. უცხოელებისათვის, ვინც საერთოდ არ იცნობდა არც დოსტოევსკის

შემოქმედებას და არც იაპონურ კულტურას, ფილმი უცნაურად გამოიყურებოდა. სპეციალისტები ერთხმად აღნიშნავდნენ, რომ მსახიობთა თამაში კუროსავასეულ ჩვეულ სტანდარტებზე დაბლა იდგა[93], თუმცა ზოგი ფილმის პოეტურობაზე, დოსტოევსკის სულის ნიშანდობლივ გამოვლინებაზე მიანიშნებდა[94]. ამერიკული „ნიუ იორკერის“ მიმომხილველი ბრენდან ჯილი ასე ახასიათებდა კინოსურათს: „მისი ტემპი ყინულს ჰგავს. სულაც არ მიმიღია სიამოვნება მისი ნახვით და ვერ გავრისკავ მას გავუწიო რეკომენდაცია“[95]. ჯილის კოლეგების ნაწილისათვის სასიამოვნო კი იყო კუროსავას ახალი ნაწარმოების ხილვა, მაგრამ მისადმი ინტერესი იმთავითვე ქრება გაწელილი ნარატიული ხაზის გამო[96], ხოლო მეორე ნაწილი ფიქრობდა, რომ კუროსავა იმდენად იყო მოჯადოებული დოსტოევსკის გენიით, რომ საკუთარი ნიჭი დაივიწყა, ახლომხედველურ ძალისხმევას გაჰყვა და ნამუშევარი არ გამოუვიდა[97]. ამასთანავე, იაპონელ კინორეჟისორს დაუწუნეს ხასიათების განვითარებაც და გადაღების ტექნიკის ძველებური სტილისტიკის ექსპერიმენტებიც[98].

გავიდა ხანი და აკირას კინოსურათმა დოსტოევსკის სამშობლოსაც მიაღწია. დასავლეთელი კრიტიკოსებისაგან განსხვავებით, რუსმა მკვლევრებმა დადებითი შეფასება მისცეს მას და აღიარეს, რომ ეს დიდებული ქმნილება იყო პირველი ეკრანული შეხვედრა ნამდვილ დოსტოევსკისთან[99].

„იდიოტში“ ერთმანეთთან ოსტატურადაა შერწყმული აღმოსავლური და დასავლური. რასაკვირველია, თხრობა არატრადიცულია და მისი განვითარების გზები მოულოდნელი. კუროსავამ, რომელსაც კარგად ხელეწიფებოდა ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია და ამ მხრივ იდეალურ რეჟისორად ითვლებოდა, დოსტოევსკისადმი სწრაფვა იმიტომაც გამოავლინა, რომ გრძნობდა მასთან სულიერსა და ესთეტიკურ შეთავსებადობას. მან ორიგინალურად და ინტელექტუალურად გადაწყვიტა სიუჟეტიც, გმირებიც და გადასაღები მოედნებიც[100], მთელი აქცენტები მიაპყრო ტექსტს, რომლის მიხედვითაც გადმოსცა და განიხილა მთავარი პრობლემა – სუფთა ადამიანის სულიერი დანგრევა[101]. მისი გულწრფელი მცდელობების მიუხედავად ფილმმა მაინც სატელევიზიო სპექტაკლის შთაბეჭდილება დატოვა, რაც, როგორც კუროსავას შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარი სტივენ პრინსი წერს, ნამდვილად არ ეპატიება მასავით საუკეთესო კინემატოგრაფიულ მთხრობელს[102].

1951 წლის დეკემბერში ინტერვიუს ჩამოსართმევად აკირას სახლში ეწვია ამერიკელი ჟურნალისტი რეი ფოლკი. მასპინძელი

პასუხებში უხერხულად გრძნობდა თავს. მან გულისტკივილით ისაუბრა ისეთ იაპონელ კინორეჟისორებზე, რომლებსაც გამბედაობა აკლდათ ცნობილ თემებთან შესაჭიდებლად, მხოლოდ მცირედი შედეგებით კმაყოფილდებოდნენ, ერთმანეთის იმიტაციებს აკეთებდნენ და ამისი არც კი რცხვენოდათ. მისთვის მით უფრო საწყენად ჩანდა ის გარემოებაც, რომ აღნიშნული ტენდენცია წახალისებული იყო სიახლეების მოშიშარი კინოკომპანიების მიერ[103]. თანამედროვე კინოხელოვნებაში კუროსავასათვის მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა ამა თუ იმ კინოსურათის მარტივად გადაღება, რადგან მიაჩნდა, რომ უხმო კინოს პერიოდის დასრულების შემდეგ კინემატოგრაფი ერთობ გართულდა[104]. ამგვარი პოზიცია კუროსავას ამოსავალ დებულებად, პროფესიული საქმიანობის ქვაკუთხედად იქცა. იგი სულ ეძებდა საშუალებებს, რომ მისი ნებისმიერი ნამუშევარი ყოფილიყო ადვილად აღსაქმელი, თითოეული ეპიზოდი რაიმე კონკრეტულის გამომხატველი და მასზე დამაფიქრებელი, თითოეული კადრი ყველასათვის გასაგები.

1951 წელსვე სენკიჩი ტანიგუჩიმ თავისი და კუროსავას ერთობლივი სცენარის საფუძველზე გადაიღო საინტერესო, ტრადიციული მელოდრამა „სიყვარულსა და სიძულვილს იქით", ხოლო 1952 წელს ეკრანებზე გავიდა ასევე ტრადიციული, ოღონდ ჯიდაიგეკი — „დაქირავებული მოფარიკავე", რომლის რეჟისორმა ჰიროში ინაგაკიმაც კუროსავა მიიწვია სცენარის ერთობლივად დასაწერად. საერთოდ, აკირა თავისი მოღვაწეობის მანძილზე იყო 71 კინოსცენარის ავტორი ან თანაავტორი. მავანი კინოდრამატურგიული ნაწარმოების შესაქმნელად მასთან სამუშაოდ ილტვოდნენ მისი პროგრესულად განწყობილი კოლეგები, რომლებიც ამ პროცესში თავადაც იწრთობოდნენ, მისგან ბევრს სწავლობდნენ და ამით ამაყობდნენ.

კუროსავას ბრწყინვალე კინოსარეჟისორო ოსტატობა გამოვლინდა მორიგ ფილმში „ცხოვრება" (1952), რომელშიც მან ჩაატია უღრმესი მორალური განზომილებები, აჩვენა ქვეყანაში გამეფებული ბიუროკრატიული რეჟიმი, კეთილსინდისიერი მოქალაქეობრივი პოზიცია, დაამტკიცა, რომ ცხოვრების არსი მარტო ეროვნული ინტერესები როდია, არამედ ისიც, რომ თითოეულმა ინდივიდმა თავისი თავი უნდა გახსნას თავისივე ტკივილების დაძლევით და წინ აღუდგეს ეგოიზმს. ფრანგი კინოკრიტიკოსის ანდრე ბაზენის შეფასებით, „ცხოვრება" წარმოადგენდა თანამედროვე იაპონური კინემატოგრაფის ყველაზე ლამაზ, ექსპერიმენტულსა და გაბედულ ნამუშევარს[105], რაშიც ავტორმა საუცხოოდ გამოიყენა კინოს გა-

მომსახველობითი საშუალებები, რათა მოეთხრო მეტად ნაღვლიანი ამბავი.

მოხუცი ჩინოვნიკი ვატანაბე შეიტყობს მოახლოებულ აღსასრულზე — მას კუჭის ავთვისებიანი სიმსივნე აღმოაჩნდება. იგი ახლობლების გულგრილობას წააწყდება, გაიაზრებს, რომ ფუჭად იცხოვრა, ამიტომ გადაწყვეტს, რომ ცარიელ ადგილას ააშენოს საბავშვო სათამაშო და გასართობი მოედანი. სუსტი, ღონემიხდილი, უსიტყვო და მორჩილი კაცი შეუპოვარი მებრძოლი ხდება: ის ხან დაჟინებით ითხოვს, ხან იხვეწება, ხანაც თავს იმცირებს და ასე გადის ბიუროკრატიულ საფეხურებს, აგროვებს რეზოლუციებს, ხელმოწერებს, ბეჭდებს, არ უშინდება ხელმძღვანელობის რისხვას, ან თანამშრომლების ქილიკს, ანდა ბანდიტების მუქარას. ამასთანავე აღმოჩნდება, რომ ამ ტერიტორიით გავლენიანი პირებიც არიან დაინტერესებული, მაგრამ მოხუცი თავისას გაიტანს და როდესაც მოედანი მზადაა, ჩამოჯდება საქანელაზე, ნელა ქანაობს, ბავშვობისდროინდელ, ძველმოდურ სიმღერას ღიღინებს და ასე განუტევებს სულს.

კუროსავამ საკმაო თანხები მიიღო კინოწარმოების აღორძინების ფონდიდან, რათა ფილმის შექმნისათვის გამოეყენებინა. „ტოჰომაც“ გამოჰყო ფინანსები, თუმცა მისი ხელმძღვანელები სულ გაკვირვებულნი იყვნენ კუროსავას მუშაობის მეთოდებით, რადგან ამ უკანასკნელს სრულყოფილება უყვარდა და სასურველი შედეგის მისაღწევად პროექტის ხარჯთაღრიცხვის თანხებს არავითარ ეკონომიას არ უწევდა.

კინოსცენარზე მუშაობა აკირამ ჯერ შინობუ ჰაშიმოტოსთან ერთად დაიწყო და მერე დაიმატა ჰიდეო ოგუნი, რომელმაც მნიშვნელოვანი იდეები მიაწოდა, ოღონდ იმის გამო, რომ მას ისინი ქაღალდზე არ ჰქონდა გადატანილი, ჩაჯდებოდა კოლეგებს შორის, უყვებოდა ამ იდეებს და თხოვდა კინოსცენარში მათ შეტანას. ოგუნის კინოდრამატურგიაში დიდი გამოცდილება ჰქონდა, თუმცა მისი ადრინდელი ნამუშევრები, რომელთა მიხედვით, ძირითადად, კომერციულ კინოპროდუქციას აკეთებდნენ, ნარმატებებით არ გამოირჩეოდნენ. კუროსავამ იცოდა, რომ ჰიდეოს სხვებზე უკეთ შეეძლო სიუჟეტის კონსტრუქცია და პერსონაჟების განვითარება. როცა იგი „სანშირო სუგატას“ იღებდა, მაშინ მიუმართავს თურმე მისთვის რჩევისათვის[106]. ოგუნი აკირას მეზობლად ცხოვრობდა და ერთხელაც რეჟისორმა მას აცნობა, რომ აპირებდა, გადაეღო ფილმი ადამიანზე, რომელიც შეიტყობს, რომ ამქვეყნად მცირე დრო დარჩა

და სანამ ცოცხალია, უნდა რაიმე სასიკეთო და დასამახსოვრებელი გააკეთოს.

კუროსავას მომავალი პროექტის საბაზისოდ უნდოდა ლევ ტოლსტოის მოთხრობა „ივან ილიჩის სიკვდილი“ გამოეყენებინა[107]. ნესისამებრ „კურო-სანი“ ქალაქიდან წავიდა სცენარზე სამუშაოდ, ამჯერად ჰაშიმოტოსთან ერთად. ოგუნი მათ მაშინ შეუერთდა, როცა დაახლოებით 40 გვერდი უკვე დაწერილი იყო და დაიწუნა ნაშრომი, რაზეც კუროსავა კინაღამ გაგიჟდა. სცენარის აგებულება მაინც შეიცვალა. სიუჟეტის დალაგებაში დღეები გადიოდა. მოქმედების დაწყება პრობლემად გადაიქცა და ბოლოს, როცა, როგორც იქნა, ჩამოაყალიბეს პირველი სცენა, კუროსავას მაშინვე მოუვიდა თავში ფინალი. ჰაშიმოტომ წინადადება წამოაყენა, რომ მთავარი გმირი განგსტერი ყოფილიყო, რასაც აკირა შეეწინააღმდეგა, რამეთუ ამგვარი პერსონაჟი მის ერთ-ერთ წინა ფილმში უკვე ჰყავდა და საბოლოოდ გადაწყდა — ახალი გმირი ყოფილიყო ჩვეულებრივი სახელმწიფო მოსამსახურე, რომელიც რაღაც დეტალებით დაეგვანებოდა ადვოკატ ჰირუტას.

გადაღებების დაწყების წინა დღეებში მთავარი როლის შემსრულებელი ტაკაში შიმურა, რომელიც გაცხოველებით ემზადებოდა მუშაობისათვის, შეუძლოდ გახდა. ის წაიყვანეს საავადმყოფოში. აღმოჩნდა, რომ მას ბრმა ნაწლავი აწუხებდა და სასწრაფო ოპერაცია გაუკეთეს. რამდენიმე დღეში კინომსახიობს კუროსავა ესტუმრა, მოიკითხა და თხოვა, შეენარჩუნებინა ის წონა, რომელიც იმ მომენტში ჰქონდა, რადგან მისი პერსონაჟი სწორედ ასეთი ფერმკრთალი და გამოლეული უნდა გამოიყურებოდესო[108]. შიმურას მეუღლე ღელავდა, რომ ნაავადმყოფარი ქმარი კარგად ვერ ითამაშებდა, ამიტომ იგი მხურვალედ გულშემატკივრობდა გადამღებ ჯგუფს და ღამეები არ ეძინა, მაგრამ შიმურამ ბრწყინვალედ გაართვა თავი როლს, მიუხედავად იმისა, რომ სულ წუწუნებდა, ეგონა, რომ კარგად არ გამოსდიოდა ესა თუ ის სცენა, რაზეც რეჟისორი, თავის მხრივ, აწყნარებდა. რასაკვირველია, მას მოსწონდა, რომ ეს მართლაც ნიჭიერი მსახიობი შემოქმედებითად იზრდებოდა და იხვეწებოდა.

1952 წლის 14 მარტიდან კუროსავა შეუდგა გადაღებებს, ხოლო სექტემბრის შუა რიცხვებისათვის კინოსურათი მზად იყო. იგი მისი წარმოების ყველა პროცესს, მათ შორის, ნეგატივის აკრეფასაც და კინოლაბორატორიაში ფირის დამუშავება-გამჟღავნებასაც, ადევნებდა თვალს და თუ რაიმე არ მოეწონებოდა, ჯიუტად ითხოვდა მის გამოსწორებას.

მუშაობა ისე კარგად წარიმართა, რომ რეჟისორს სულ არ უნერვიულებია. მას თავდაპირველად უნდოდა მასობრივი სცენებისათვის ბევრი მსახიობი გამოეყენებინა, მაგრამ გადაიფიქრა. უზადოდაა დადგმული სცენები კაბარეში, რითაც ნაჩვენებია, რომ იმ დროს იაპონელები ცდილობდნენ წინა წლებისა და თანამედროვე პრობლემების მივიწყებას, გართობასა და გახალისებას. ფილმის პირველი ნახევარი მოყოლილია მესამე პირში, ხოლო მეორე ნახევარი მოთხრობილია იმ ადამიანების მიერ, ვინც მთავარი გმირის დაკრძალვას ესწრება. კუროსავამ დიდებულად შეძლო შეენარჩუნებინა დრამატიზმი მთელი კინოსურათის განმავლობაში და მაღალპროფესიულად დაელაგებინა ნარატიული სტრუქტურა[109]. მან თავისი კინოკამერა მთავარი პერსონაჟის სულის სარკედ აქცია და წარმოადგინა ფილოსოფიური განსჯანი სიცოცხლის ხანმოკლეობაზე, დანიშნულებაზე, მისი არსის ძიებასა და ადამიანის ვალდებულებებზე. კინოსურათში „სიმბოლოები გაცილებით რაციონალურადაა შერწყმული დრამატულ კონსტრუქციაში, ალბათ, უფრო რაციონალურად იმათთვის, ვინც აფასებს იმპროვიზაციის გრძნობას კინოში“[110]. ეს ნამუშევარი თითქოს მოუწოდებს კაცობრიობას, გამოფხიზლდეს და ყურადღება მიაქციოს ამგვარ სიტუაციებს, ამგვარ ადამიანებს.

კინოსურათში ჟღერს ძალიან კარგი აღმოსავლური სტილის მუსიკა, რომელიც დაწერა ფუმიო ჰაიასაკამ. იგი კინოსტუდიის მახლობლად ცხოვრობდა და როცა კუროსავა მასთან სტუმრობდა, ბევრი მუსიკალური ჩანაწერი მიჰქონდა. ორივე ერთად ისმენდა მათ და მსჯელობდა მუსიკაზე მწვანე ჩაის დაყოლებით. სწორედ მაშინ აუხსნა რეჟისორმა კომპოზიტორს, როგორი მუსიკალური გაფორმება სურდა ფილმისათვის, რაც ჰაიასაკამ საუცხოოდ განახორციელა. აკირას უყვარდა თქმა, მუსიკა უბრალოდ კი არ უნდა დაემატოს ფილმს, არამედ იგი უნდა გაამრავალფეროვნოსო[111].

„ცხოვრების“ პირველი ჩვენება „ტოჰოს“ კინოსტუდიის სადემონსტრაციო დარბაზში მოეწყო. სეანსი გვიან ღამით დამთავრდა. შემდეგ ყველა მისაღებ ოთახში გავიდა და გაფაციცებით შესცქეროდა რეჟისორს. მან თავის შეცდომად აღიარა მუსიკის დადება საფინალო ეპიზოდში, ნაკვალევის სცენაში, რეტროსპექტიული კადრების დროს, რადგან მუსიკა და გამოსახულება ერთმანეთს არ შეესაბამებოდა. ჰაიასაკა შეეკამათა მეგობარს, მაგრამ მერე დაეთანხმა, რამეთუ სხვა გამოსავალი ვეღარ გამოძებნა. კუროსავამ მოუბოდიშა კომპოზიტორს და შინ გაისტუმრა. ოთახში გაცხოველებული მოძრაობა დაიწყო: გადამღები ჯგუფის წევრებმა სასწრაფოდ

გადარეკეს კინოლაბორატორიაში, რომ შეცდომა რაც შეიძლება მალე გამოესწორებინათ, რათა კინოსურათის ოფიციალური გასვლის ვადები არ დაერღვიათ. ხარვეზი დროულად გამოსწორდა.

ფილმს ჰქონდა არნახული კომერციული და კრიტიკული წარმატება, თუმცა ეს სიხარული კუროსავას მისი ეკრანებზე გასვლიდან ერთი თვის მერე შეეცვალა ღრმა მწუხარებით – გარდაიცვალა დედამისი. ამავე დროს აკირამ შეიცვალა ადგილსამყოფელი და ოჯახით გადავიდა უფრო დიდსა და კომფორტულ სახლში.

„ცხოვრებამ" „კინემა ჯუნპოს" ნლიურ რეიტინგში პირველი ადგილი დაიკავა, ხოლო „მაინიჩიმ" დაასახელა 1952 წლის საუკეთესო ნამუშევრად და კუროსავა, ჰაშიმოტო და ოგუნი აღიარა საუკეთესო კინოსცენარისტებად. ორი წლის შემდეგ „ტოჰომ" ჯერ თავი შეიკავა მისი საზღვარგარეთ დისტრიბუციისაგან იმ მიზეზით, რომ უცხოელებისათვის ის გაუგებარი იქნებოდა[112], მაგრამ საერთაშორისო კინოფორუმის ცდუნებას ვერ გაუძლო და კინოსურათი წარადგინა დასავლეთ ბერლინის კინოფესტივალზე, სადაც მან ქალაქის სენატის მიერ დაწესებული სპეციალური პრიზი დაიმსახურა. ამავე ქალაქში 7 წლის შემდეგ გამართულ კუროსავას ნამუშევრების რეტროსპექტივაზე ფილმმა კიდევ ერთხელ გამოიწვია დიდი აჟიოტაჟი. იქვე გაირკვა, რომ მას გადაეცემოდა სახელგანთქმული ამერიკელი პროდიუსერის დეივიდ სელზნიკის „ოქროს დაფნის გვირგვინი", ხოლო სელზნიკის წარმომადგენელმა ყველას აუწყა მისი ხელმძღვანელის სურვილი, რომ კინოსურათის მეორე ნაწილი შესამჩნევად იყო გაწელილი და კარგი იქნებოდა, თუ ავტორი მათგან ცოტას შეკვეცავდა. რა თქმა უნდა, კუროსავა სრულებით არ ფიქრობდა სელზნიკის სურვილის შესრულებას.

ფილმის დასაწყისშივე ნინა რიგში გამოდის ავტორისეული პოზიცია – რა არის ადამიანის არსებობა და რა არის ცხოვრება. კუროსავა თავიდანვე იკვლევს პიროვნების შესაძლებლობებს, განიხილავს მას თავის ჩვეულებრივ გამოვლინებაში — ნორმალური არსებობის ბანალურობების ჩარჩოების სიტუაციაში. მთავარი გმირი საქმით განისაზღვრება. იგი ყალიბდება თავისი დამოკიდებულებით სამყაროს მიმართ და არა თავისი ზრახვებით[113]. ვატანაბეს ერთი პერსონაჟი მუმიასაც კი ეძახის, რადგან ის ცოცხალი მკვდარივითაა. დაბადების დღის ეპიზოდი, როცა მთავარი გმირი ხელახლა იბადება, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი იყო. იმის გამო, რომ სცენარში მისი დეტალები არც აღუწერიათ, კინემატოგრაფისტებს ადგილზევე მოუწიათ იმპროვიზაცია. მთელი დღე მოუნდნენ რეპეტიციას,

რისთვისაც მიიწვიეს „ტოჰოს“ მსახიობთა ახალგაზრული სექციის გოგონები, რომლებმაც დამაკმაყოფილებლად შეასრულეს თავიანთი როლები მასობრივ სცენებში.

ავტორი თანდათანობით გვამცნობს ფილმის ძირითად თემებსა და ქვეთემებს, მთავარსა და მეორეხარისხოვან გმირებს. შესანიშნავადაა გადაღებული მაშინდელი ტოკიო. საუცხოოდაა ნაჩვენები ვატანაბეს ემოციები. გულში ჩამწვდომი ეპიზოდია, როცა იგი, ჰაიასაკას დიდებული მუსიკის ფონზე, იხსენებს თავის დამოკიდებულებას საკუთარ შვილთან. ამ ეპიზოდის ეფექტურობა გამოწვეულია თავად შიმურას გამაოგნებელი თამაშით, რაც, შესაძლოა, ყველაზე ნიშანდობლივია მის ხანგრძლივ შემოქმედებაში. საკმაოდ ფაქიზადაა ნაჩვენები ამ გმირის გარდასახვა, დაუცხრომელი ლტოლვა მიზნის მისაღწევად. მისი განცდები ემთხვევა იმ გაწყობილებებს, რაც არსებობდა იმდროინდელ იაპონურ საზოგადოებაში, რომელიც თანდათანობით გამოდიოდა მეორე მსოფლიო ომში დამარცხებით გამოწვეული ღრმა უსასოობის მდგომარეობიდან[114]. განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს შეხვედრას ახალგაზრდა ქალთან — ტოიოსთან, რომელიც გმირს ახალ ენერგიას მატებს. ამიტომაც იწყებს ვატანაბე ახალ ცხოვრებას ხალხისათვის და ღირსეულად შესრულებული მოვალეობის გრძნობით კვდება. ერთმა კინოისტორიკოსმა იგი შეადარა ინგმარ ბერგმანის რაინდს ფილმიდან „მეშვიდე ტვიფარი“ იმით, რომ მან საფინალო აქტით რაღაც მნიშვნელობა შესძინა თავის ცხოვრებას[115].

კინოსურათში არის ეპიზოდი, როცა ვატანაბე ტოიოს ამცნობს, რომ დიდი ხნის სიცოცხლე აღარ დარჩენია, ტოიო კი მიუგებს: მას შეუძლია ყველაფერი გააკეთოს, რაც უნდა, მაგრამ ვატანაბე პასუხობს, რომ უკვე ძალიან გვიანია. ამ სიტყვებზე შიმურა მთელი კვირა ფიქრობდა, როგორ წარმოეთქვა. რთულად იყო საქმე სიმღერასთან დაკავშირებითაც. შიმურამ იცოდა ერთი ძველი სიმღერის მელოდია, რომელიც მაშინ ძალიან პოპულარული იყო, მაგრამ არ იცოდა მისი ტექსტი, სანამ არ შეახვედრეს ჰაიასაკას და მის ერთ მუსიკოსს, რომლებმაც ასწავლეს იგი. კუროსავამ აუხსნა, რომ ისე ემღერა, ვითომ იყო მოხეტიალე ადამიანი სამყაროში, სადაც მისი არსებობა არავის ეჯერა. მსახიობმა ბევრი იფიქრა და სამი ვარიანტი ჩაწერა, რომლიდანაც რეჟისორმა ერთი ამოარჩია[116]. ეს ეპიზოდიც ბრწყინვალედაა დადგმული. ტაკაში შიმურა იმდენად იყო „შეჭრილი“ როლში, რომ მასაც კუჭი აწუხებდა და როდესაც გადაღებების შემდეგ ექიმს მიაკითხა, კლინიკაში მოათავსეს სამკურნალოდ.

„ცხოვრება“ თავისი პათოსით მაშინდელი იაპონიის ოჯახური და სოციალური პრობლემების უზადო მაგალითია, ის „არის კუროსავას პირველი ფართოდ ნარმოჩენილი შედევრი და მისი დრამატურგიული გეომეტრიის ყველაზე სრულყოფილი მტკიცებულება, ასევე გარკვეულწილად ეხმაურება მის მონანილეობას იმ რეფორმისტულ იდეოლოგიაში, რომელიც იმხანად დომინირებდა“[117].

კუროსავამ ერთობ სატირულად წარმოაჩინა ადგილობრივი სახელმწიფო მოხელეების მლიქვნელობა, თვითდამაჯერებლობა, შეზღუდული გონება, „ჩინოვნიკური აპარატისა და ბიუროკრატული ინერტულობის სამყაროს უკომპრომისო კრიტიკული ანალიზი“[118], რაც სრულიად არ იყო დამახასიათებელი იაპონური კინოსათვის, თუმცა ეს არ ყოფილა კინოხელოვნის მთავარი მიზანი. მან ხაზგასმით აჩვენა ურთიერთობები თაობებს შორის — მთავარ გმირსა და მის ვაჟს შორის. შვილს მამისა არაფერი ესმის, არც მისი გასაჭირი მიაქვს გულთან ახლოს და საერთოდ გაციებულია მისი დამოკიდებულება მშობელთან. ის მხოლოდ მამამისის პენსიის იმედზეა, რომელიც ეგებ მიიღოს მისი სიკვდილის შემდეგ, რათა ამით სახლი აიშენოს. ეს ეპიზოდი შესანიშნავად მეტყველებს მაშინდელი მამების თაობის ავტორიტეტის დაცემაზე. ამის შემხედვარე, ვატანაბე თავს ანებებს ილუზიებს და საკუთარი თავის იმედად რჩება. „კუროსავამ გამოხატა აზრი, რომ მშობლებისა და შვილების ურთიერთობებში ადამიანურობა — სოციალური წესრიგის ყველაზე საიმედო გარანტიაა. ტრაგედია მაშინ ხდება, როცა იგი იკარგება და განხეთქილება ისადგურებს“[119].

მიკი ოდაგირმა მშვენივრად განასახიერა ტოიოს პერსონაჟი, რომლის თავისუფალი სულისკვეთება ვატანაბეს შთააგონებს კეთილ საქციელს[120]. მიკი სრულიად შემთხვევით მოხვდა ამ ფილმის მსახიობების შერჩევაზე და, თავისდა მოულოდნელად, როლზე დაამტკიცეს. მას მცირეოდენი კინოსამსახიობო გამოცდილება ჰქონდა და გახარებული იყო, რომ კუროსავასთან მოუწია მუშაობამ. როცა კინოსურათი ეკრანებზე გავიდა, საგანგებოდ წავიდა მის სანახავად, რადგან მთლიანობაში ადრე ნანახი არ ჰქონდა. კინოთეატრში მისული, გაოცებული დარჩა არა თავისი თამაშით, არამედ კინოსურათის სიდიადით. ეს იყო ახლებური ნარატივიზმის შემცველი, თავისებური მოდერნიზმი იაპონურ კინოში[121], კინემატოგრაფიული თხრობის ტრადიციულ ფორმებს რომ ერწყმოდა, ოლონდ გარკვეულ ზეგავლენასაც ახდენდა მათზე.

ვატანაბე ჰირუტას უფრო კარგი ვარიაცია გამოვიდა — უფრო

რეპრესიული, უფრო შელახული, უფრო უმწეო, რომელსაც შიმურამ შესძინა შეუპოვრობა, სიმტკიცე და გამტანობა. აღნიშნული კინოპერსონაჟი კუროსავას ყველაზე ტრიუმფალური ინდივიდუალი გახდა[122], თავისი გადადგმული ნაბიჯით იგი შემთხვევით და უცაბედად წმინდანად გადაიქცა[123]. რა თქმა უნდა, როდესაც ადამიანს წლები გემატება, შენში მატულობს მშობლის პათოსი და პასუხისმგებლობა, მაგრამ ფილმისა და მისი მთავარი გმირის შემხედვარეს, გეუფლება აზრი, რომ ამ მხრივ დამატებითი ტანჯვა არსებობს, თუმცა ნუგეშის გზაც მოჩანს. დაუვიწყარია ვატანაბეს ნაღვლიანი თვალები, ბოლომდე რომ მიშტერებულნი არიან მაყურებელზე. ეს გმირი „იწვის, როგორც სანთელი, უფრო მეტი სიკაშკაშით რომ იღვენთება“[124].

ბრიტანელი კინორეჟისორი ლინდსეი ანდერსონი საფუძვლიანად აანალიზებდა კუროსავას ამ ნამუშევარს და წერდა, რომ მას მომაჯადოებელი ზეშთაგონება გააჩნდა, ხოლო მისი მეთოდი დამაფიქრებელია და სერიოზულად განსასჯელი, რამეთუ წინ გამოაქვს რეჟისორის სტილის სიშიშვლე, სოციალური პრობლემატიკის ცოდნა და მართებულობა, მათი სიმწვავე და დაკვირვების ჩარჩოებში მოქცევა. ამის პარალელურად კინოსურათი წარმოადგენს ადამიანური ბუნების ანალიტიკურ, გამჭოლ ხედვას და საუკეთესო ნიმუშს იმისა, თუ როგორ უნდა ააგო კინოსცენარი[125].

ალბათ, ყველაზე განსაცვიფრებელია ბოლო ნაწილის რეჟისორისეული კონცეფცია რეტროსპექტიული კადრებით, გარდაცვლილის დაკრძალვითა და ქელეხით, როცა ვატანაბეს ოჯახის წევრები, კოლეგები და ჩინით უფროსები ცერემონიულად ერთად სხედან და მსჯელობენ მასზე სხვადასხვა ასპექტში: ფარისევლობით, გაუგებრობით ან სიმპათიით. ამასთან ერთად, კუროსავამ ცალკეულ ეპიზოდებში გროტესკული ელემენტები ჩასვა, რითაც ვინმეს, ერთი შეხედვით, შეიძლება მოეჩვენოს, რომ ის დაესესხა ევროპელებს, მაგრამ ყოველ მონაკვეთში აშკარად იკითხება ამ ნაბიჯის ორიგინალურობა.

„ცხოვრება“ არ იყო არც ისტორიული ფილმი და არც ეგზოტიკური, მაგრამ მაინც თბილად შეხვდნენ უცხოეთში. მან აშშ-ში 1956 წლის მაისში მიაღწია საჩვენებელ დემონსტრირებაზე, ოღონდ „ტოჰომ“ საშინელი საერთაშორისო სათაური დაარქვა – „განწირული“. „ლოს ანჯელეს თაიმსი“ წერდა, რომ ამ ნამუშევარმა გამოიწვია პუბლიკის დიდი ინტერესი, მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან ხანგრძლივი იყო[126], აღტაცებით შეხვდნენ კუროსავას ახალ ქმნილებას ადგილობრივი კრიტიკოსები, რომლებმაც მას უწოდეს „ჩვენი დროების უდიდესი კინოსურათი“[127].

1960 წელს, თებერვალში „ბრენდონ ფილმზის“ თაოსნობით „ცხოვრება“ ოფიციალურად გაუშვეს ნიუ-იორკში, უკვე ჩვეულებრივ ჩვენებებზე, ამ კომპანიის „იაპონური ფილმების სეზონის“ ფარგლებში. იქამდე, 29 იანვარს მისმა პრეზიდენტმა თომას ბრენდონმა მოაწყო პრესკონფერენცია, რომელზეც განაცხადა და დაადანაშაულა ამერიკელი ცენზორები, რომ მათ სურდათ რამდენიმე სცენის ამოჭრა ფილმიდან, მაგრამ ორიოდე დღეში ყველაფერი დალაგდა ისე, როგორც მას სურდა და კინოსურათიც ამოუჭრელად გავიდა ეკრანებზე.

საზღვარგარეთელი მკვლევარები უფრო მეტად დაინტერესდნენ იმით, რომ ეს იყო თანამედროვე იაპონიის საშუალო კლასის ცხოვრების შეცვლილი და დეტალიზებული ილუსტრაცია. ისინი მიუთითებდნენ ეფექტური კინემატოგრაფიული სტილისტიკის „ცხოვრების“ საგრძნობ ექსპრესიულ ხასიათზეც[128], სიუჟეტის გაწელილობაზეც, რომელსაც ზედმეტად თვლიდნენ[129], მის აზიატურ უცნაურობებზეც და მტკივნეულ თემატიკაზეც, რაც თითქოს დააშინებდა დასავლურ აუდიტორიას[130]. ამგვარი ერთეული პოზიციების მიუხედავად, კრიტიკოსების დიდმა ნაწილმა მაღალი შეფასება მისცა კინოსურათს, აღიარა შედევრად, ხოლო მისი ავტორი შემოქმედად, რომელმაც დაუცხრომლად, უსაზღვრო სერიოზულობით იშრომა მასზე და რომლის რეჟისურა, ამ შემთხვევაში, ეფუძნება თეორიას — წყალი ისე ეწვეთება ქვას, სანამ ნელ-ნელა არ გახვრეტს[131]. უფრო შორს წავიდა კრიტიკოსი იონას მექასი, რომელიც არ მოერიდა კოლეგების გაქილიკებას: მათ ვერ გაიგეს ამ ნაწარმოების ჰორიზონტალური კონსტრუქციაო[132].

უდავოა, რომ „ცხოვრება“ კინოს უიშვიათესი ნიმუში, კუროსავას შემოქმედების ერთ-ერთ მწვერვალი, ადამიანის არსებობის ღრმად მგრძნობიარე გამოკვლევაა. მისმა შემქმნელმა გულცივი და პატიოსანი რეპორტაჟული ამბავი გააერთიანა თავისებური სახის უხმო, ვიზუალურ ლირიკულ პოეზიასთან, რამაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა კინოსურათის საერთო არქიტექტონიკა. რეჟისორმა ამ ფილმით ისეთი განაცხადი გააკეთა, რომ თავისუფლად შეეძლო კონკურენცია გაეწია ნებისმიერი კოლეგისათვის, იაპონელი იქნებოდა ის თუ უცხოელი[133]; ისეთი კინემატოგრაფიული სანახაობა წარმოადგინა, რომ თავისუფლად შეიძლება მისი გამოცხადება ე. წ. „არტ-ფილმად“, რომელსაც, ძირითადად, პროფესიონალები უყურებენ ხოლმე უფრო ძირფესვიანად განსახილველად, გამოცდილების მისაღებად. თუმცა ის იმდენადაა გასაგები ფართო მაყურებლისათ-

ვისაც, იმდენადაა მისაღები ყველა ერის წარმომადგენლისათვისაც, რომ კითხვის არავითარ ნიშანს არ ტოვებს. მან თავის ავტორს კიდევ უფრო გაუთქვა სახელი.

გამოსაყოფია, აგრეთვე ის ფაქტორიც, რომ კუროსავამ საგანგებოდ არჩია ფილმისათვის ძალზე ნელი ტემპი. ესეც თემისადმი მისი ახლებური მიდგომის გამოვლინება იყო. მან, როგორც ჩვეოდა, უამრავი ნიუანსი გაითვალისწინა, მთავარი გმირის მდგომარეობას თვითონაც ძლიერ განიცდიდა და ამ შემართებით დაუნდობელი რეალიზმის მოწმე გახადა მაყურებელი.

ცალკეულმა სპეციალისტებმა კინოსურათი სხვადასხვა ნაწარმოებებს ან ავტორებს შეადარეს. მათ შორის იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს „ფაუსტს“ და ამას იმით ხსნიდნენ, რომ კუროსავა დასავლურ ლიტერატურაზე იყო შეყვარებული[134]; კლასიკურ იტალიურ ნეორეალისტურ ფილმებს და აკირა კიდევ ერთხელ გაიყვანეს ვიტორიო დე სიკას რანგში[135]; ჰოლივუდის 30-50-იანი წლების საუკეთესო სენტიმენტალურ ნამუშევრებს[136]; ნიკოლაი გოგოლის „შინელს“ თავისი მნიშვნელოვანი ასპექტებით: ხასიათით, თემით, სტრუქტურით, მთხრობელის გამოყენებით, ხატოვანი სქემების ჩართვაც კი[137] და ა. შ.

კრიტიკოსი არტურ ნაითი აღნიშნავდა, რომ „ცხოვრება“, როგორც კუროსავას ყველაზე მნიშვნელოვანი მიღწევა, საკმაოდ წააგავს ბერგმანის კინოსურათებს. იგი მიანიშნებდა, რომ მართლაც არაა რაიმე განსაკუთრებული სულიერი სიახლოვე მისტიკურ შვედსა და ჰიპერრეალისტურ იაპონელს შორის, მაგრამ ორივენი ამოიზარდნენ ინდივიდუალისტ რეჟისორებად, ჩამოყალიბებულ შემოქმედებად, რომლებიც დიდებულად იგონებენ თავგადასავლებს და საკუთარი სტილით ამუშავებენ. ამასთანავე, ორივენი მეტისმეტად პირადულები არიან და იმ დონემდეც, რომ ორივეს ფავორიტი მსახიობები ჰყავთ[138].

ამ ფილმზე კუროსავას არ მიუწვევია ტოშირო მიფუნე. მან ჩათვალა, რომ მომაკვდავი ბიუროკრატის კინემატოგრაფიულ სახეს უფრო კარგად შეასრულებდა ტაკაში შიმურა და არც შემცდარა. აკირამ მწვავედ გადმოსცა მისი გმირის ქცევის ამპლიტუდა, მოძრაობისა და სტატიკის ხარისხები, ჯერ გაურკვეველ უმოქმედობაში გადაყვანა, შემდეგ სასოწარკვეთილი წიაღსვლები დანიშნულების ძიებებში, ბოლოს კი — მწუხარე მერყეობა დაწესებულებიდან დაწესებულებაში სიარულსა და ჩამაფიქრებელ უმოძრაობას შორის[139]. მართალია, მიფუნე და შიმურა მეგობრები იყვნენ, მაგრამ მათში მაინც არსებობდა პროფესიური კონკურენცია. ამ მიმართულებით

შიმურამ კიდევ ერთხელ გამოიჩინა თავი და ცივი შხაპი გადაასხა იმ მოსაზრებას, თითქოს კუროსავას მიფუნეს გარეშე ფილმის გადაღება აღარ შეეძლო.

„ცხოვრება“, როგორც „ნაღდი იაპონური ნიჭით გაჟღენთილი, ჰუმანური და უნიკალური ნაწარმოები“[140] უცილობელი დადასტურება გამოდგა იმისა, რომ აკირა კუროსავა ტყუილუბრალოდ არ შეუმჩნევიათ და უღიარებიათ საერთაშორისო ასპარეზზე, რომ მის მორიგ კინოსურათებს მოუთმენლად ელოდა მაყურებელიცა და კრიტიკაც და ისიც გულმოდგინედ ემზადებოდა მათთვის ახალი სიამოვნების მისანიჭებლად.

კუროსავა დიდხანს ოცნებობდა გადაეღო სანახაობითი ისტორიული ფილმი. იმხანად იაპონელები ბლომად იღებდნენ ასეთებს, თუმცა ჭეშმარიტი და რეალური ჯიდაიგეკი მათგან ძალიან ცოტა იყო. უმეტესობა წარმოადგენდა ჩამბარას (ანუ კენგეკის), ჯიდაიგეკის ერთგვარ განშტოებას, უბრალო და უმარტივეს ფილმებს ხმლით ორთაბრძოლებზე, რომლებსაც ადგილობრივი კრიტიკოსები ადარებდნენ პოპულარულ ამერიკულ ვესტერნებს, იაპონიაში „სეიბუგეკებს“ რომ ეძახიან[141]. მაშინდელი ისტორიული ფილმი არ აჩერებდა ყურადღებას მარტო ჩვეულებრივ ისტორიულ რეკონსტრუქციებზე, არამედ აცხადებდა თავისებურ პრეტენზიას წარსულის დაკანონებაზე, მისი, როგორც ისტორიული დოკუმენტის მნიშვნელობაზე. აკირა არ ემხრობოდა ისეთ რეჟისორებს, რომლებსაც მიაჩნდათ, რომ სანახაობითი კინოსურათი არის დარწმუნება, ამაღელვებელი მოქმედება და, გარკვეულწილად, იძულებაც კი, რათა დაიჯერო მასში გადმოცემული ფაქტები, რაც, შესაძლოა, ფალსიფიცირებულიც იყოს სხვადასხვა მიზეზით. მისთვის, ასეთ შემთხვევაში, მთავარსა და ამოსავალ დებულებას წარმოადგენდა სანახაობითობის გვერდით არსებული უმწიკვლო რეალიზმი, რაც ისტორიულად იყო ცნობილი და შესწავლილი. იგი ვერ ეგუებოდა ამა თუ იმ კინოშემოქმედის მიერ მოვლენების თავისებურ ინტერპრეტაციებს, რომლებიც, თუნდაც იმ მომენტისათვის კი იყო დასაჯერებელი აუდიტორიისათვის, მაგრამ მერე მაინც გაირკვეოდა, რომ მათი ავტორი ტყუოდა. ამ მიმართებით კუროსავას განსაკუთრებით მოსწონდა კენჯი მიძოგუჩის კინოსურათები[142], რადგან კრიტიკოსების მიერ მრავალმხრივი ძაგების მიუხედავად, იგი არავითარ კომპრომისზე არ მიდიოდა და გადმოსცემდა სწორედაც რომ რეალურ ისტორიულ ამბებს.

მომავალი პროექტისათვის აკირამ მთელი აქცენტი სამურაის ფენომენზე გადაიტანა. სამურაის უწოდებდნენ იმას, ვინც ემსახუ-

რებოდა ფეოდალს, იცავდა მის კარ-მიდამოს, ინტერესებს, ქონებას. ეს ფენა წარმოადგენდა გასამხედროებულ აზნაურობას, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა VII საუკუნიდან, როცა განვითარება დაიწყო იაპონურმა ადრეფეოდალურმა მონარქიულმა სახელმწიფომ. გატარებული რეფორმების შედეგად მიწა ჩამოერთვა სასოფლო თემებს, გამოცხადდა საიმპერატორო საკუთრებად და ეძლეოდა გლეხებს დროებით სარგებლობაში[143]. ამასთანავე, არსებობდა გაბატონებული კლასის წარმომადგენელთა მიწებიც, რომლებიც მეტი სიდიდითა და ნაყოფიერებით გამოირჩეოდნენ. გლეხობის აუტანელ საყოფაცხოვრებო პირობებს თან ერთვოდა სასტიკი ექსპლოატაცია, მძიმე საგადასახადო კანონმდებლობა და დიდებულების მხრიდან მათთვის მიწების წართმევის არაერთი შემთხვევა. ამას ხანდახან დაუნდობელი სისხლისღვრა მოჰყვებოდა, უფრო ხშირად კი — პროტესტის ნიშნად, სოფლებიდან გლეხების გაქცევა. ასეთებს რონინებს („მოხეტიალეებს") უწოდებდნენ. მათი ნაწილი ყაჩაღურ დაჯგუფებებს ქმნიდა, ხოლო მეორე ნაწილი მიექირავებოდა რომელიმე ფეოდალს, ან მდიდარ მოქალაქეს, ანდა მონასტერს. ბატონები მათ იყენებდნენ, როგორც ცოცხალ დამსჯელ ძალას აჯანყებული გლეხების წინააღმდეგ ან მეზობელ ფეოდალებთან საბრძოლველად. ამგვარად შეიქმნა სამურაების ფენა, რომელიც ეკონომიკას, პრაქტიკულად, მონყვეტილი იყო.

X საუკუნიდან იაპონიაში დაიწყო სერიოზული მოძრაობა ფეოდალური დაქუცმაცებულობისაკენ, დიდი ფეოდალური სამფლობელოების წარმოქმნისაკენ. წვრილი მიწათმფლობელები პრობლემების წინაშე აღმოჩნდნენ: ერთი მხრივ, მათი მიწები განწირული იყო მსხვილი მემამულეების მიერ ხელში ჩასაგდებად და მეორე მხრივ, მათ გლეხების აჯანყებებისა ეშინოდათ, ამიტომ ბობოლა ფეოდალების დაცვის ქვეშ დგებოდნენ და მათ სამხედრო სამსახურში შედიოდნენ[144]. ამისათვის ისინი გასამრჯელოსაც იღებდნენ. ასე წარმოიქმნა სამურაების ახალი შემადგენლობა.

X-XII საუკუნეებში მიმდინარე სასტიკსა და დაუნდობელ ფეოდალურ ომებში იწრთობოდნენ სამურაები. ისინი მეტად მობილურები იყვნენ და გააჩნდათ დაუცხრომელი საბრძოლო სული. ამას თან სდევდა ორიგინალური საომარი ტაქტიკის ჩამოყალიბებაც. ფენას სათავეში ედგნენ უკვე გამოცდილი, მიწის დიდი ნაკვეთების მფლობელი, გამდიდრებულ-გაზულუქებული სამურაები, რომლებსაც საკუთარი კარგად შეიარაღებული რაზმებიც კი ჰყავდათ. მაშინდელი საბრძოლო მოქმედებები წარმოადგენდნენ ერთეულთა

შორის შერკინებებს, რაშიც სამურაებს ბადალი არ ჰყავდათ. მომდევნო ასწლეულებში სამურაის სამხედრო ხელოვნებამ პროგრესი განიცადა. მათ დაიწყეს ცხენოსანი და ქვეითი ჯარების გამოყენება, უმაღლეს დონეზე ავიდა მზვერავ-დივერსანტების — ნინჯების მომზადება[145], საბოლოოდ ჩამოყალიბდა საბრძოლო ხელოვნებების პირველი სკოლები.

XVII საუკუნის დასაწყისში ქვეყანაში სიმშვიდემ დაისადგურა. სამურაები გადაიქცნენ სახელმწიფო სამსახურში მყოფ ბიუროკრატებად, რადგან ნაკლები სამხედრო პრაქტიკა ჰქონდათ. მათ ბევრი პრივილეგია მიიღეს, მათ შორის, ორი ხმლის ტარების უფლება. ისინი მოსახლეობის დაახლოებით 10%-ს შეადგენდნენ, არ აწარმოებდნენ არანაირ საზოგადოებრივ პროდუქციას და სახელმწიფოს ხარჯზე ცხოვრობდნენ, თუმცა ზოგიერთი მათგანი ძარცვა-რბევით ირჩენდა თავს. მათ ისევ რონინებს ეძახდნენ, ოღონდ ამ ტერმინმა უკვე სხვა დატვირთვა მიიღო — რონინი წარმოადგენდა დეკლასირებულ სამურაის[146], რომელმაც ვერ დაიცვა თავისი სიუზერენი და დაკარგა მისი მფარველობა.

მოგვიანებით, როცა იაპონიის სამხედრო-ფეოდალური სისტემა კრიზისის წინაშე აღმოჩნდა, ვაჭრებისა და ხელოსნების დაბალი ფენების ეკონომიკური როლის გაზრდამ საერთო ეკონომიკაში ხელი შეუწყო კაპიტალისტური ურთიერთობების ჩასახვას, რაშიც სამურაების ადგილი აღარ იყო. ისინი ვეღარ ღებულობდნენ საკმარის ანაზღაურებას, იძულებულნი ხდებოდნენ, მიეტოვებინათ სამსახური და ხელი მიეყოთ ისეთი საქმიანობისათვის, რაც დამამცირებელი იყო მათთვის: ვაჭრობა, ხელოსნობა, მევახშეობა, საბრძოლო ხელოვნების სხვებისათვის სწავლა და სხვ.

1866-1869 წლებში იაპონიაში მიმდინარეობდა სამოქალაქო ომი და სამურაები ორივე მხარეს იბრძოდნენ. 1868 წელს მოხდა საიმპერატორო ხელისუფლების რესტავრაცია და სახელმწიფოს შექმნა დასავლური მონარქიების სტილში. 1871 წელს იმპერატორის ბრძანებით გაკეთდა თანამედროვე არმია (100 000 კაცი) და ახალი წესებით ხდებოდა გაწვევა არა მარტო სამხედრო, არამედ ყველა სხვა ფენიდან[147]. ხუთი წლის შემდეგ აიკრძალა მახვილების ტარებაც, რითაც საბოლოოდ გასრულდა სამურაების ეპოქა.

სამურაებს ჰქონდათ საკუთარი ქცევის კოდექსი „ბუშიდო“ („მეომრის გზა“), სპეციფიკური მსოფლმხედველობა და ჭეშმარიტი, იდეალური მეომრის წესებისა და ნორმების კრებული, რომელსაც მკაცრად იცავდნენ. აღმოსავლურ ფილოსოფიასთან გადაჯაჭვული

„ბუშიდო“ ატარებდა ზნეობრივი სწავლების ხასიათს. მისი საშუალებით სამურაები ითვისებდნენ სწორად ცხოვრების ნიუანსებს იაპონურ ფეოდალურ საზოგადოებაში, სრულყოფდნენ ფსიქოლოგიას, სხეულის ჰიგიენას, ინდივიდის არსის გაგებას და მის როლს გარემოში, სიცოცხლის დანიშნულებას, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებას, სხვადასხვა მორალურ ფასეულობას. სამურაის ნათლად უნდა გაეაზრებინა თავისი მოვალეობანი და ვალდებულებები სიუზერენის მიმართ. საკუთარი არასწორი ქმედებების გამო თავადვე უნდა განესაჯა საკუთარი თავი. „ბუშიდო“ ეფუძნებოდა დარწმუნების ძალას, საზოგადოებრივ აზრს, სხვადასხვა მაგალითებს, ცალკეული პიროვნებების მორალურ ავტორიტეტებსა და საერთო ეროვნულ ტრადიციებს[148]. მასში იყო ჩადებული სისხლის აღების წესიც, როგორც სამართლიანობის ზნეობრივი დაკმაყოფილება, ხაზი ესმებოდა თავმდაბლობას, თავაზიანობას, მოთმინებას, შურისა და სიავის უქონლობას, თავდაჭერილობას, საკუთარი გრძნობების მართვას, სულიერ წონასწორობას. სამურაისათვის ღირსება და დიდება გაცილებით მეტად ფასობდა, ვიდრე სიცოცხლე. „ბუშიდო“ მასში ავითარებდა იარაღის სიყვარულს, რაც თითოეულს თვითპატივისცემას უღვივებდა და სამურაული ეთიკის მიხედვით, იარაღი მხოლოდ აუცილებლობის შემთხვევაში უნდა გამოეყენებინა.

„ბუშიდოსთან“ მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ხარაკირის (ანუ სეპუკუს) ადათი, რომელიც სწორედ სამურაებში წარმოიქმნა და ფართოდ გავრცელდა XII საუკუნიდან. ისინი მიმართავდნენ თვითმკვლელობას ხარაკირით (მუცლის გაფატვრით) იმ შემთხვევაში, თუ შეელახებოდათ ღირსება, თუ მოუკვდებოდათ სიუზერენი, თუ ჩაიდენდნენ მიუღებელ საქციელს, რაც არ შეესაბამებოდა „ბუშიდოს“ ნორმებს, თუ ტყვედ ჩავარდებოდნენ, ან თუ სასამართლო გამოუტანდათ განაჩენს ჩადენილი დანაშაულის გამო. სამურაები ამ ადათს ბავშვობიდანვე სწავლობდნენ, ისევე, როგორც იარაღის ხმარებას. ხარაკირის ტექნიკა მოითხოვდა მის დაწყებასა და ბოლომდე მიყვანას ისე, რომ სამურაებს შეენარჩუნებინათ ღირსება და საკუთარი თავის ფლობა. ისინი იმით ამაყობდნენ, რომ შეეძლოთ თავისუფლად განეგოთ თავიანთი სიცოცხლე და ამით გამოეხატათ სულის სიმტკიცე, სიკვდილის მიმართ სიძულვილი. იაპონელები სიცოცხლის მთავარ წყაროდ თვლიან არა გულს, არამედ მუცელს[149], რომლის გაჭრითაც სამურაი ხსნიდა თავის ჭეშმარიტ მიზნებს, ამტკიცებდა ჩანაფიქრებისა და მისწრაფებების სისადავეს. გარკვეული პერიოდის გასვლის შემდეგ შემოიღეს კაიშაკუნინის ინსტიტუტი.

შესაძლოა, სამურაის ხარაკირი ისე ჩაეტარებინა, რომ თავზე კონტროლი დაეკარგა და საშინელი ტკივილის ფონზე მომკვდარიყო არა ლამაზად, როგორც ამას სხვები აკეთებდნენ, არამედ ეყვირა, გამოეხატა ტკივილი. ასეთ შემთხვევაში ითვლებოდა, რომ მას ხარაკირი არ გამოუვიდა და თავი შეირცხვინა. კაიშაკუნინის, ანუ ასისტენტის მოვალეობაში შედიოდა სამურაის ტანჯვის დამთავრება მისთვის თავის მოკვეთით[150].

რასაკვირველია, ოჯახური მდგომარეობიდან გამომდინარე, კუროსავა კარგად უწყოდა სამურაების ისტორიასა და ზნეობრივ ნორმებს, თუმცა მან გადაწყვიტა გაეკეთებინა ახლებური რაკურსების, „საჭმელივით აუცილებელი და მაყურებლის გასართობი“[151] ფილმი, რაშიც გამოკვეთავდა ირონიულ დამოკიდებულებას ფეოდალურ მორალთან, ფარდას ახდიდა ისტორიულ სინამდვილეს, მითოლოგიურ საბურველს შემოახსნიდა სამურაების რეალურ ცხოვრებასა და არსებობისათვის ულმობელ ბრძოლას. პირველ ხანებში ის და შინობუ ჰაშიმოტო გაიხიზნენ ატამიში, სადაც წერდნენ კინოსცენარს ტრადიციების მიმდევარი სამურაის ერთი დღის ქრონიკაზე. მათი პერსონაჟი, იმ დღეს ჩადენილი მცირეოდენი გადაცდენის გამო, ხარაკირის იტარებდა. სამთვიანმა მუშაობამ შედეგი ვერ გამოიღო — ამ ამბით დამაინტრიგებელი სიუჟეტი არ გამოდიოდა. გულდაწყვეტილმა კუროსავამ და ჰაშიმოტომ ტოკიოს მიაშურეს.

ამის შემდეგ ორივენი, პროდიუსერი სოჯირო მოტოკი და მისი ასისტენტი ჰიროში ნეძუ ისტორიულ წყაროებს მიადგნენ და სამი თვის განმავლობაში ეძებენენ ლიტერატურას სამურაების ყოველდღიურობაზე, ეგებ ეპოვნათ რაიმე ხელჩასაჭიდი მასალა, მაგრამ ყველგან ეწერა მხოლოდ მშრალი ისტორიული ფაქტები და მეტი არაფერი[152]. კუროსავა ბრაზობდა. მერე გადაწყვიტეს, რომ კინოსურათი მიეძღვნათ ერთი ცნობილი იაპონური კლანისათვის, რომელიც საკუთარი საბრძოლო ხელოვნებით გამოირჩეოდა. ამ კლანზე მათ აღმოაჩინეს შესაბამისი წიგნები და ამის მიხედვით ჰაშიმოტომ მომავალი სცენარისათვის მოთხრობა დაწერა, მაგრამ აკირას ის არ მოეწონა.

ერთ დღეს კუროსავა გადააწყდა ძველ სტატიას, სადაც ეწერა, რომ გლეხებმა სამურაები დაიქირავეს ბანდიტებისაგან თავდასაცავად, სანაცვლოდ კი დაპირდნენ არა ფულს, არამედ თავშესაფარსა და საკვებს. აკირამ, ჰაშიმოტომ და მოტოკიმ იმსჯელეს ამ სიუჟეტზე და მოიფიქრეს, რომ გმირები ყოფილიყვნენ რონინები, რომლებიც მოგზაურობდნენ, რათა რომელიმე საფარიკაო სკოლიდან გამოეწ-

ვიათ იქაური ოსტატები საბრძოლველად და თუ დაამარცხებდნენ, სარჩო გამოერთმიათ. შემდეგი სამიზნე იქნებოდა სხვა, მორიგი საფარიკაო სკოლა და ა. შ. ბოლოს, ესეც არ მოეწონათ და ისევ პირველ ვარიანტს დაუბრუნდნენ. კუროსავამ თხოვა ჰაშიმოტოს, შეეთხზა მათი თავგადასავალი არა მკაცრ კინოდრამატურგიულ ფორმატში, არამედ უბრალო მოთხრობის სახით, რასაც მომავალში გადაამუშავებდნენ და კინოსცენარად აქცევდნენ. შინობუმ დავალება შეასრულა და მეგობარს 500-გვერდიანი ლიტერატურული პირველწყარო მიუტანა.

1952 წლის დეკემბერში კუროსავამ და ჰაშიმოტომ თანასცენარისტად ჰიდეო ოგუნი დაიმატეს და ისევ ატამიში გაემგზავრნენ სამუშაოდ. მათ გადააკეთეს მოთხრობა კინოსცენარად, რასაკვირველია, შეამცირეს და მასში შეიყვანეს ექვსი სამურაი, ვინც ცხოვრების სხვადასხვა გზა გაიარა. თითოეული მათგანის გამოგონილი ბიოგრაფია, რაც სამურაული კულტის შტამპს ატარებდა, კოლეგებმა ცალკე ბლოკნოტში ჩაიწერეს, რათა ხელახალი გადამუშავების შემთხვევაში გაადვილებოდათ შესწორებების შეტანა. მათ „გააცოცხლეს წარსული და ლამაზად დახატეს იგი თავისი პერსონაჟებით“[153], რადგან თავიანთ გონებაში წარმოსახული თითოეული გმირი მიუსადაგეს შუა საუკუნეების რომელიმე რეალურ სამურაის. მაგალითად, მთავარი პერსონაჟი კამბეი გახდა ცნობილი ისტორიული მოფარიკავის — ისანომუკამი კოიძუმის პროტოტიპი. აკირა თავისთვის აკეთებდა აღნიშვნებს, რომლებშიც დანვრილებით იწერდა სამურაების დამახასიათებელ ნიშნებს, ტანსაცმლისა და ხმლების სავარაუდო ტიპებს და ა. შ.

კინოსცენარზე მოსალოდნელზე დიდხანს — ექვს კვირას გაგრძელდა მუშაობა, რომელსაც ყოველდღე 7 საათს ანდომებდნენ. სამივენი ისხდნენ მაგიდასთან, კუროსავა და ოგუნი ერთმანეთის პირისპირ, ხოლო ჰაშიმოტო – თავში. თითოეული თავის სცენას დამოუკიდებლად წერდა, მერე ერთმანეთს აჩვენებდნენ და საერთო შენიშვნები შეჰქონდათ, სანამ ყველანი არ შეთანხმდებოდნენ საბოლოო ვერსიაზე. როგორც ჰაშიმოტო იხსენებდა, კუროსავას უყვარდა თქმა, რომ კინოსცენარი არქიტექტურას ჰგავს, არასოდეს არ უნდა წახვიდე კომპრომისზე, რადგან ასე თუ მოიქეცი, მერე ველარ გაჩერდებიო[154], ამიტომაც ისინი მასალას უკანასკნელ დეტალამდე აზუსტებდნენ. ასისტენტობიდან მოყოლებული, თავისი სიმაღლის გამო, აკირას ხერხემალი აწუხებდა და დიდხანს ჯდომა არ შეეძლო. საღამოობით მეგობრები მას მასაჟებს უკეთებდნენ, ერთხანს

მისი ცოლიც კი გამოიძახეს და ორიოდე დღით იგი საავადმყოფოში მოათავსეს.

მუშაობის პროცესში ჩაფლული კინემატოგრაფისტები არც ტელეფონს პასუხობდნენ, არც არავის იღებდნენ. ერთადერთ გამონაკლისს წარმოადგენდა ტოშირო მიფუნე, რომელიც მათ ხშირად სტუმრობდა და სასარგებლო იდეებსაც ანვდიდა. მისთვის უკვე განკუთვნული იყო ერთ-ერთი გმირის, კიუძოს როლი, თუმცა კუროსავამ აიჩემა, რომ სჭირდებოდათ რომელიმე არატრადიციული პერსონაჟი და ასე დაიბადა კიკუჩიიო[155], რომლის განსახიერება მიფუნეს მიანდეს.

1953 წლის ადრიან გაზაფხულზე კინოკომპანია „ტოჰომ" წარმოებაში ჩაუშვა კუროსავას ახალი კინოსურათი „შვიდი სამურაი". აკირამ მოსამზადებელ პერიოდში სამი თვე გაატარა, უმეტესად გადასაღები მოედნების შერჩევასა და სოფლის, სადაც ძირითადი მოქმედება უნდა წარმართულიყო, მოწყობაში. ერთ ამორჩეულ ადგილას ააშენეს 23 სახლი, ხოლო დანარჩენი 40 მიიტანეს და დადგეს. რეპეტიციებს ოთხი კვირა მოანდომეს. კუროსავამ, როგორც თავის ადრინდელ ფილმებში, აიძულა მსახიობები, რომ კოსტიუმებში გაევლოთ რეპეტიციები[156] და ყველას ერთმანეთისათვის თავისივე პერსონაჟების სახელებით მიემართა.

ფილმის მოქმედება ვითარდება XVI საუკუნეში. ბანდიტების თავდასხმებისაგან გაღატაკებული და სასოწარკვეთილი გლეხები ქირაობენ შვიდ სამურაის, რათა დაიცვან მოსავალი. ეს შვიდი კაცი — შვიდი სხვადასხვა ხასიათია. თითოეულ მათგანს გააჩნია ღირებული მიზეზი, რათა დათანხმდეს ამ ნაკლებად ანაზღაურებად და სარისკო საქმეს: პირველი სამურაი გამოცდილი მეომარია და არ კარგავს შესაძლებლობას, რათა შეიძინოს ახალი, ერთგული მეგობრები; მეორე ყმაწვილური რომანტიზმითაა ანთებული და თავგადასავლებს ეძებს; მესამე ასკეტია, რომელსაც თავისი ოსტატობის წვრთნის გარდა არაფერი აინტერესებს; მეოთხე ღარიბია, რომელიც ფიალა ბრინჯის საფასურად შეშას ჩეხავს; მეხუთეს ბავშვები ძალიან უყვარს და იმდენად ფრთხილია, რომ ჩქამიც არ გამორჩება; მეექვსე ერთი ბრძოლის შედეგად ძლივს გადარჩენილი მებრძოლია, რომელსაც მომავალი შერკინებებისა არ ეშინია; მეშვიდე ყოფილი გლეხია, სამურაობას რომ იჩემებს და ამხანაგებს სახიფათო მომენტებში სიტყვამახვილობით ეხმარება. სწორედ ისინი დაუპირისპირდებიან გაცილებით მეტი რაოდენობის ბანდიტებს, რომლებიც ამ სამურაების მსგავსად, ეპოქის მსხვერპლნი არიან.

გადაღებები დაიწყო 1953 წლის 27 მაისს. კინოსურათის მთლიანი გაკეთება სამ თვეში იგეგმებოდა, მაგრამ მარტო გადაღება წელინადზე მეტხანს გაიწელა. კუროსავამ ძალიან კარგად იცოდა, რას იღებდა და როგორ, ამიტომ შეუწყნარებელი იყო იმათ მიმართ, ვინც მის დავალებას დროულად და ხარისხიანად არ, ან ვერ შეასრულებდა. ამიტომაც იგი, უმეტესწილად, ერთსა და იგივე მსახიობებს იყვანდა ფილმზე და ერთსა და იმავე გადამღები ჯგუფის წევრებს უხმობდა. მსახიობები მას დიდი პატივს სცემდნენ იმ მხრივაც, რომ თავის სხვადასხვა ფილმზე მიწვევით იგი მათ აძლევდა სულ ახლებურ, სხვადასხვანაირ როლებს და საშემსრულებლო ოსტატობას ამდიდრებინებდა[157].

გარდა იმისა, რომ კინოსცენარში აკირამ გლეხი პერსონაჟებიც კი მნიშვნელოვანი ფიგურები გახადა, მან ესეც არ იკმარა და შეადგინა სოფლის მცხოვრებლების – 101 ადამიანის სია, რაც დაჰყო 23 ოჯახად. მანვე დახატა ე. წ. „საგვარეულო ხეები", დაურიგა ისინი სტატისტებს, დაავალა, დაყოფილიყვნენ მათ მიხედვით ოჯახებად და გადაღებების პერიოდში ასე ეცხოვრათ[158]. ისევე როგორც მის ბევრ ფილმში, მასობრივი სცენების შემსრულებლები აქაც გამოკვეთილი ინდივიდუალები არიან.

კამბეის როლისათვის მიიწვიეს ტაკაში შიმურა, რომლის დიდი იმედი ჰქონდა რეჟისორს, ხოლო მიფუნეს აუხსნა, რომ მისი გმირი ერთგვარი ხიდი უნდა ყოფილიყო სამურაებსა და გლეხებს შორის. მას უნდა ეთამაშა ისე, როგორც თავად წარმოედგინა კიკუჩიიო და რაც შეიძლება მეტი ბუნებრიობა მიენიჭებინა მისთვის. ამ პერსონაჟის საუკეთესო სცენაა მდინარეში თევზის დაჭერა. მსახიობმა ბევრი იწვალა. ის თავიდანვე გააფრთხილეს, რომ როცა თევზს დაიჭერდა, მაგრად არ მოეჭირა ხელი, თორემ გაუსხლტებოდა. ასეც მოხდა, თანაც ბევრჯერ, ამიტომ ვერაფერი ვერ გადაიღეს. მერე კუროსავამ გადამღები ჯგუფის წევრები მახლობლად მდებარე ბაზარში გააგზავნა, ნახევრად ცოცხალი კალმახები აყიდვინა და მათი დაჭერა უკვე აღარ იყო ძნელი.

იოშიო ინაბამ განასახიერა სამურაი გორობეი — თავმდაბალი, ჩამოყალიბებული, ბრძენი კაცი. ამგვარ ტიპაჟს კუროსავა დიდხანს ეძებდა. ინაბა, ძირითადად, თეატრის მსახიობი იყო და თავიდან ძალიან გაუჭირდა კინოსთან შეგუება. აკირა მას მკაცრად ავარჯიშებდა, უხსნიდა, როგორ ემოქმედა კინოკამერის წინ. დინჯი იოშიო გაოგნებული რჩებოდა, როდესაც უყურებდა, როგორ უყვიროდა რეჟისორი ყველას და პანიკაში ვარდებოდა. ერთხელ „ტოჰოში"

იღებდნენ ინტერიერებს, კუროსავა კვლავ ყვიროდა, ხოლო ინაბა გაფითრდა, რაც შეამჩნია აკირამ და უბრძანა კინოსტუდიის ეზოში ერბინა, უკან მიბრუნებულს, გაოფლილსა და განერვიულებულს კი ამღერა, რომ როგორმე მდგომარეობიდან გამოეყვანა, მაგრამ ვერც ამან გაჭრა. ერთიცა და მეორეც ერთმანეთის მიმართ გულცივები დარჩნენ. ოსტატურად მოფარიკავე სამურაის – კიუძოს პერსონაჟი ითამაშა სეიჯი მიიაგუჩიმ, ასევე თეატრალურმა მსახიობმა, რომელმაც მანამდე ხმლის ხმარება არ იცოდა და რომელიც ყოველთვის აცხადებდა, რომ კუროსავამ ჩემგან კინომსახიობი გამოაქანდაკაო[159]. დანარჩენი სამურაების: შიჩიროჯის, ჰეიჰაჩისა და კაცუშიროს მხატვრული სახეები შექმნეს შედარებით გამოცდილებმა: დაისუკე კატომ, მინორუ ჩიაკიმ და ისაო კიმურამ.

1953 წლის 9 ივლისს იღებდნენ მორიგ სცენას, როცა სამურაები მიაღწევენ სოფელს და ზემოდან დაჰყურებენ. დილიდანვე დიდხანს ამზადებდნენ ამ ეპიზოდს. კუროსავა ყველას აძლევდნენ დავალებებს და გულდაგულ ამოწმებდა თითოეული მსახიობის მზადყოფნას. კინოოპერატორმა ასაკაძუ ნაკაიმ, თავისდაუნებურად, ისე გააჭიანურა მზადების პროცესი, რომ მზე ნელ-ნელა დაეშვა ჰორიზონტისაკენ. გადაღება შეუძლებელი გახდა. რეჟისორმა დაშლის ბრძანება გასცა. ნაკაიმ ეს იმდენად განიცადა, რომ როცა უკან, სასტუმროში დაბრუნდნენ, იტირა კიდეც.

საღამოობით კუროსავა ტრადიციულ ბანკეტებს აწყობდა. იგი ჯერ თავად ამღერდებოდა და მერე სხვებსაც მოუწოდებდა, აჰყოლოდნენ. მღეროდნენ ისეთებიც, რომლებსაც სმენის პრობლემა ჰქონდათ. ერთხელაც ისინი ორ ჯგუფად გაიყვნენ და თითოეული, ერთმანეთთან შეჯიბრის მიზნით, თავის სიმღერას მღეროდა. აკირამ ყველას დირიჟორობა ითავა. მას უყვარდა თქმა, რომ კინორეჟისორის მუშაობა ორკესტრის დირიჟორობას ჰგავსო[160].

ცხენების მოძიება კინემატოგრაფისტებს ერთმა ადგილობრივმა მცხოვრებმა აღუთქვა. მან ჩამოიარა ახლომდებარე სოფლები, სადაც იმხანად ერთ გლეხს ერთი ცხენი მაინც ჰყავდა და გადაღებებზე დაპატიჟა მსურველები. კუროსავას გასაოცრად, 50-მდე მოხალისე გამოცხადდა მასთან ცხენებითა და საომარი აღკაზმულობით. სწორედ მათ შეასრულეს ყაჩაღების როლები.

„შვიდ სამურაიში“ აკირამ პირველად გამოიყენა სამი კინოკამერა, რადგან კარგად გაიაზრა, რომ სოფელზე, თავსხმა წვიმაში თავდასხმის ეპიზოდის ერთი კინოაპარატით გადაღება რეალისტური არ გამოუვიდოდა. თუკი ტრადიციული მეთოდით გადაიღებდა, მაშინ

არავითარი გარანტია არ გააჩნდა, რომ გამეორების შემთხვევაში რაიმე შეცდომა არ მოუვიდოდა. შედეგი მოულოდნელიც გამოვიდა და ეფექტურიც. ამგვარმა გადაღებამ მსახიობებს უპირატესობა აგრძნობინა. როცა კუროსავას სჭირდებოდა ახლო ხედი, კინოკამერას უკან სწევდა და მსხვილი ობიექტივით იღებდა. ამ შემთხვევაში მსახიობმა არ იცოდა, რომ მას ახლო ხედით იღებდნენ, ამიტომაც თამაშობდა მთელი სხეულით. ახლოდან რომ გადაეღოთ, მაშინ იგი მხოლოდ მიმიკას გამოიყენებდა და ნაკლებად ბუნებრივი იქნებოდა[161]. აქედან მოყოლებული, კუროსავა თავის მომავალ ფილმებში, არა ყველაში, კვლავაც იყენებდა რამდენიმე კინოკამერას. თვითონაც აღნიშნავდა, რომ „საყოველთაოდ მიღებული გადაღების წესი, რომლის მიხედვითაც თითოეული კადრის მერე უნდა გავაჩერო მოქმედება, გაუსაძლისია. ამდენად, წავაწყდი და ჩამოვაყალიბე ჩემეული სისტემა სხვადასხვა დისტანციებიდან და სხვადასხვა კუთხეებიდან მოქმედების ერთდროულად გადასაღებად. მიღებული ნეგატივებიდან ფილმს თავისუფლად ვამონტაჟებ და ერთმანეთს ვაერთებ იმ ნაწილებს, რომელთა ქმედება გაცილებით დამაჯერებელია, ისე, თითქოს ერთი ნაჭერი მიფრინავდეს მეორე ნაჭრისაკენ“[162]. ამას გარდა, რეჟისორმა გამოიყენა სხვა ექსპერიმენტებიც, მათ შორის — ტელეობიექტივი, რითაც სულ სხვანაირი ახლო ხედები აღბეჭდა და უფრო ლამაზად გადმოსცა ინტიმური ხასიათი, ღრმა ფოკუსი და ნელი მოძრაობა.

სამი კამერით გადაღების მეთოდმა კუროსავას შეაცვლევინა განათებისადმი დამოკიდებულებაც. იგი თხოვდა გამნათებლებს, გაენათებინათ სამივესათვის, რაც ძალიან რთული საქმე იყო, თანაც ტელეობიექტივებისათვის საჭირო იყო უფრო მკვეთრი განათება. მისმა გამნათებლებმა გამოიგონეს ახალი ხელსაწყო, რომელსაც „იოკანის რეფლექტორი“ უწოდეს. დღის საათებში, ექსტერიერის გადასაღებად ისინი იყენებდნენ ვერცხლისფერი ქაღალდის დაფებს, რომლებიც შორ მანძილზე შუქს ვერ ირეკლავდნენ, ამიტომ მათ აღმოაჩინეს, რომ კანფეტი „იოკანი“ გახვეული იყო უფრო მგრძნობიარე ვერცხლის შემცველ ქაღალდში, რომელიც სამჯერ და ოთხჯერ უფრო კარგად და უფრო შორს ირეკლავდა გამოსახულებებს.

მუშაობაში ბევრი რამ უშლიდა ხელს კუროსავას. უპირველესი იყო ამინდის ფაქტორი. იმ წლის ზაფხულში ისეთი წვიმები დაიწყო, რომ გადამღებმა ჯგუფმა თითქმის ერთი თვე გაატარა უსაქმოდ. ამას თან ერთვოდა სხვადასხვა ბიუროკრატიული თუ საწარმოო პრობლემა. გაღიზიანებული რეჟისორი უმნიშვნელო დეტალებზეც

ბრაზდებოდა, რის გამოც „გადასაღები მოედანი ომს ჰგავდა. აკირა მთელი დროის მანძილზე განმგმირავად ყვიროდა“[163]. ამან გამოიწვია მისი დაუძლურება, ენერგიისაგან დაცლა და ორი კვირით საავადმყოფოში მოთავსება აღდგენითი კურსის ჩასატარებლად. უკან მიბრუნებულმა კუროსავამ ჩვეული შემართებით გააგრძელა საქმიანობა, თანაც ჩქარობდა, რადგან „ტოჰო“ ოქტომბრის დასაწყისისათვის გეგმავდა ფილმის ეკრანებზე გაშვებას.

1953 წლის 18 აგვისტოსათვის, როცა უნდა დაემთავრებინათ გადაღებები, აღმოჩნდა, რომ მხოლოდ მესამედი გადაეღოთ, ხოლო ბიუჯეტის უმეტესი ნაწილი გაეხარჯათ. სექტემბერში ფული სულ გაუთავდათ, თანაც მთავარი ბრძოლა არ გადაულიათ. კინოკომპანია დილემის წინაშე დადგა: ან შეეცვალა რეჟისორი, ან კინოსურათი დაეკონსერვებინა. განაწყენებული აკირა სტუდიას გაეცალა და სათევზაოდ დაიწყო სიარული, თუმცა დაბრუნების იმედი არ დაუკარგავს. 3 ოქტომბერს გადაღებები განახლდა და მას ისევ კუროსავა ხელმძღვანელობდა.

მუშაობა გაიწელა. ექსპედიციაში წასულ გადამღებ ჯგუფს „ტოჰოდან“ დეპეშებს უგზავნიდნენ და თხოვდნენ დაჩქარებას, რაზეც აკირა ორაზროვანი ან გაურკვეველი შინაარსის დეპეშებითვე პასუხობდა და დროს აჭიანურებდა[164]. კინოკომპანიის მეთაურები იმასაც უფრთხოდნენ, რომ „კურო-სანის“ გუნდის წევრები და მსახიობები იმდენად იყვნენ მასზე შეყვარებულები, რომ შეიძლება ამბოხებაც კი მოეწყოთ. აკირა საფინალო შეტაკების გადაღებას ბოლოსათვის ინახავდა. მისი ჯერი 1954 წლის ზამთარში მოვიდა.

მიფუნე იხსენებდა, რომ თავის კარიერაში, ალბათ, ეს იყო ყველაზე სასტიკი ფილმი, ხოლო კუროსავა — მსოფლიოში უმკაცრესი კინორეჟისორი, რომელიც არასოდეს კმაყოფილდებოდა სანამ მის მიერ მიცემული დავალება არ შესრულდებოდა უმაღლეს დონეზე. დასკვნით სცენას იღებდნენ იანვარსა და თებერვალში, თოვლსა და ტალახში და ისე გაწვალდნენ, რომ გადაღებების შემდეგ მიფუნე რამდენიმე კვირით საავადმყოფოში დაწვა, რათა გონზე მოსულიყო[165].

მართალია, კუროსავას შეეძლო დიდხანს შეეჩერებინა გადაღებები სათანადო განათების ან ამინდის მოლოდინში, მაგრამ ამჯერად დრო ნამდვილად აღარ ითმენდა, ამიტომ აღნიშნული ნაწილისათვის ძლიერი წვიმის იმიტაციის შესაქმნელად გადასაღებ მოედანზე მიიყვანეს წყლის რეზერვუარებით სავსე სამი სატვირთო მანქანა, რაც, მისი ასისტენტების აზრით, სავსებით საკმარისი იქნებოდა, მაგრამ მაქსიმალისტმა რეჟისორმა ორჯერ მეტი მოითხოვა და

სწორადაც მოიქცა: თავსხმა წვიმა ძალზე რეალისტური გამოვიდა და ყველგან თითქმის გაუვალი ტლაპოები დააყენა. ასეთ გარემოში გადაიღეს ეს მთავარი ეპიზოდი, რომელიც ბრწყინვალედაა დადგმულ-შესრულებული.

ზუსტად იმ დღეებში, „ტოჰოს“ საზოგადოებასთან ურთიერთობის წარმომადგენლებმა გადასაღებ მოედანზე ჟურნალისტები ჩაიყვანეს, რაზეც კუროსავა განრისხდა, სცენარი მოისროლა და იქაურობა მიატოვა[166]. სტუმრები გაიძურწნენ. მეორე დღეს რეჟისორი დაბრუნდა, მაგრამ ამინდი ისე იყო გაფუჭებული, რომ ცოტა ხნით ისევ ლოდინის რეჟიმში გადავიდნენ. შემდეგ შეუდგნენ სახლის დაწვის ეპიზოდის გადაღებას, რომლის დროსაც ორი მსახიობი კინაღამ ცეცხლმა შთანთქა.

გადაღებების გასრულების შემდეგ კუროსავა შეხვდა ტუბერკულოზით დასუსტებულ ჰაიასაკას, რომელიც ლოგინიდან ველარ დგებოდა. ფუმიოს უკვე ჰქონდა დაწერილი რამდენიმე ვარიანტი ფილმისათვის და თავის ასისტენტს – მასარუ სატოს თანმიმდევრობით დააკვრევინა ისინი, რომელთაგანაც აკირას ერთი მოეწონა. მუსიკის ჩაწერა 1954 წლის გაზაფხულზე მიმდინარეობდა ორი კვირის მანძილზე. ავადმყოფობის მიუხედავად, ჰაიასაკა მაინც წავიდა „ტოჰოში“ და მუსიკის ჩაწერას და მონტაჟს დაესწრო.

„შვიდი სამურაი“ ბრწყინვალე გამოდგა თავისი საინტერესო აგებულებით, იდეალური, სანიმუშო და მედგარი პერსონაჟებით[167]. თხრობა ისე ვითარდება, რომ მომხვდურებთან დაპირისპირებამდე, რეჟისორი აუდიტორიას ერთგვარად ამზადებს: აჩვენებს რუქას, რომელზეც დატანილია მთავარი ადგილები, სადაც სამურაები და გლეხები უნდა დაუხვდნენ მტერს. თითოეულს აქვს თავისი ფუნქცია და როცა ყაჩაღები გამოჩნდებიან, მაყურებელმა უკვე იცის, ვინ სადაა ჩასაფრებული. ამასთანავე, კუროსავას „ბუშიდოს“ ეთიკაში შეაქვს პარადოქსი — სამურაების ბატონები ხდებიან გლეხები, დაბალი ფენის წარმომადგენლები, თანაც, მოვლენათა მსვლელობისას, მათ აღარ იციან ვისი შეეშინდეთ — ვაითუ, ამ სამურაებმა ხელთ იგდოთ ძალაუფლება და ყაჩაღებივით მოიქცნენ. შუა საუკუნეების იაპონიაში მრავლად იყო ასეთი შემთხვევები. პროფესიონალი მეომრები გრძნობენ ამას და თავისებურად შეურაცხყოფილი არიან შექმნილი მდგომარეობით, გლეხები კი მალე ძუნწობას იჩენენ და იმასაც წუწუნებენ, რომ ყაჩაღები იგვიანებენ და მათ უწევთ ძვირადღირებული ბრინჯის სამურაებზე ხარჯვა. კამბეისა და მის თანამოაზრეებში ჩნდება გრძნობა, რომ ისინი არა მარტო სოფლელებს

ემსახურებიან, არამედ თავის თავსაც, თავის ღირსებასაც ამოწმებენ.

ფილმის ავტორი მაქსიმალურად გვაცნობს თითოეულ სამურაის, მათ პრობლემებს, მათ მსოფლმხედველობას. კამბეი, რომელიც ფორმალურად მეთაურობს ამ ერთობას, მამობრივი მზრუნველობით განეწყობა ახალგაზრდა კაცუშიროს მიმართ, ბევრს ასწავლის, ოღონდ ცდილობს, სახიფათო მომენტებს მოაშოროს, საორგანიზაციო საქმეებით დატვირთოს, თუმცა ბოლოს კაცუშირო მაინც ეცლება ხელიდან, რადგან რჩება სოფელში, სადაც გულის სწორს იპოვნის. კამბეი პერსონიფიცირდება კუროსავასეული ეგზისტენციალური ჰუმანიზმის აშკარა სიმართლეში[168]. პირველი გამოჩენისთანავე იგი სამურაისათვის დამახასიათებელ თმის ვარცხნილობას შეიჭრის, თავს გადაიპარსავს, რათა დაემსგავსოს სასულიერო პირს და ამით მოატყუოს მძარცველი, რომელსაც ბავშვი ჰყავს აყვანილი მძევლად. ამ ეპიზოდში კუროსავა ხაზს უსვამს კლასობრივი დახარისხების გაუფასურებას და ეს გასდევს მთელ კინოსურათს ლაიტმოტივად.

საგულისხმო პერსონაჟია კიკუჩიიო, რომელიც თურმე გლეხის შვილია და თავს სამურაიდ ასაღებს. ეს სახელიც მას პირობითად აქვს აღებული, რადგან წერა-კითხვის უცოდინარს გააჩნია რაღაც სიგელი, სადაც წერია, რომ ის არის კიკუჩიიო, სამურაების შთამომავალი და იქვეა მითითებული, რომ 13 წლისაა. რასაკვირველია, სიმართლე გაირკვევა და ნამდვილი სამურაები მას ამ სახელსაც დაუტოვებენ და თავის რიგებშიც მიიღებენ. ხუმარა და ექსცენტრიკულ კიკუჩიიოს სიმამაცე არ აკლია, შინაგანად თავისუფალია და ძალიან კარგად იცის, როგორც სამურაების, ისე გლეხების დადებითი და უარყოფითი მხარეები. თუკი კამბეის ქმედებებს საფუძვლად უდევთ მაღალი მორალური პრინციპები, კიკუჩიიო მიჰყვება თავის ემოციებს, გრძნობებს, სულიერ წიაღსვლებს. სხვადასხვა ფენების ზნეობრივი მახასიათებლების შენინააღმდეგებით კუროსავამ ერთმანეთთან დააპირისპირა იაპონური კინოს ჟანრები — ჯიდაიგეკი და სიომინგეკი, ანუ ფილმები უბრალო ადამიანებზე[169].

კინოსურათში ნათლად ჩანს, რომ იმხანად სამურაების კლასში უკვე არსებობდა პრობლემები. ქალაქში, სადაც გლეხები ჩადიან, ბევრი რონინი დახეტიალობს და ზოგიერთი მათგანი მზადაა მათ მიერ შეთავაზებულ პირობებს დათანხმდეს, თუმცა არიან ზოგიერთებიც, რომლებიც უკადრისობენ ასეთ წინადადებას. სიტუაციას „აშკარად ეტყობა სოციალური დისტანცია, ნორმალური კომუნიკაციის უქონლობა გლეხებსა და სამურაებს შორის“[170]. კუროსავამ რადიკალურად შეცვალა შეხედულება ეკრანულ სამურაიზე, შეინარჩუნა

მისი საუკეთესო თვისებები და ხელოვნურად დაამატა სიუჟეტები ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობებით. თუ ადრე სამურაი კინოში იყო ძლიერი, კეთილშობილი მეომარი და მისთვის უმთავრესს წარმოადგენდა მოვალეობისადმი ერთგულება და ბატონისადმი უანგარო მსახურება, აკირამ მას მიანიჭა ბევრი ადამიანური ნაკლოვანება, ხანდახან კომიკურიც. მან შექმნა სიმამაცის ახალი იდეალი და თუკი ძველებურად მნიშვნელობა ენიჭებოდა სამურაის ფიზიკურ ძალას, ახლა მას სულიერიც დაემატა. მის გმირებს ახასიათებთ გასაოცარი გამძლეობა და სამართლიანობის გრძნობა.

კუროსავა არც ერთ გმირს არ აიდეალებს, არ ქმნის მკვეთრ, გამომხატველობით და უტყუარ ხასიათებს და ცდილობს ყველაფერი გადაიყვანოს რეალისტურ რელსებზე. მისი სამურაები არიან თავისი ფენის ტიპური და საუკეთესო წარმომადგენლები, ხელმძღვანელობენ „ბუშიდოს“ ნორმებით, „საგანგებოდ და ზოგჯერ ზედმეტად ემოციურად გამოიყურებიან“[171]. ფილმი გაჟღენთილია ლირიზმით, მაღალი პოეტურობითა და სიცოცხლისუნარიანობით. რეჟისორმა მას მოაშორა თავისი ადრინდელი ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელი რომანტიზმი, სისადავე, სიმსუბუქე. წარმოდგენილი ამბავი იაპონური ზღაპრების კანონების ჩარჩოებშია მოქცეული და კენგეკის ჰეროიკულ სტილს სცილდება. „შვიდი სამურაი“ „არის ერთ-ერთი საუცხოო ფილმი ომზე, რომელიც კი ოდესმე გადაუღიათ და გვიჩვენებს ადამიანებს ყველაზე ექსტრემალურ გარემოებებში, პირისპირ დამდგარებს ისეთ არჩევანთან, რაც უცილობლად უნდა გაკეთდეს — არჩევანი, რამაც ღიად, თანაც მკაცრად უნდა დაბადოს ეჭვი ყველაზე მყარად ჩამოყალიბებულ ფასეულობებსა და შემეცნებებზე, თუმცა ბუნდოვნად შეგრძნებულზე, რაც დაკავშირებულია მათი ცხოვრების მნიშვნელობაზე“[172].

ფინალურ სცენაში მეტად დასამახსოვრებელია რეპლიკა, როცა კამბეი ამბობს, რომ ჩვენ დავმარცხდით, ხოლო გლეხებმა გაიმარჯვესო. ამაში იგი, ყველაფერთან ერთად, იმასაც გულისხმობს, რომ კაცუშიროც დაკარგა და ოთხი ღირსეული თანამებრძოლიც. მისმა მეგობრებმა ნამდვილი ხარაკირი გაიკეთეს გლეხებისათვის. ასეთი „მებრძოლები მიდიან და მოდიან, ხოლო გლეხები, როგორც მიწის მარილი, სამუდამოდ რჩებიან“[173]. კუროსავას ბევრი ნამუშევრისათვის დამახასიათებელი ცენტრალური თემები: თვითშეწირვა და მორალური ვალდებულებები „შვიდ სამურაიშიც“ გამოჩნდა. ამასთანავე, კინოხელოვანმა მოახდინა პოპულარული კინოჟანრის ტრანსფორმაცია, ხელახალი გადაფასება. კენგეკში, სადაც ყოველთვის

არსებობდა სტანდარტი სიყვარულისა და მოვალეობის დაპირისპირებაში, კუროსავამ მიიტანა რეალისტური ბრძოლა სარჩოსათვის და გადარჩენისათვის. სუფთად ჩაცმული, კეთილშობილური გამომეტყველების ყმაწვილების, რომლებიც ხმლით გაიბრძოლებენ და ანადგურებენ მტერს, ნაცვლად გამოჩნდნენ მოუვლელი, ჭუჭყიანი, ზოგჯერ შეზარხოშებული რონინები. ფილმმა თამამად გაარღვია ჟანრის კანონები იმ მხრივაც, რომ მოქმედება მასში მიმდინარეობს გაცილებით გვიანდელ ეპოქაში, ვიდრე ეს მიღებული იყო ტრადიციულ კენგეკებში[174] და ასევე იმითაც, რომ იაპონიაში მანამდე არ გადაუღიათ მსგავსი შინაარსის კინოსურათი.

„შვიდი სამურაი" მართლაც ეპოპეაა – ის არის ადამიანის სულის ეპოპეა, რადგან ძალიან ცოტა ფილმმა შეძლო წასულიყო უფრო შორს, რათა ეჩვენებინა ეს უფრო მეტად, მიეთითებინა ბრძოლის განსაცვიფრებელსა და შემაშინებელ თვალსაზიერზე, გაებედა, შემოეთავაზებინა პირადი სიმამაცე, მუქთა ქმედება და არჩევანი სრულ ქაოსში"[175]. მასში წინ წამოწეული სოციალურ-ფილოსოფიური თემების მთელი სპექტრი მიუთითებს მწვავე დრამატულ კონფლიქტზე, პიროვნების ზნეობრივი, სულიერი სრულყოფილებისაკენ სწრაფვაზე, სიკეთის აუცილებლობაზე. კუროსავა წინასწარ არასოდეს გეგმავდა ნატურალიზმის გამოყენებას, მაგრამ, როგორც ხშირ შემთხვევაში, აქაც ვერ აუარა გვერდი ნატურალისტურ სცენებს, რომლებმაც უფრო გაამძაფრეს სიუჟეტი. მისი იმჟამინდელი სტილისტიკა წარმოადგენდა უხმო კინოს უზადო გამომსახველობითი ტრადიციების, საბჭოთა კინემატოგრაფის დინამიკური მონტაჟისა და ჰოლივუდის „ოქროს ხანის" თავისებურებების ერთგვარ ნაერთს. იმავდროულად მასში „გამოყენებულია სამურაული ბრძოლის ბრწყინვალე ხელოვნების დაპირისპირება ომის ბარბაროსულ სინამდვილესთან, შექმნილია ცალკეული დაუვიწყარი და ორიგინალური ეპიკური პორტრეტები, აშკარად იგრძნობა ამერიკული ვესტერნის მოტივები"[176]. არაა გამორიცხული, რომ ვივარაუდოთ — ამ ნამუშევრით კუროსავამ „წარმოადგინა ჯონ ფორდის ე. წ. „კავალერისტული ვესტერნების" თავისებური ინტერპრეტაცია"[177].

ფილმის წარმოება „ტოჰოს" დაუჯდა 210 მილიონი იენი (დაახლოებით 560 ათასი აშშ დოლარი), ჩვეულებრივ იაპონურ კინოსურათზე ექვსჯერ მეტი. კინოკომპანია გაბანკროტების ზღვარზე იმყოფებოდა, მაგრამ ეკრანებზე გასვლის შედეგად (1954 წლის აპრილი), იმხელა შემოსავალი მიიღო, რომ წელში გაიმართა. კრიტიკოსებმა კარგი რეცენზიები დაწერეს, თუმცა აქა-იქ იყო საპირი-

სპიროც. „შვიდი სამურაის" სრული ვარიანტი (3 საათი და 23 წუთი) პირველ ხანებში გადიოდა დიდი ქალაქების კინოთეატრებში, მაგრამ ზოგიერთი საგარეუბნო კინოდარბაზი მას ორ ნაწილად ჰყოფდა და ორ დღეს აჩვენებდა. ეს ამბავი ჰაშიმოტომ შეიტყო, მაგრამ კუროსავასათვის აღარ უთქვამს, მის გაღიზიანებას მოერიდა, თუმცა არც აკირას ეცალა ამისათვის — მას 29 აპრილს ქალიშვილი — კაძუკო შეეძინა და მეგობრებთან ერთად კარგად მოულხინა ამის აღსანიშნავად.

„ტოჰოში" მიაჩნდათ, რომ კინოსურათის ხანგრძლივობის გამო არა მარტო იაპონელები, არამედ უცხოელებიც შეწუხდებოდნენ. ამასთანავე მაშინ გამოქვეყნდა სტატია ერთი საზღვარგარეთელი ჟურნალისტისა, რომელიც ტოკიოში დასწრებია ფილმის ჩვენებას და მიუთითებდა, რომ ის მართლაც ძალიან გრძელია, კუროსავას შეეძლო სათქმელი ამის ნახევარ დროში ეთქვა, ამიტომ მოუწოდებდა მას მაკრატელი მოემარჯვებინა და სამონტაჟოში შესულიყო[178]. ასეთივე მოწოდებები სხვებისგანაც გაისმა, ამიტომ იგი შეამცირეს 2 საათსა და 40 წუთამდე და იმავე წლის აგვისტოში გააგზავნეს ვენეციის კინოფესტივალზე, სადაც კუროსავამ საუკეთესო რეჟისურისათვის „ვერცხლის ლომი" დაიმსახურა.

„შვიდი სამურაი" გახდა საეტაპო ნამუშევარი მთელი იაპონური კინოსათვის. მან დაადასტურა, რომ მისი დამდგმელი რეჟისორი გატაცებული იყო დასავლური კულტურითა და საზოგადოებით, იგი გადაიქცა აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის კულტურული ურთიერთგაცვლის ერთ-ერთ მთავარ პერსონად. ფილმი „ამჟღავნებს დასავლური ესთეტიკის ცენტრალური ელემენტების ძალიან აშკარა ასიმილაციას და მათ დიდებულ შერწყმას იაპონურ ტრადიციასთან"[179]. მასში გამოჩნდა კუროსავას, როგორც შემოქმედის პრინციპები კინოსურათის სტრუქტურაზე, ასევე მისი დამოკიდებულება ისტორიული ფილმების, ანუ როგორც მათ იაპონიაში ეძახდნენ — „პერიოდული ფილმების"[180] მიმართ. ამერიკელი რეჟისორი რობერტ უაიზი სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ კუროსავამ ძალიან კარგად იცის, როგორ მოყვეს ამბავიო[181], ხოლო მისი ბრიტანელი კოლეგა ტონი რიჩარდსონი მას მიიჩნევდა სწორ ფსიქოლოგიურ დამკვირვებლად, ქცევის ენერგიულ, მძაფრ ანალიტიკოსად[182].

დიდი ჰუმანისტის მორიგმა შედევრმა წარმატებით მოიარა მსოფლიოს კინოეკრანები. ის იმთავითვე აღიარეს კინოკლასიკად, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია როგორც კინოხელოვნების შემდგომ განვითარებაზე, ისე ცალკეულ კინორეჟისორებზე. „სპილბერგის,

ლუკასისა და დე პალმას მსგავსებისათვის, რომლებსაც განზრახული ჰქონდათ საბაზისო ჟანრებში ფესვგადგმული პოპულარული ფილმების გადაღება, „შვიდ სამურაიში“ კუროსავას მიღწევა, რაც გამოიხატებოდა იმის დემონსტრირებაში, თუ როგორ უნდა გააკეთო ერთ-ერთი ამაღელვებელი კინოსურათი — წარმოადგენდა რეზონანსულს და მათ შემოქმედებაში მიიღო შაბლონის სახე“[183]. ისეთი იაპონელი რეჟისორები, რომლებიც წლების მანძილზე აკეთებდნენ ტრაფარეტულ „პერიოდულ ფილმებს“, სადაც გადამეტებულად აიდეალებდნენ სამურაებს, კუროსავამ „შვიდი სამურაის“ მეშვეობით „კინემატოგრაფიულ განსაწმენდელში“ გააგზავნა[184].

1956 წლის ივლისში „ტოჰომ“ ფილმი ჩაიტანა ლოს ანჟელესში, სადაც იგი რამდენიმე დღე გადიოდა ერთ-ერთ კინოთეატრში და ამის დაწყებიდან ექვსი დღის შემდეგ მიიპყრო ამერიკული კინოაკადემიის ყურადღება, რათა ის წარედგინათ „ოსკარზე“. ეს გადაწყვეტილება დადასტურდა უკვე ნოემბერში, როცა ფილმი, „შესანიშნავი შვიდეულის“ სახელწოდებით, ოფიციალურად გავიდა ნიუ-იორკის კინოეკრანებზე. ამერიკელი სპეციალისტები აღფრთოვანებით წერდნენ, რომ ეს არის „გაბედული სანახაობა“[185], რომელშიც ავტორი არ დაკავდა სულიერი მტკიცებებით და სოციალურ ასპექტებს გაუსვა ძალზე მწვავე ხაზი[186] და სულაც არაა გასაკვირი, რომ ამაში კუროსავა განიცდის ვესტერნის გავლენას, რის გამოც კინოსურათს შეიძლება ეწოდოს აღმოსავლური, ანუ „ისტერნ ვესტერნი“[187].

შინობუ ჰაშიმოტო იხსენებდა, ასაკში რომ შევედი, მაშინ გავაცნობიერე, რომ მე და კუროსავამ დავუშვით შეცდომა, როცა ფილმი საზღვარგარეთ გავიტანეთ, მას ინგლისური სუბტიტრები დავადეთ, არადა იგი აუცილებლად უნდა გაგვეხმოვანებინა ინგლისურად, რათა ხალხს უკეთესად გაეგოო[188]. თავად აკირას ძალიან წყინდა, რომ უცხოელები უფრო კარგად ერკვეოდნენ მის ნამუშევრებში, ვიდრე მისი თანამემამულეები. ერთხელ, იაპონიაში „შვიდი სამურაის“ ჩვენებისას ვიღაც მაყურებელს სიცილი ატყდომია და მის შემხედვარე სხვებსაც ხარხარი აუტეხავთ. ასეთი რაღაცეები მისთვის მიუღებელი იყო[189].

„შვიდი სამურაი“ არის დეტალებში ბრძნული, ხასიათებში მდიდრული, ხოლო ტექნიკურად ვირტუოზული, რაც ნათლადაა თითოეულ ფრაგმენტსა და კადრში. კუროსავამ აიღო საკმაოდ ფამილიარული თემა და, საუკეთესო რეჟისურით, ტემპით, ფსიქოლოგიური სიმართლით, დიდი გრძნობით შექმნა ახალი ამაღელვებლობისა და ძველი ფორმის პრიორიტეტულობის ნაზავი. „მას იმხელა ემოციურობით

შეჰყავს მაყურებელი სიუჟეტში, ყველას ავიწყდება, რომ ამბავი დიდი ხნის წინ მოხდა. მან ეს გააკეთა, როგორც თავისი მტრების წინააღმდეგ სუსტისა და მორიდებულის ბრძოლის განუყოფელი ნაწილი ყოველ ადგილას და ყოველ ეპოქაში"[190].

რასაკვირველია, ბევრი კრიტიკოსი თანხმდება ფილმის შედევრობაზე. ერთგან წერდნენ, რომ ეს გამოკვეთილად ტექნიკური ნამუშევარი გამოირჩევა იმ გამომგონებლობებით, რაც გააკეთა მისმა რეჟისორმა – რამდენიმე კამერით გადაღება, ნელა მოძრაობა, ბრბოს სხვადასხვა რაკურსები – ყველაფერმა ამან უდიდესი გავლენა მოახდინა კინორეჟისორების ახალ-ახალ თაობებზე[191]. „შვიდი სამურაი" ისეთი ფილმების გვერდით დააყენეს, როგორებიცაა: „ერის დაბადება", „ქარწაღებულნი" და „ალექსანდრ ნეველი" და მისი პათოსი შეაფასეს, როგორც საშუალება, რომელიც გვიჩვენებს ცხოვრებისა და ჰუმანიზმის ღრმა დანიშნულებას, რაც მეგობრობას უფრო ასხამს ხოტბას, ვიდრე ჰეროიზმს[192]. კინოსურათის ეფექტური საბრძოლო ეპიზოდები „ჯავშნოსან „პოტიომკინის" ოდესის კიბეების სცენების კონკურენციად შერაცხეს, ხოლო მთლიანად მას უწოდეს „მოძრაობის გობელენი"[193].

1957 წლის გაზაფხულზე „შვიდი სამურაი" გამოცხადდა „ოსკარის" ნომინაციებზე ორ კატეგორიაში: მხატვრობასა და კოსტიუმების მხატვრობაზე, მაგრამ ვერც ერთი ვერ მიიღო. ამასობაში ამერიკელებმა პროდიუსერ ლუ მორჰეიმის თაოსნობით შეისყიდეს „ტოჰოსაგან" ფილმის „რიმეიქის" უფლება სასაცილო ფასად — 250 ამერიკულ დოლარად[194]. პროექტში მთავარი გმირი უნდა განესახიერებინა ენტონი ქუინს, ხოლო რეჟისორი და ერთ-ერთი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის შემსრულებელი უნდა ყოფილიყო იულ ბრინერი. როცა სცენარი დაიწერა, ქუინი, სხვადასხვა მიზეზების გამო, ჩამოაშორეს პროექტს და მთავარი როლი ბრინერს ერგო, კინოსურათი „შესანიშნავი შვიდეული" (1960) კი გადაიღო ჯონ სტარჯესმა. 1961 წელს იგი იაპონიაში გავიდა და ყველაზე წარმატებული უცხოური ფილმი გახდა, რამაც კუროსავას ნამუშევრის დაუჭრელი ვერსიისადმი ინტერესი გააღვივა. ეს უკანასკნელი მხოლოდ 1975 წელს აჩვენეს ადგილობრივ მაყურებელს და 1991 წელს გამოუშვეს ვიდეოკასეტებზე.

ჰაშიმოტოს არც კი უნახავს „შესანიშნავი შვიდეული" და მისი სამი გაგრძელება, კუროსავას კი არ მოეწონა სტარჯესის ფილმი, გაღიზიანდა და განაცხადა, რომ, სანახაობითობის მიუხედავად, ის იმედგასაცრუებელი გამოვიდა, მიაჩნდა, რომ ეს არ იყო „შვიდი

სამურაის“ „რიმეიქი“ და უკვირდა, ასეთი სახელწოდება რატომ დაარქვეს[195]. ბევრი კრიტიკოსი ამ ორი ნამუშევრის შედარებისას, ყოველთვის უპირატესობას ანიჭებდა კუროსავას ქმნილებას და მიუთითებდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა კარგი მსახიობების შერჩევას, კინოპერსონაჟების ბოლომდე გახსნას და ა. შ.[196].

აკირა კუროსავამ „შვიდი სამურაის“ გაკეთებით კიდევ ერთხელ შეახსენა თავი მსოფლიოს, რომ იყო უდიდესი რეჟისორი. ეს დაუვიწყარი, „ეპიკური, დიდად მგრძნობიარე ნაწარმოები“[197] უდავოდ ამტკიცებს მისი ავტორის უკიდეგანო ნიჭიერებას, შემოქმედებითი მრავალფეროვნებისაკენ სწრაფვას, კინემატოგრაფიული სიახლეების თამამად გამოყენებას.

1989 წელს იაპონელმა კინოკრიტიკოსებმა შეადგინეს ყველა დროის 150 საუკეთესო იაპონური ფილმის რეიტინგი, რომელშიც „შვიდი სამურაი“ პირველ ადგილზე გავიდა. მასა და მეორე ადგილოსან კინოსურათს — იასუჯირო ოძუს „ტოკიოურ ამბავს“ შორის ლამის ორჯერ მეტი სხვაობა იყო[198].

50-იანი წლების შუახანებში დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში მიმდინარეობდა მასობრივი მოძრაობები მშვიდობის დაცვის მიზნით, გროვდებოდა ხელმოწერები ატომური ბომბების გამოცდების შეწყვეტის მოწოდებებით, იქმნებოდა შესაბამისი ორგანიზაციები, ადამიანები გამოთქვამდნენ წუხილსა და პროტესტს მოსალოდნელი ბირთვული ომის საწინააღმდეგოდ. იაპონელებმა ამ პრობლემას რამდენიმე ფილმი მიუძღვნეს. კუროსავაც დაინტერესდა აღნიშნული საკითხით. ერთხელ, მომაკვდავ ჰაიასაკასთან სტუმრობისას, მეგობრებმა ისაუბრეს წყნარი ოკეანის ერთ კუნძულზე ამერიკელების მიერ ჩატარებულ ატომურ გამოცდაზე, მისგან წამოსულ რადიაქტიულ წვიმაზე, რომელიც თავს დაატყდა მათ სამშობლოსა და სხვა ქვეყნებს[199]. მომდევნო შეხვედრისას აკირამ ფუმიოს გაანდო იდეა, რომ ამ თემაზე ფილმს გადაიღებდა, რაც მეგობარმა მოუწონა.

მომავალი კინოსურათის პათოსი, რომელსაც „ტოჰოში“ გადაიღებდნენ, სატირული უნდა ყოფილიყო[200], მაგრამ მას შემდეგ, რაც კუროსავა, ოგუნი და ჰაშიმოტო კინოსცენარის დასაწერად შეიკრიბნენ და პირველი ვარიანტის შექმნას შეუდგნენ, ნაწარმოები უფრო დრამატულ ხასიათს ღებულობდა და ისინიც ამ გზას დაადგნენ. აკირა განმარტავდა: „ეს ფილმი კვლავაც სოციალურ პრობლემაზეა. და ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, თუ რატომ მომწონს სოციალური პრობლემები, უბრალოდ არის ის, რომ მათი გამოყენებით შემიძლია აუდიტორიას უფრო გასაგებად დავუსვა შეკითხვა. რასაკვირვე-

ლია, არის რაღაც აქტუალური ასეთ ფილმებთან დაკავშირებით და თუ მათ არ გააჩნიათ აქტუალობა, ისინი არ არიან მნიშვნელოვანი. კინოსურათები მუზეუმებისათვის არაა განკუთვნილი“[201].

ბიზნესმენი ნაკაჯიმა, გადაწყვეტს ქვეყნის დატოვებას და ბრაზილიაში სამუდამოდ გადასახლებას. ამით მას სურს გადაურჩეს ატომურ ბომბარდირებას და გადაარჩინოს თავისი ოჯახიც, მაგრამ შვილები არ იზიარებენ მამის პოზიციას და მას ჭკუანაკლულად გამოაცხადებენ.

ფილმის მოსამზადებელი პერიოდი დაიწყო 1955 წლის 19 მაისს, ხოლო რეპეტიციები — 20 ივნისს, რასაც წინ უსწრებდა სცენარის კოლექტიური კითხვა, რომლის დროსაც განსაკუთრებული ადგილი დაეთმო მთავარი როლის შემსრულებლის — ტოშირო მიფუნეს რეპეტიციებს სხვადასხვა მსახიობთან. გადაღებები გაგანია ზაფხულში, 1 აგვისტოდან მიმდინარეობდა და ექვს კვირაში მორჩა. კუროსავამ ისევ სამი კამერა გამოიყენა, ოღონდ არა ყველა ეპიზოდში. მართალია, ფირის ეკონომიას მას მუდამ ახსენებდნენ, მაგრამ იგი ცდილობდა რაციონალურად გამოეყენებინა ფირი, მსახიობებს მაქსიმალურად ავარჯიშებდა, რომ მერე მხოლოდ ერთ დუბლში ჩატეულიყვნენ. „როცა ტექნიკა ოსტატურადაა გამოყენებული, მრავალკამერიან გადაღებას შეუძლია შექმნას მოულოდნელობის ეფექტი, გამოიჭიროს მსახიობთა სხეულების მომენტი ან განზომილება, როცა ისინი გამოდიან შეგნებული კონტროლის არეალიდან“[202]. იმავდროულად რეჟისორმა მოთხოვა გადამღები ჯგუფის წევრებს, რომ მსახიობებისათვის მიემართათ არა მათი ნამდვილი, არამედ მათი პერსონაჟების სახელებით, ხოლო მიფუნესათვის მისი ოჯახის წევრების როლების შემსრულებლებს „მამიკო“ დაეძახებინათ. ტოშირო დიდ მზრუნველობას იჩენდა მდედრობითი სქესის კოლეგების მიმართ – შესვენებისას, სასადილოში მათ საჭმელს მიართმევდა, შინაურულად ემასლაათებოდა, რაც არ გამორჩენია აკირას თვალს, ერთ დღეს შეუქო საქციელი და გამოუცხადა, მართლაც ოჯახს ჰგავხართო[203].

მიფუნემ განასახიერა თავის ასაკზე ორჯერ უფროსი ადამიანი. მისი გმირი კუთხეშია მიმწყვდეული ორივე მხრივ: თავისი ოჯახისაგან, რომელსაც არ სურს გაჰყვეს ძალაუნებურ ემიგრაციაში და თავისი შიშისაგან, რომელიც მას ხელს უშლის რაიმე პროდუქტიულის გაკეთებაში. „ნაკაჯიმას არ შეუძლია გადაარჩინოს, როგორც თავად ფიქრობს, მთლიანად იაპონური საზოგადოება, ის ვერ ხდება ეპიკური პერსონა, რაც იწვევს მის მარცხსა და გაგიჟებას“[204]. საგულისხმო

როლი აქვს ტაკაში შიმურას, რომლის პერსონაჟი პროფესიით სტომატოლოგია, თუმცა ოჯახური საქმეების სამოქალაქო სასამართლოს წევრიცაა, რომელიც ცდილობს გაერკვეს სიმართლეში, ზნეობრივ ასპექტებში. ყველასაგან განსხვავებით ის მკაფიოდ აცნობიერებს, რომ ნაკაჯიმა სულაც არაა გიჟი და მისი ქმედებანი კეთილშობილურ მიზნებს ემსახურება.

გადაღებების დასრულებამდე რამდენიმე დღით ადრე გარდაიცვალა ფუმიო ჰაიასაკა. აკირამ იმდენად განიცადა მისი დაკარგვა, რომ ერთხანს ფიქრობდა ფილმისათვის თავი მიენებებინა, ხოლო შემდგომ კვლავ მიუბრუნდა სამუშაოს, მაგრამ ძალიან სუსტი ეპიზოდები გადაიღო. მას განსაკუთრებით უყვარდა ჰაიასაკა, როგორც მეგობარი, როგორც ბრძენკაცი, როგორც ადამიანი, რომელიც მუდამ რჩევა-დარიგებებს აძლევდა, შესანიშნავად გრძნობდა გამოსახულებისა და ხმის კომბინაციებს კინოში, გამოთქვამდა საინტერესო იდეებს[206]. რასაკვირველია, ამან განაპირობა ის ფაქტი, რომ ჰაიასაკა ფილმის ოფიციალურ ფილმოგრაფიაში მოიხსენიება სცენარის თანაავტორად და კომპოზიტორად, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკა მასარუ სატომ დაწერა.

კინოსურათი „ცოცხალი ადამიანის ჩანაწერები" ეკრანებზე გავიდა 1955 წლის ნოემბერში. მან მცირეოდენი დადებითი შეფასება მიიღო, რამაც მისი კომერციული ჩავარდნა გამოიწვია — დანახარჯებიც კი ვერ ამოიგო. ამასთან მიმართებაში მავანნი ორ გარემოებას ასახელებდნენ: ქვეყანაში რადიაქტივობისადმი იმხელა შიში არსებობდა, რომ ხალხი, პრაქტიკულად, სახლიდან არ გადიოდა და არანორმალურ სიცხეს, რის გამოც კინოთეატრში სასიარულოდ ბევრს არ ეცალა[206]. ეს იყო ამბავი, რომლის ნახვა კი არა, მოსმენაც არ უნდოდათ ისედაც დაზაფრული იაპონელების უმრავლესობას. ფილმმა აჩვენა პატრიარქალური იაპონური ოჯახის ნგრევა. ამის შემხედვარე მაყურებელში გაჩნდა ეჭვი, რომელი იყო მთავარი თემა – ატომური ბომბისა თუ ოჯახის პრობლემა? მართლაც, თაობებს შორის ურთიერთობებმა, ოჯახურმა მოთხოვნილებებმა და ემოციებმა უკანა რიგში გადასწიეს ატომური ომისადმი მკვეთრი პროტესტი, რამაც ბევრს აფიქრებინა, რომ ფილმი ვერ შედგა[207].

კუროსავას ახალმა ნამუშევარმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ცნობილ კინორეჟისორზე — ნაგისა ოშიმაზე, რომელიც მაშინ „შოჩიკუში" მუშაობდა რეჟისორის ასისტენტად. იგი ამბობდა, რომ მისთვის ეს იყო თავში რკინის კვერთხის ჩარტყმა[208]. კინოსურათის მთავარი გმირი თავისებური თანამედროვე ლირია, რომელიც

წინასწარ გრძნობს, რა შეიძლება მოხდეს და ამისი ეშინია. იგი დაპირისპირებულია ოჯახთან არა ძალაუფლების ან ფულის, არამედ უსაფრთხოების გამო. ამას გარდა, რეჟისორმა მიუთითა ყველას, რომ დროა, დავფიქრდეთ, ოჯახის უფროსის ავტორიტეტი არ შევლახოთ, ბოლოს და ბოლოს, მისი პოზიცია სერიოზულად განვიხილოთ მაინც, ეგებ რაიმე სწორს მოგვიწოდებსო. „ფილმის სიტუაცია შეიძლება ექსტრაპოლირებული იყოს მთელ ერზეც. კუროსავა, შესაძლოა, ამ პრობლემას ასე წარმოიდგენდა: „ატომური კატასტროფის ყველას ეშინია, მაგრამ არავის სურს მის მიმართ შიშის გამო მიატოვოს საკუთარი სამშობლო. განადგურების მუქარის მიუხედავად კაცობრიობა განაგრძობს ჩვეულ ცხოვრებას. როცა ადამიანებს ეძლევათ საშუალება დატოვონ სამშობლო, ისინი გამაწვალებელი არჩევანის წინაშე დგებიან. კუროსავა ამას პირდაპირ არ ამბობს, მაგრამ გულისხმობს: სანამ ადამიანები მთლიანად დაკმაყოფილებული არიან სამშობლოში ცხოვრებით, ისინი სრულიად ვერ აცნობიერებენ ატომური იარაღის საშიშროებას“[209].

ფილმი საკმაოდ მდიდარია პერსონაჟებით, მასში წარმოდგენილია ნაკაჯიმას დიდი ოჯახი, თანამშრომლები, სასამართლოს მოხელეები, სამოქალაქო მსაჯულები და სხვ., ოღონდ მათი „არასაკმარისად ნათლად ფორმულირება“[210] აშკარად დაეტყო სიუჟეტს. მიფუნემ კარგად კი ითამაშა, მაგრამ ვერ შექმნა მისაბაძი გმირი[211], რეჟისორი გადაიტვირთა სულ სხვა მიმართულებებით და როგორც ჩანს, მონტაჟისას, ნაკლები ყურადღება მიაქცია ამ მხარეს, თანაც ამდენი ნაშრომი ჰქონდა რეპეტიციებზე. მან ძირითადი აქცენტები გადაიტანა მიმდინარე კატაკლიზმებზე, მათ წინაშე ადამიანთა უმწეობაზე და მათში, ჩვეულ სტილში, შეურია მომავლის ღრმა რწმენა და კაცობრიობას სიფხიზლისაკენ მოუწოდა. კინოსურათი გახდა მწვავე კინემატოგრაფიული პასუხი[212] იმათთვის, ვინც იმხანად მსოფლიოს განადგურებით ემუქრებოდა.

„ტოჰომ“ დიდი ხნის დაგვიანებით გაიტანა ფილმი საზღვარგარეთ ახალი სახელწოდებით — „ვცხოვრობ შიშში“, რათა ხაზი გაესვა მისი წინასწარმეტყველური ხასიათისათვის. იაპონიასთან შედარებით ამ ნამუშევარს უცხოეთში კარგი პრესა ჰქონდა, მისი არსი ბევრისათვის გასაგები იყო. 1961 წელს ბერლინში, კუროსავას ფილმების რეტროსპექტივაზე კინოსურათმა სენსაცია გამოიწვია. ორი წლის შემდეგ იგი აჩვენეს ნიუ-იორკის კინოფესტივალზე. რეცენზენტების ნაწილმა გვერდი აუარა მის ანტიატომურ თემატიკას, მას იხილავდა, როგორც ოჯახურ დრამას და საგანგებოდ აღნიშნავდა მიფუნეს

როლს[213]; ზოგიერთი მიუთითებდა ცალკეულ საკამათო მომენტზე, მაგრამ განსაკუთრებით დასამახსოვრებლად მიიჩნევდა ფინალურ სცენას, სადაც მიფუნე შეუდარებელი იყო[214]; ზოგმა კუროსავა ფელინის შეადარა ნიჭიერებით და აღიარა, რომ აკირას მასავით ხელეწიფებოდა ამბის კარგად მოყოლა[215], ხოლო ზოგს არ მოსწონდა მისი დინამიკა, რადგან დასავლური აუდიტორიისათვის მიუღებელი იყო ასეთი ნელი ტემპი[216].

სხვადასხვა მიზეზის გამო, ფილმს დიდი ბარიერები ექმნებოდა დისტრიბუციაში. მისმა ოფიციალურმა გამავრცელებელმა „ბრენდონ ფილმზმა" იგი 1967 წლამდე არ აჩვენა აშშ-ის კინოთეატრებში, თუმცა არც ეს იყო დაგვიანებული, რადგან ბირთვული ომის პრობლემა კვლავ აქტუალურად რჩებოდა. ეს საპროტესტო კინოსურათი ბევრ კითხვას სვამს, მაგრამ პასუხების გაცემის პრეტენზიას არ ავლენს. მასში „კუროსავა წინ წამოსწევს მთავარ ფსიქოლოგიურ კითხვას ატომურ სამყაროზე: ვინ არის გიჟი — ადამიანი, რომელიც ასე მგრძნობიარეა მოსალოდნელი საფრთხის მიმართ, იმდენად უნარიანია, რომ იწინასწარმეტყველოს „სამყაროს აღსასრული" და იმდენად დაჟინებულია ამ ხედვის ზეგავლენის შედეგად საერთო წინააღმდეგობის წინაშე, რომ ხდება ისეთი, რაც ტრადიციულად აღწერილია, როგორც „სიგიჟე"? თუ ჩვეულებრივი, ფუნქციონალური ადამიანები, რომლებიც დამუნჯებული არიან ამ საფრთხის გამო და გამოდიან წინააღმდეგ იმ ქმედებებისა, რომლებიც ან ახსენებენ მათ ამას, ან ზემოქმედებას ახდენენ მათ მატერიალურ ინტერესებზე? შეკითხვაზე პასუხი არაა გაცემული, თუმცა ფილმი ხაზს უსვამს ინდივიდის უმწეობას, რათა შეცვალოს მოვლენების სახიფათო მსვლელობა ისევე, როგორც „უსაფრთხოების" იდეის ილუზორული ბუნება"[217]. რეჟისორმა კინემატოგრაფიული გამოძიებით მიაღწია სოციალური ფსიქოლოგიის შესწავლას, გადმოსცა მისი ორიგინალურობა და შინაგანი სამყარო[218].

დღევანდელი გადასახედიდან ნათელია, რომ „ცოცხალი ადამიანის ჩანაწერები" სულში ჩამწვდომი დრამატული ნაწარმოებია, რომელსაც ატყვია ზეჰუმანური თემის დიდებულად წარმოჩენის ოსტატური მცდელობა, კინოკამერის შესანიშნავი ნამუშევარი, გამორჩეულად რამდენიმე მნიშვნელოვანსა და ემოციურ ეპიზოდში[219] და ტოშირო მიფუნეს მაღალი პროფესიონალიზმი, გასაოცარი არტისტიზმი. იგი გვიჩვენებს გამჭოლ, მრავლისმეტყველ, მკაცრსა და ძლიერ ადამიანს, რომელიც მაყურებლის თვალწინ ნადგურდება, მისი ტიპაჟი ტრანსფორმირდება შიშიდან ტერორში და კინოსურათში

საბოლოოდ იკვეთება ჰუმანურობისა და კეთილგონივრულობის საზღვრები. ფაქტობრივად, ფილმმა „თავის ეპოქას გაასწრო რამდენიმე ასპექტით. მისი მინიშნება კონფლიქტში მოდიოდა მმართველი კლასის ინტერესებთან და ასახავდა პოპულარულ მისწრაფებებს, მაგრამ ჯერ დრო არ დამდგარიყო, რათა იაპონური ინტელიგენციისა და კაპიტალისტური დასავლეთის მხრიდან მიეღწია ამ მასობრივი გრძნობის სასოწარკვეთილი გამოხატვის აღიარებისათვის"[220].

ლიტერატურული პირველწყაროს კინოადაპტაციის შესაშური ნიჭი გამოამჟღავნა კუროსავამ, როცა გააკეთა „უზადოდ ეგზოტიკური", „სრულყოფილად გულცივი და უგრძნობებო"[221] კინოსურათი „ობობას ქსელის ციხესიმაგრე" უილიამ შექსპირის ცნობილი პიესის „მაკბეტის" მიხედვით. თავის დროზე, როცა მან ეს ნაწარმოები წაიკითხა, ძალიან მოეწონა და დიდხანს ფიქრობდა მის პერიპეტიებზე. ჯერ კიდევ „რაშომონამდე" უნდოდა მას პიესის კინოვერსიის განხორციელება, მაგრამ მაშინ გამოცხადდა, რომ ორსონ უელსი აპირებდა ამას, ამიტომ აკირამ გაურკვეველი დროით გადადო ჩანაფიქრი. 1957 წელს „ტოჰო" დათანხმდა მის წინადადებას, „მაკბეტის" ეკრანული ხორცშესხმის თაობაზე. თავდაპირველად კუროსავამ გადაწყვიტა, მისი პირდაპირი ეკრანიზაციის კინოსცენარი გაეკეთებინა, მაგრამ მერე მიხვდა, რომ იაპონელი მაყურებლისათვის, არც თუ ადვილი იქნებოდა მისი ნიუანსების აღქმა[222]. შუა საუკუნეების იაპონიის ისტორიაში, განსაკუთრებით სამოქალაქო ომების პერიოდში, რომელიც 1460 წელს დაიწყო და ას წელზე მეტხანს გაგრძელდა, მაკბეტის თავგადასავლის მსგავსი ბევრი ეპიზოდი არსებობდა. ამას ეწოდებოდა „გე-კოკუ-ჯო", ანუ როდესაც ვასალი კლავს თავის ბატონს და მის ძალაუფლებას ეუფლება. ამან შთააგონა აკირა, რომ აღნიშნული ამბავი იაპონურ სინამდვილეში გადაეტანა, ხოლო მისი ფილოსოფია დაუკავშირა თანამედროვე საზოგადოებას.

1956 წლის დასაწყისში კინოსცენარის დასაწერად კურორტ ატამიში შეიკრიბნენ აკირა კუროსავა, ჰიდეო ოგუნი, შინობუ ჰაშიმოტო და რიუძო კიკუშიმა. რა თქმა უნდა, ადრე ყველას ჰქონდა წაკითხული „მაკბეტი", ამიტომ თან არ წაუღიათ, რომ დეტალებში ღრმად არ შეჭრილიყვნენ, თუმცა კუროსავასაც და ოგუნისაც ტოკიოდან წასვლის წინ მაინც გადაუკითხავთ პიესა. მეგობრებმა ნაყოფიერად იმუშავეს და დაწერეს სცენარი, რომელიც შექსპირისეულ ფაბულას ახლოს კი მიუყვება, მაგრამ მისგან მრავალგზისი გადახვევებიც აქვს. ამდენად, ის უფრო ორიგინალურია, ვიდრე პირდაპირი ეკრანიზაცია[223]. აკირა უნდა ყოფილიყო ფილმის პროდიუსერი და სურდა,

რომ დამდგმელ რეჟისორად მიეწვია რომელიმე ახალგაზრდა, მაგრამ ბიუჯეტის შედგენის შედეგად, იმის გამო, რომ პროექტი საგრძნობი თანხა დაჯდებოდა, „ტოჰოს“ ხელმძღვანელობამ თხოვა, თავადვე გადაეღო კინოსურათი.

როცა კუროსავა სხვებისათვის წერდა კინოსცენარებს, ისინი გაცილებით ვიზუალურნი იყვნენ, ვიდრე ის ფილმები, თავად რომ ქმნიდა, ამიტომ მან გულდასმით შეისწავლა იაპონური ტრადიციული მხატვრობა — მუშა-ე (გრაგნილებზე დახატული ბრძოლის სცენები). მალე ესეც არ იკმარა და ფილმის მხატვრობის კონსულტანტად მიიწვია ამ საქმის ოსტატი კოჰეი ეძაკი, რომელმაც თავის ჯგუფთან ერთად საგანგებოდ გამოიკვლია ძველებური ციხესიმაგრეების ნახატები და მოიფიქრა, გაეკეთებინა შავი დაჯავშნული კედლების მქონე ნაგებობა. მთავარი გმირის ფსიქოტიპიდან გამომდინარე, მათ გააკეთეს ფართო და დაბალჭერიანი ინტერიერები. პირველი ციხესიმაგრე რომ ააშენეს, კუროსავას არ მოეწონა — სახურავის ფილები ძალიან თხელი იყო, ასევე არ ვარგოდა სხვა წვრილმანები[224]. „ტოჰომ“ ძალიან კარგად იცოდა მისი დაჟინების შესახებ, ამიტომ ყველაფერი გადააკეთეს. ეძაკის უნდოდა ციხესიმაგრე ყოფილიყო მაღალი და კოშკიანი, თუმცა კუროსავამ მოითხოვა დაბალი და ჯმუხი, რომლის მსგავსი მაკეტებიც ნანახი ჰქონდა მუზეუმებში. ამასთანავე მან გაარკვია, რომ ზოგიერთი ძველი ციხესიმაგრის ირგვლივ საგანგებოდ აშენებდნენ ტყეს, როგორც ლაბირინთს და მას უწოდებდნენ „ობობას ტყეს“, რაც ნიშნავდა ადგილს, რომელიც მომხვდურ მტერს იჭერდა ისე, როგორც ობობა აბამს მსხვერპლს თავის ქსელში. სწორედ აქედან მოუვიდა აკირას იდეა, რომ კინოსურათისათვის დაერქმია „ობობას ქსელის ციხესიმაგრე“[225].

მტერზე გამარჯვების შემდეგ ტყეში გზააბნეულ დიდებულებს: ვაშიძუსა და მიკის შემოხვდებათ იდუმალებით აღსავსე ჯადოქარი, რომელიც პირველ მათგანს უწინასწარმეტყველებს მომავალ წარმატებებს, ხოლო მეორეს შთამომავლებს — უფრო დიად მომავალს. ტყიდან გამოსულებს ბატონისაგან საპატიო თანამდებობები ებოძებათ. ვაშიძუ, რომელსაც აგულიანებს ამბიციური ცოლი, გადაწყვეტს უფრო შორს, ჯადოქრის წინასწარმეტყველების იქით წავიდეს და მონაწილეობას იღებს შეთქმულებაში. საბოლოოდ იგი კარგავს საკუთარ იდენტიფიკაციას, ადამიანობას, თავმოყვარეობას და პატივმოყვარეობის მორევში გადაშვებული საბედისწერო შეცდომებს უშვებს.

ეძაკიმ და ფილმის მხატვარმა იოშირო მურაკიმ ციხესიმაგრის

მთავარი დეკორაცია ააგეს ფუჯის ვულკანურ პლატოზე არა იმიტომ, რომ კინორეჟისორს ძალზე უყვარდა ის ადგილი, არამედ იმიტომ, რომ ჭირდებოდა იქაურობისათვის დამახასიათებელი ბუნებრივი ნისლი, რაც მეტ იდუმალებას შესძენდა ამბავს, „შექმნიდა მოვლენებისა და გამოსახულებების რიტმულ ურთიერთკავშირს“[226]. კუროსავამ მარტო მისი ფასადი არ იკმარა და დანარჩენი ნაწილები მორებით შეავსებინა, რადგან სურდა, ჰქონოდა ნამდვილის შეგრძნება, თანაც საიდანაც უნდოდა, იმ კუთხიდან რომ გადაეღო. იქამდე აკირას თავის ფილმებში არასოდეს მიუქცევია ესოდენი ყურადღება დეკორაციებისათვის, ახლა კი იმხელა ინტერესი გამოხატა, გეგონებოდა ჰოლივუდში ეპიკურ კინოსურათს იღებენო. ნაგებობა უფრო წააგავდა ნადირის ბუნაგს, უშველებელ შხამიან სოკოს, ვიდრე მეფურად მცხოვრები ფეოდალის ბრწყინვალე სასახლეს. იგი გათვლილი იყო მხოლოდ რეალიზმზე, მძიმე რეალიზმზე. სამშენებლო სამუშაოებს იმხელა თანხები დასჭირდა, რომ „ტოჰო“ კინაღამ გაკოტრდა. გადასაღები მოედნის გაწყობაში — ნიადაგის გაწმენდასა და ზედ დეკორაციების აგებაში კინემატოგრაფისტებს დიდად დაეხმარნენ ამერიკელები, რომელთა სამხედრო პოლიციის მთელი ბატალიონი იქვე ახლოს იყო დისლოცირებული. იმავდროულად გადამღებმა ჯგუფმა თავი არ დაზოგა, დაწვრილებით მოიძია ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალები, რომელთა გათვალისწინებით დამზადდა კოსტიუმები[227].

კუროსავამ ტოპოგრაფიული გამოკვლევაც ჩაატარა იმ მიდამოებში, რადგან გაგონილი ჰქონდა, რომ იქაური ნისლი როცა შემოეხვეოდა საგანს, რაც არ უნდა ახლოს მდგარიყო ის, მაინც ვერ დაინახავდი. ამის გამო ციხესიმაგრე ძალიან დაბალ ადგილას ააშენებინა, რათა ნისლი ბუნებრივად შემორტყმოდა და საბედისწერო მოვლენების მომასწავებელი ნიშანი ყოფილიყო[228]. აკირას არასოდეს აკმაყოფილებდა იაპონური ჯიდაიგეკების ისტორიული სრულფასოვნება, არ მოსწონდა, რომ მათში არ იყენებდნენ თანამედროვე კინოტექნიკის სიახლეებს და ძველმოდურად იღებდნენ. ამის გამოსწორება მან დაიწყო „შვიდ სამურაიში“ და უფრო უკეთ განავითარა „ობობას ქსელის ციხესიმაგრეში“[229], რისთვისაც მოიშველია იაპონური ტრადიციული თეატრის — „ნოს“ ხერხები. ამან გამოიწვია ფილმში ცოტა ახლო და ბევრი საერთო ხედის ჩართვა. ამგვარი ექსპერიმენტული ინსტრუქციებით კუროსავამ გარკვეული არეულობა შეიტანა გადამღებ ჯგუფში.

მთავარი გმირები — ფეოდალი ვაშიძუ და მისი გულბოროტი ცოლი ასაჯი განასახიერეს ტოშირო მიფუნემ და ისუძუ იამადამ.

ეს უკანასკნელი სპეციალურად დადიოდა „ნოში“, რათა იქაური კოლეგებისაგან გადმოეღო სიარულის სპეციფიკური მანერა, რამაც კუროსავა, როცა გაიგო, ძალიან გაახარა. იგი იამადას უხსნიდა, რომ სახე ნიღაბივით უმოძრაო ჰქონოდა, თვალები არ დაეხამხამებინა, მიმიკით არაფერი გამოეხატა და გრძნობა სხეულით გადმოეცა[230]. რეჟისორი მსახიობებს უჩვენებდა „ნოს“ ნიღბების ფოტოებს, რათა კარგად დაემახსოვრებინათ და ასე განესახიერებინათ თავიანთი გმირები. მიფუნეს მან შეურჩია მეომრის — ჰეიდას ნიღაბი და როცა ვაშიძუ თავის ბატონს კლავს, სწორედ ისეთი სახე მიიღო, როგორიც ამ ნიღაბს აქვს, ხოლო იამადას გამოუძებნა ასაკში შესული, ლამაზი ქალის, რომელიც ჭკუიდან გადადის, შაკუმას ნიღაბი. ჯადოქრის პერსონაჟსაც „ნოს“ გავლენა აქვს. აკირა ამბობდა: „დასავლური დრამა თავის ხასიათს იღებს ადამიანთა და გარემოებათა ფსიქოლოგიიდან, „ნო“ ამისაგან განსხვავებულია. უპირველეს ყოვლისა, „ნოს“ აქვს ნიღაბი და სანამ დაჟინებით უცქერ მას, მსახიობი ხდება ადამიანი, რომელსაც ნიღაბი წარმოადგენს“[231]. „მაკბეტისაგან“ განსხვავებით, კუროსავამ შეამცირა პერსონაჟთა რიცხვი და მსახიობებს, რომლებიც მიჩვეული იყვნენ კინოკამერასთან სიახლოვეს, მოუწოდა, გადაღებებისას რაც შეიძლება უკან დაეხიათ მისგან. მას უკვე კარგად შეეძლო თითოეული მათგანის შესაძლებლობების გამოცნობა და ამის მიხედვით აძლევდა მათ დავალებებს. მან კინოსურათი შექმნა არა დასავლური კლასიკური თეატრალური ტრადიციებისა და პრაქტიკის გამოყენებით, არამედ „ნოს“ მოჩვენებით სამყაროზე დაყრდნობით, ამიტომაცაა ფილმის ინტერიერები სწორედ თეატრივით უბრალო და სადა.

1956 წლის გაზაფხულის მიწურულს დაიწყო მსახიობთა შერჩევა და რეპეტიციები. კინოსტუდიაში მივიდნენ, უმეტესწილად, სტუდენტები, მომავალი მსახიობები, რომლებიც უნდა აეყვანათ მეორე ან მესამეხარისხოვან როლებზე. კუროსავას ოთახთან ჩამწკრივებული ახალგაზრდები ნერვიულობდნენ, ზოგი კანკალებდა კიდეც, რადგან მათ პირადად სახელოვანი რეჟისორი უნდა გასაუბრებოდა. ყველანი დაწყნარდნენ მას შემდეგ, რაც აუდიენციის შედეგად აღმოაჩინეს, რომ „იმპერატორი“ სულაც არ იყო დესპოტი, პირქუში და აუტანელი პიროვნება. აკირამ თითოეულს მუზარადი დაახურა და გულდაგულ აკვირდებოდა მათ გარეგნობას. შეხვედრამ სტუდენტებზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. რასაკვირველია, ისინი ოცნებობდნენ პროექტში მოხვედრაზე. მათ უმრავლესობას ოცნება აუხდა. რეპეტიციებს მთავარი თუ არამთავარი როლების შემსრულებლები

ერთობლივად გადიოდნენ. კუროსავა ითხოვდა, რომ მათ ხმამაღლა წაეკითხათ ტექსტი, ისე ხმამაღლა, რომ ზოგიერთს ხმა უწყდებოდა. შემდეგ ჯერი მიდგა კოსტიუმებით რეპეტიციებზე, რაც არაქათს აცლიდა მძიმე საბრძოლო აღკაზმულობით შემოსილ ახალბედებს.

გადაღებები დაიწყო 1956 წლის 29 ივნისს და ჩვეულებრივზე დიდხანს გასტანა. მუშაობა წარმოებდა ნარას პრეფექტურაში, გოტემბაში, ნაგაოკაში და „ტოჰოს“ ტამაგავასა და ტოკიოს კინოსტუდიებში. ტყის ეპიზოდები გააკეთეს ფუჯის ტყისა და ტოკიოს სტუდიის გამოსახულებების კომბინაციებისაგან. კუროსავამ დიდხანს ვერ გადაწყვიტა, როგორ გადაეღო სცენა, როდესაც ვაშიძუს აცნობებენ, რომ მისი ბატონი — დიდი ფეოდალი უნდა მივიდეს მასთან სტუმრად. საბოლოო პოზიცია მას მხოლოდ გადაღების წინა ღამით ჩამოუყალიბდა — მან ორი კინოკამერა დააყენა: ერთი იდგა პლატფორმაზე, ჭიშკრის შიგნით, ხოლო მეორე გარეთ, ბრინჯის ყანაში. ორივეს შუაში იმყოფებოდა კედელი. რეჟისორი პლატფორმიდან ხელმძღვანელობდა გადაღებას. ასეთი მეთოდი აკირამ სხვა ეპიზოდებშიც გამოიყენა – სამი კამერა იღებდა ფრაგმენტს, როცა ვაშიძუ კლავს ერთ-ერთ მცველს. მიფუნემ ისე მძლავრად აძგერა მახვილი მსახიობს, რომ მას ძალიან ეტკინა, ჯავშანის ქვეშ სპეციალურად ამოდებული შეშის ნაჭერიც გაუტყდა და იღლიაში ნაიარევიც დარჩა[232].

თავისთავად ხანგრძლივ რეპეტიციებს ის დადებითი შედეგი მოჰქონდა, რომ უშუალოდ გადაღებებისას დუბლი აღარ სჭირდებოდათ — პირველივე ცდაზე გამოსდიოდათ ყველაფერი. თუკი სხვა ისტორიულ ფილმებში იაპონელები თითქმის არასოდეს იყენებდნენ ნამდვილ ხმლებს, კუროსავა პირიქით აკეთებდა — მისი მსახიობები ისე მიეჩვივნენ ხმლის ტარებას, რომ როცა გვერდზე არ ეკიდათ, მაინც გრძნობდნენ მის სიმძიმეს.

ყველაზე მეტად იამადას გაუჭირდა სისხლიანი ხელების დაბანის ეპიზოდის თამაში. იგი საკუთარ სახლში გადიოდა საგანგებო რეპეტიციებს, ონკანთან იდგა და ხელებს იბანდა, მაგრამ ხვდებოდა, რომ ამგვარად რეჟისორის მოთხოვნილებებს ვერ დააკმაყოფილებდა. როცა საქმე ამ სცენის გადაღებაზე მიდგა, აკირამ გამოაცხადა, რომ დუბლის გარეშე უნდა გადაეღოთ, რამაც მსახიობი გააკვირვა და შეაშინა კიდეც, თუმცა ყველაფერი წარმატებით დამთავრდა. „მიუხედავად იმისა, რომ ყოფა, კოსტიუმები, მანერები მეტად განსხვავდებოდა, რეჟისორმა მაინც შეძლო ღრმად ჩაწვდომოდა კლასიკური ნაწარმოების არსს, სწორად და შთამბეჭდავად გაეხსნა მისი

იდეური აზრი. ამ კინოსასწაულს კუროსავა გმირთა ფსიქოლოგიის ფაქიზი დამუშავებითა და მსახიობისადმი შემოქმედებითი ნდობით აღწევს. მსახიობის თამაშის ყველა ნიუანსს რეჟისორი სათუთად და ტაქტით გამოჰყოფს, ხანდახან კი კიდევ უფრო მეტ სიცხადეს მატებს მიზანსცენებით, განათებითა და მონტაჟით"[233].

„ნოში", ამა თუ იმ პიესის კულმინაციურ მომენტში, მიღებულია ადგილზე გაშეშება ფართოდ გახელილი თვალებით. ვაშიძუს ისრებით დაცხრილვის შესანიშნავად დადგმულ ეპიზოდში იგივე ბრწყინვალედ გაიმეორა მიფუნემ. იგი არაჩვეულებრივი დამაჯერებლობით დაუხვდა ისრებს, თანაც დუბლიორის მომსახურებაზე იუარა. მისი ყველა მოძრაობა მილიმეტრებში იყო გათვლილი. თითოეული ისრისათვის, რომელთაც 30 მეტრიდან ისროდნენ მშვილდოსნობის საგანგებოდ მიწვეული სპეციალისტები, საგულდაგულოდ იყო განსაზღვრული მოსახვედრი წერტილი. კუროსავამ თხოვა მშვილდოსნებს მაღალ დონეზე შეესრულებინათ დავალება, რომ ყველანაირი შეცდომა, რაც შეიძლებოდა ფატალური გამხდარიყო, გამოერიცხათ. ამიტომაცაა, რომ მსახიობის თვალებში მართლაც რეალური შიში მოჩანს და როგორც თავად მიფუნე აღიარებდა, იმ მომენტში ის აღარ თამაშობდა, არამედ ძალიან შეშინებული ელოდა ისრებს[234]. ამან განაპირობა აღნიშნული ეპიზოდის საგრძნობი შთამბეჭდაობა.

ვაშიძუსა და მიკის (მინორუ ჩიაკი) პირველივე სცენისათვის „კურო-სანმა" ორივე მსახიობი აიძულა დიდხანს და თითქმის შეუსვენებლივ ეჭენებინათ ცხენები ნარას მახლობელ ტყეში, ისე, რომ ადამიანებიცა და ცხოველებიც ძალიან დაიღალნენ, ხოლო ოპერატორი ასაკაძუ ნაკაი ხშირად ვერ ახერხებდა კადრში მათ მოქცევას, რისთვისაც წუხდა და ჩუმად უკმაყოფილებასაც გამოთქვამდა. შემდეგ ისეთი ნისლი ჩამოწვა, როგორიც რეჟისორს უნდოდა. ამის გამო მსახიობები ვეღარ ხედავდნენ ოპერატორს და მხოლოდ მისი დაძახილით ხვდებოდნენ, სად იდგა ის და იქით მიდიოდნენ. ნაკაი ზუსტად მიუყვებოდა მათ მოძრაობებს, რაც კუროსავას არ მოეწონა, რადგან ჩათვალა სტატიკურად, მას კი დინამიკა უნდოდა[235]. მან მკაცრი ბრძანებები გასცა კინომსახიობთა პოზების გადაღების თაობაზე, რადგან თუ ისინი არასწორად იმოძრავებდნენ, მაშინ ფილმის ბალანსი დაირღვეოდა.

ჯადოქრის (ჩიეკო ნანივა) პირველი გამოჩენა უცნაური და ორიგინალურია, რასაც ემატება მისი თავისებური ხმა, რაც „ტოჰოს" ხმის დეპარტამენტის დამსახურებაა[236]. თეთრებში ჩაცმული, შესაბამისი თმებითა და „ნოს" ნიღბით, ეს პერსონაჟი ზის სართავ ჯარასთან,

ხოლო მისი ქოხმახი თითქოს თეთრ ფერში ბანაობს, რათა დამტკიცდეს მისი არაამქვეყნიურობა. ამ ეპიზოდის ფირი კუროსავამ საგანგებოდ გაარეცხინა, რის შედეგადაც ალქაჯი გამოჩნდა უფრო მეტად ფერმკრთალი და გაცილებით საშინელი.

ვიზუალურად ფილმი ბრწყინვალეა მიუხედავად იმისა, რომ მასში არის მხოლოდ ნისლი, წვიმა, ქარი, ციხესიმაგრე და ტყე, თუმცა როგორც მკვლევარი ტადაო სატო აღნიშნავს, „კუროსავასთან თამაშობენ არა მარტო მსახიობები, არამედ ქარიც, წვიმაც და ნისლიც“[237]. რეჟისორი წარმოადგენს ფეოდალურ ეპოქას, როგორც მამაცობის მითოლოგიურსა და იდეალიზებულ ხანას[238]. კინოსურათი არც განსაკუთრებული გამომსახველობითი ხერხებით გამოირჩევა და მთელი ყურადღება გადატანილია მოქმედებაზე, მის უბრალოდ გამოსახვაზე, თუმცა აქაც არის ცალკეული სიმბოლოები. მაგალითად, ვაშიძუს ალამზე გამოსახულია მტაცებელი მრავალფეხა, ხოლო მიკის დროშაკზე – კურდღელი. თანაც სულ წვიმს, სულ ნისლი და ქარია. მხოლოდ ორჯერ გამოანათებს მზე. ამაშიც სიმბოლიკაა ჩადებული[239]. ნიშანდობლივი სცენაა, როცა მსახურები ამბობენ, რომ ვირთხებმა დატოვეს ციხესიმაგრეო. მათ იციან, რომ ვაშიძუ აპირებს ბრძოლას, რომელშიც დამარცხდება. ამ დროს ამ უკანასკნელს სამხედრო საბჭო აქვს გამართული და მოულოდნელად სხვადასხვა ჯიშის ფრინველი შეფრინდება დარბაზში. ამასობაში ისმის ხმაური, ირკვევა, რომ მტერმა გაანადგურა ტყე და ფრინველებიც ამიტომ გამოერიდნენ იქაურობას. ხელქვეითებს მიაჩნიათ, რომ ეს არის ცუდის ნიშანი, ვაშიძუ კი პირიქით ფიქრობს, რომ ეს ნიშნავს მტრის მომწყვდევას ტყის ხაფანგში, ხოლო ეს ტყე „წარმოადგენს მაკბეტის სულის ლაბირინთისა და ასევე თითოეული ჩვენგანის კომპლექსური გონების სიმბოლოს. სათუთობას, სიყვარულსა და მადლიერებას მოკლებული კუროსავასეული მაკბეტის გარემოცვა განეკუთვნება შუა საუკუნეების იაპონიის სამურაულ მილიტარისტულ ტრადიციას“[240].

„ობობას ქსელის ციხესიმაგრის“ ერთ-ერთი უნიკალური ასპექტია ის გარემოება, რომ კუროსავამ მასში ერთმანეთთან შეაზავა ფანტასმაგორიული რეალობა და სამოქალაქო ომის მატერიალური სინამდვილე[241]. ამისათვის მან იხელმძღვანელა „ნოს“ ერთ-ერთი განშტოებით, რომელსაც „მუგენი“, ანუ „მოჩვენებითი, ფანტასმაგორიული „ნო“ ჰქვია. მასში წარმოდგენილია ბუნებრივისა და ზებუნებრივის ნაერთი, რომელშიც ერთი პერსონაჟი შესაძლოა იყოს ჩვენი, მეორე კი – სხვა სამყაროდან.

კინოსურათის არც ერთი გმირი არ ლაპარაკობს შექსპირის

ტრადიციული ტექსტებით, არამედ მათი საუბარი შეესატყვისება „ნოს“ სტილისტიკას. თავად აკირამ ეს შეაფასა, როგორც თანამედროვე იაპონური პროზის ენა და აღნიშნავდა, რომ „თუ ის ბოლომდე იქნებოდა სტილიზებული, მაშინ ვერავინ გაიგებდა, ამიტომ საშუალედო გზა ავირჩიე: იქ, სადაც შევიყვანე ლექსები, ისინი დავაკავშირე „ნოს“ სიმღერების ტრადიციულ სტილთან“[242]. თავისი ფილმებიდან ყველაზე მეტად კუროსავამ სწორედ „ობობას ქსელის ციხესიმაგრეში“ მოახდინა პეიზაჟით, გრიმით, კოსტიუმებით, მოქმედებით კინოს დაახლოება „ნოს“ ფორმებთან[243].

მიუხედავად იმისა, რომ კუროსავასათვის „ნოს“ მეთოდიკამ სავსებით გაამართლა, „ობობას ქსელის ციხესიმაგრე“ მაინც ძალიან შექსპირისეულია, განსხვავებით იმ ეკრანიზაციებისაგან, რომელთა ავტორები ცნობილ დრამატურგს პირდაპირ მიჰყვებოდნენ და მას თამამად შეიძლება ეწოდოს „ხელოვნების სასწაული“[244]. ესაა გარეგნულად და სულიერად ამაღელვებელი ამბავი ხელისუფლების დამანგრეველ ძალაზე. მისი მთავარი გმირი პოლიტიკური დესპოტიზმის სრული ხორცშესხმაა, თავის გზაზე გრძნობებს რომ საერთოდ უარყოფს, უღირს საქციელს ჩაიდენს და თავს მეფედ წარმოიდგენს. აღსანიშნავია, რომ აკირას „მაკბეტის“ არც ერთი კინოვერსია არ ჰქონდა მაშინ ნანახი, მხოლოდ გაცილებით გვიან იხილა ორსონ უელსის მიერ 1948 წელს გადაღებული ეკრანიზაცია.

ფილმისათვის მუსიკა დაწერა მასარუ სატომ. ეს იყო უჩვეულო ნაწარმოები, რომელშიც გამოყენებულია „ნოს“ მუსიკალური ტრადიციები, ხოლო საგუნდო მონაკვეთში ძველებური იაპონური სიმღერის — „იოკეკუს“ ელემენტები ქოროს შესრულებით. ქოროც „ნოს“ სახასიათო და შემადგენელი ნაწილია. გახმოვანება და მუსიკის ჩაწერა დამთავრდა 1957 წლის იანვრის პირველ ნახევარში, ხოლო 15 იანვრიდან კინოსურათი ეკრანებზე გავიდა.

ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ კუროსავა „არ შეუშინდა, უკუეგდო ყოველივე ის, რასაც უწოდებენ კინემატოგრაფიული ხელოვნების ბაზისს“[245], ამ ნამუშევრით დაარღვია ტრივიალური ჯიდაიგეკების ჟანრული ჩარჩოები, განსხვავებული და დამაინტრიგებელი სანახაობით ძალისხმევა არ დააკლო, ეჩვენებინა სამყარო, რომელიც იმდენად უიმედო და სასტიკია, რომ აქედან გამოსავალიც კი არ ჩანს. მან „გამოაცალკევა პოეზია სტრუქტურიდან და ჩასვა ის პერსონაჟებისა და კინოკამერის მოძრაობებში, ერთმანეთს დაუპირისპირა გადასაღები მოედნებისა და კოსტიუმების პარამეტრები და ლამაზად ააგო გამოსახულებები“[246]. კინოსურათი ჰუმანიზმის ნაკლებობას

კი განიცდის, თუმცა რეჟისორის მიზანს წარმოადგენდა, გადაეღო უფრო თანამედროვე, უფრო ხორცშესხმული „პერიოდული ფილმი“, ისტორიული დეტალების პატივისცემითა და გათვალისწინებით, იგი კარგად „გაისარჯა იმისათვის, რომ ჯიდაიგეკი უბრალო სათავგადასავლო ჟანრიდან მხატვრულ ფორმამდე აეყვანა“[247].

„ტოჰო“ მოელოდა, რომ „ობობას ქსელის ციხესიმაგრე“ დიდ შემოსავალს მოიტანდა, მაგრამ ასე არ მოხდა, მიუხედავად იმისა, რომ ადგილობრივმა მაყურებელმა თბილად მიიღო ეს ფილმი — კუროსავას „რეალური სტილის ტრიუმფი“[248] და „ნოს“ ესთეტიკის საუკეთესო მაგალითი“[249], რამეთუ კარგად იცნობდა თავისი ერთ-ერთი პოპულარული თეატრის მხატვრულ თავისებურებებს და თეატრს რომ სულაც თავი დავანებოთ, ე. წ. „კაიდანები“, ანუ „ზღაპრები მოჩვენებებზე“ ბლომად იყო იაპონურ ხალხურ ლიტერატურაში და მათ მიხედვით კინოსურათებიც კეთდებოდა.

კრიტიკოსების აზრი ორად გაიყო: ერთნი პირდაპირ აცხადებდნენ, რომ არ მოეწონათ ფილმი, ხოლო მეორენი მას უწოდებდნენ სრულყოფილ დრამას, რაშიც ერთმანეთს შეერწყა შექსპირის რომანტიზმი და იაპონური ფორმალიზმი[250].

1957 წელს „ობობას ქსელის ციხესიმაგრე“, რომელსაც საზღვარგარეთული დისტრიბუციისათვის სახელწოდება „ტახტი სისხლში“ გადაუკეთეს, გაიგზავნა ვენეციის კინოფესტივალზე, სადაც ბევრი ოვაცია დაიმსახურა, მაგრამ მთავარი პრიზი ვერ მოიპოვა. მისი ავტორისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი გამოდგა წამყვანი შექსპიროლოგებისაგან ფილმის აღიარება[251], თუმცა ზოგიერთმა ევროპელმა კინოკრიტიკოსმა ნამუშევარი დაიწუნა და მიიჩნია ცუდ კინოადაპტაციად, რომელსაც არ ყოფნის პირადი ხედვა, ასევე მასში არაა საკმარისი ხასიათების მოტივაციები და დაძაბულობის განვითარება[252]. 1961 წელს, როცა კინოსურათი აშშ-ში წარადგინეს, კრიტიკოსმა ბოსლი ქროუთერმა მას საშინელი ვერდიქტი გამოუტანა — მოიხსენია, როგორც ტრაგიკომიკული წარმოდგენა, „გროტესკული მანერის შემცველი სასტიკი და ბარბაროსული „ცხენის ოპერა“[253], თუმცა ეს იყო იშვიათი რეცენზია. მთლიანობაში, ამერიკელებში ფილმმა პოპულარობა მოიპოვა. „თაიმმა“ კუროსავა შეადარა ეიზენშტეინსა და გრიფითს, ხოლო კინოსურათი დაახასიათა, როგორც „საღერღელის ამშლელი სპექტაკლი, ფიზიკური და მეტაფიზიკური ძალადობის შემცველი, შექსპირის ეკრანზე გადატანის სავსებით ბრწყინვალე და ორიგინალური ცდა“[254].

ბევრი მკვლევარისათვის „ობობას ქსელის ციხესიმაგრე“ შე-

ქსპირის ნაწარმოების ეკრანიზაციის ერთ-ერთი საუკეთესო ვერსიაა, „იაპონური ისტორიისა და შექსპირის ლიტერატურის შერწყმის უზადო მაგალითია“[255], რომლის ზებუნებრივი ელემენტები მისმა შემქმნელმა გაზარდა „ნოს“ კლასიკური პიესებიდან აღებული რიტუალიზირებული პირობითობების ხარჯზე, საუცხოო გზები აღმოაჩინა „მაკბეტის“ ვიზუალურ რელსებზე გადასაყვანად და „ამისათვის „ნოს“ სტილიზებული თამაში და სამურაის ცერემონიები გადააქცია შექსპირისეული თეატრისა და მაკბეტისეული შოტლანდიის კოდექსის, ენისა და კოსტიუმების კულტურულ ანალოგებად“[256]. ეს ნამუშევარი არის ადამიანის შემეცნებაში გარკვევის მცდელობაც და ფორმის სისუფთავის მიღწევაც, რაშიც ჩადებულია რთული, კომპლექსური ისტორიული წიაღსვლები, ტრაგიკული სიუჟეტი, შთამაგონებელი კინემატოგრაფიული ძალა, საუცხოოდ შერჩეული გადასაღები მოედნები და მეტად ემოციური, საგულისხმო პერსონაჟები. კუროსავას „სამუშაო პრინციპი ყველგან თანაბრად არის გადანაწილებული — პოლარულობების გამოკვლევის, სტილიზებული კონტროლი — სტატიკური და დინამიკური, აკურატული და უწესრიგო, მართული და უკონტროლო“[257].

ცალკე აღნიშვნის ღირსია იამადასა და მიფუნეს როლები. ერთიცა და მეორეც იაპონურმა კრიტიკამ იმ წლის საუკეთესო კინომსახიობებად აღიარა. იამადა, რომელიც მანამდე უდიდეს თეატრალურ მსახიობად ითვლებოდა (ოღონდ არა „ნოში“) და კინოში მუშაობის გამოცდილებაც ჰქონდა, ამ კინოსურათში თითქოს ხელმეორედ დაიბადა, ჩამოყალიბდა და დაიხვეწა. მიფუნემ გამაოგნებლად ითამაშა და თავის დიდებულ კინოკარიერას ახალი გვირგვინი დაადგა. მისი ვაშიძუ „ბოროტებას ვერაფრით ეწინააღმდეგება. ისაა ადამიანი, რომელიც გამოჭერილია გარემოებებით და ცდუნების მსხვერპლია. ის დამნაშავეა არა ღმერთის, არამედ საზოგადოების წინაშეც, რამეთუ სამურაების კოდექსზე დაყრდნობით, მეომრები, რომლებსაც „გოკეგინი“ ერქვათ, წარმოადგენდნენ „ოჯახის მებრძოლებს“ და თავიანთ ბატონთან დაკავშირებულნი იყვნენ არა მარტო საკუთრებისა და სამხედრო ტრადიციების კავშირებით, არამედ ჩვეულებრივი ლოიალურობითა და მადლიერებით. ცუძუკის, როგორც მისი ბატონის, მოკვლა ნიშნავდა ოჯახის ღალატს“[258]. უნიჭიერესმა მსახიობმა თავის გმირს უფრო მეტი დამაჯერებლობა შესძინა, ღირსეულად „შეავსო მისი, ერთი შეხედვით, ნაკლებად გამომსახველობითი და უჩვეულო სიცარიელეები“[259].

თუკი „მაკბეტი“ არის დრამა არჩევანის ძალაუფლებასა და ამ

ძალაუფლების გამოყენებაზე, „ობობას ქსელის ციხესიმაგრე“ წარმოადგენს ნაწარმოებს წინასწარმეტყველურ სინამდვილეზე. „სადაც მაკბეტს აქვს არჩევანი, ვაშიძუ მხოლოდ ბედისწერას ემორჩილება და ამ განსხვავებაზე შექსპირის დრამასა და კუროსავას ფილმს შორის ცხადდება კინოსურათის დასაწყისსა და ბოლოში, ქოროს სიმღერით, რომელიც გაისმის ამბიციური ადამიანების გარდაუვალ ბედისწერად და აცხადებს მას სიმართლედ, რომელიც ისტორიის სპეციფიკურ გარემოებებზე მაღლა დგას“[260].

კუროსავამ შექსპირისეული სიტყვები იაპონურ გამოსახულებებად თარგმნა. მაყურებელს თითქმის არ აქვს დრო იმის გასაცნობიერებლად, რამდენად დამთრგუნველია საგნები და მოვლენები ამ ფილმში, რამდენად ამკობს მის წარმოსახვას ხმაურები, ეფექტები. ყველაფერი ერთიანობაშია მოქცეული და ემსახურება ძალაუფლებისაკენ ადამიანის წინდაუხედავ, გამალებულ სწრაფვას, გაუანალიზებელ ქმედებებს, სავალალო შედეგები რომ მოჰყვებათ.

რასაკვირველია, შექსპირის ნაწარმოებები კინემატოგრაფში ბევრჯერ გადაჰქონდათ, მაგრამ კუროსავას კინოსურათი მათ შორის ყველაზე უდიდეს ფილმად მოიხსენიება, თანაც ამ შეფასებას აკეთებდნენ ისეთი რეჟისორებიც, ვისაც თავადაც ჰქონდა გაკეთებული შექსპირის ეკრანიზაციები: პიტერ ბრუკი, ორსონ უელსი, გრიგორი კოზინცევი და სხვ. [261]. ბრუკი იმასაც ამატებდა, რომ კუროსავამ ამ შედევრში მაკბეტისაგან შექმნა სამურაი, რომელიც, თავისი პათოსით, მისი შვიდთაგანიდან ერთ-ერთიაო[262].

„ობობას ქსელის ციხესიმაგრე“, რომელიც „არასოდეს კარგავს პოეტურ ხარისხს, მაშინაც კი, როცა ჩვენს წინაშეა ადამიანური ტრაგედიის სურათი“[263], სულაც არ ცდილობს, დაგვანახოს შექსპირის უნივერსალურობის გამჭვირვალე ჭეშმარიტება და ნება. მასში არც იაპონიის ისტორიის დღესასწაულია და არც თანამედროვე ლიბერალური გულგატეხილობის სპეციფიკური სტადია, რაც არსებობს ქვეყნის ახლო მილიტარისტული წარსულის რთულად შესასწავლი გაკვეთილებითა და დემოკრატიული მომავლის შეუსრულებელი დაპირებებით. „ექსპრესიონიზმის მიჯნაზე მყოფი ეს ფილმი ყველაზე მეტად მხოლოდ განწყობილების შემქმნელია“[264], რომელმაც „თავისებურად აირეკლა შექსპირის გენიალურობა და მისგან წამოიღო საინტერესო სიუჟეტი, ქვეთემები, თხრობითი სტილი, სიმბოლური პეიზაჟები“[265]. მისი საშუალებით კუროსავა უფრო მეტს აკეთებს, ვიდრე გვიჩვენებს და გვიხსნის შექსპირისეულ გმირებსა და მათ ნამოქმედარს. იგი მუხლჩაუხრელად იღწვის, რათა მოახდინოს მა-

ტერიალური რეალობის მანიპულაცია და ამით წარმოგვიდგინოს მასალისადმი სრულიად ახლებური მიდგომა. ამიტომაც არის მისი კინოსურათი „გამოკვეთილი ავტონომიური ნამუშევარი შექსპირის ვარიაციაზე"[266], კინოხელოვნების არაჩვეულებრივი ნიმუში, რომელსაც დაკვირვებით უნდა უცქირო და უსმინო, რომ ყველაფერს ჩასწვდე.

კუროსავას ძალიან ახალისებდა მაკსიმ გორკის პიესა „ფსკერზე". მას შემდეგ, რაც ნახა საბჭოთა კავშირში, კინოსტუდია „მოსფილმში", 1952 წელს განხორციელებული ამ პიესის ეკრანიზაცია და წაიკითხა მის მიხედვით თვით გორკის მიერ 30-იან წლებში დაწერილი კინოსცენარი, რომლებშიც მოქმედება წარმოდგენილია სასოწარკვეთილსა და პათეტიკურ ასპექტებში და რომლებიც არ მოეწონა, გადაწყვიტა თვითონაც გამოხმაურებოდა კლასიკურ ნაწარმოებს და სცენაზე გადაეტანა. სიყმაწვილეში აკირა ხშირად დადიოდა ცუკიჯის პატარა ექსპერიმენტულ თეატრში, რომელიც მუშაობდა სტანისლავსკის, მეიერჰოლდისა და რაინჰარდტის მეთოდებით. სწორედ მის რეპერტუარში იყო „ფსკერზე". ბოლო მომენტში კუროსავამ გადაიფიქრა და თეატრს ისევ კინო არჩია. ოგუნისთან ერთად მან ორ კვირაში დაწერა კინოსცენარი, რომელსაც ირონიული სტილი მიუსადაგა, ხოლო მოქმედება ცარიზმის ეპოქის რუსეთიდან გადაიტანა ედოს (ტოკიოს ძველი სახელწოდება) პერიოდის (1603-1867 წწ.) იაპონიაში, როცა ბევრი საინტერესო რამ მოხდა და მოსახლეობის უმრავლესობა მას რომანტიკულად უყურებდა. პრაქტიკულად, სცენარის ავტორებმა მცირეოდენი დააკლეს, მცირეოდენი მიამატეს გორკისეულ ორიგინალს ისე, რომ მისი საერთო პათოსი არ შეუცვლიათ და ეს ცნობილი პიესა კინოს უნივერსალურ ჩარჩოში მოაქციეს[267].

გადაღებების დაწყების წინ „ტოჰოს" კინოსტუდიაში მიიწვიეს სატირულ-იუმორისტული მოთხრობების სახელგანთქმული მთხრობელი, კომიკოსი შინშო კოკინტეი, რომელმაც გასაგებ ენაზე აუხსნა კინოსურათში მონაწილე მსახიობებს ანეკდოტური ყოფის ეპიზოდები იმ ადამიანებისა, ვინც ედოს პერიოდში ცხოვრობდა. სტუმარმა ყველას ასიამოვნა.

ფილმი „ფსკერზე" იოლად გაკეთდა, საკმაოდ ხანმოკლე ვადებში. კინემატოგრაფისტებს ჰქონდათ მხოლოდ ერთი ექსტერიერი, რომლიდანაც მურაკიმ შექმნა საცოდავი გარემო და ერთიც — ინტერიერი, რომელიც „ტოჰოს" ხმის ჩამწერი დეპარტამენტის სცენაზე გაეწყო რამდენიმე კინოკამერასთან ერთად, თუმცა ამას წინ უძღოდა რთული და დამღლელი რეპეტიციები 1957 წლის მაისში. რეჟისორმა 40 დღის განმავლობაში ავარჯიშა მსახიობები ჭუჭყიან

კოსტიუმებში გადასაღებ მოედანზე, სადაც ჯერ არც ერთი ნივთი არ იდგა[268]. რეპეტიციები გაატარეს ოპერატორს – კაძუო იამასაკისაც. გადაღებები დაიწყო 24 ივნისს და ოთხ კვირაში მომთავრდა.

კუროსავას არასოდეს იზიდავდა ცალკეულ „კინოვარსკვლავთა" იდეა, ამიტომაც აჩვენა, რომ ცნობილ მსახიობთა ანსამბლთან მუშაობა გაცილებით საპასუხისმგებლოა, ვიდრე ერთი მსახიობის წინ წამოწევა. ამდენად, კინოსურათმა ერთი მხრივ, „მსხვერპლად შესწირა კუროსავასათვის ჩვეული, კინოკამერის გამორჩეული რაკურსები"[269], ხოლო მეორე მხრივ, წარმოაჩინა ინოვაცია — მას არ ჰყავს გამოკვეთილი მთავარი გმირი ან გმირები. ის შედგება პატარა ამბებისაგან, რომლებიც ერთმანეთს აბალანსებენ და უმაღლეს რეალიზმს აღწევენ. მასში კვლავ გამოჩნდნენ: ტოშირო მიფუნე, ისუძუ იამადა, მინორუ ჩიაკი. საუცხოოდ ითამაშა ეჭვიანი ქმრის როლი განჯირო ნაკამურამ, ხოლო კამატარი ფუჯივარამ დამაჯერებლად განასახიერა გალოთებული, ყოფილი მსახიობი. ფუჯივარა საგანგებოდ დაიარებოდა ტოკიოს საავადმყოფოების იმ განყოფილებებში, სადაც ლოთები ეწვინათ, აკვირდებოდა და სწავლობდა მათ მიხვრა-მოხვრას, ხასიათს, ტიპაჟებს. ბოკუძენ ჰიდარის მიერ განსახიერებული მოხეტიალე სასულიერო პირი იმდენად გამაოგნებელია, რომ ვერც კი განასხვავებ, სად მთავრდება მსახიობი და სად იწყება მისი პერსონაჟი. ჰარუო ტანაკას ძალზე გაუჭირდა ტექსტის დასწავლა ფინალური სცენისათვის, მაგრამ რეჟისორი დაეხმარა, რომ ყველაფერი კარგად გამოსვლოდა. კიოკო კაგავა, რომლისთვისაც ეს იყო კუროსავასთან პირველი გადაღება, მოიხიბლა აკირას ღიმილით, გამხნევებითა და მისთვის სრული თავისუფლების მინიჭებით, რის შედეგადაც კაგავა თავის ინსტინქტებს მიენდო და როლიც თამამად შეასრულა[270]. კოჯი მიცუიმ შესანიშნავად ითამაშა ცინიკური, აზარტული მოთამაშე – იოშისაბურო, რომელიც გაოცებულია იმ მითებით, სხვები რომ ეჭიდებიან. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ეპიზოდური როლებიც, რომლებსაც ატყვია კუროსავას ხელი. ყოველივე ეს მიმართული იყო იქითკენ, რომ აკირას თავისი წვლილი შეეტანა ქვეყანაში კინოსამსახიობო დონის განვითარებაში და მაგალითისათვის ეჩვენებინა, როგორ მუშაობდა იგი მოაზროვნე მსახიობებთან[271].

კინოსურათში ნათლად გადმოიცა რეჟისორის დამოკიდებულება იმაზე, რომ სოციალური კრიტიკა გაცილებით ნაკლებადაა საჭირო, ვიდრე ადამიანური მოტივებისა და სურვილების მტკივნეული გამოკვლევა. რა თქმა უნდა, აკირასათვის ცხოვრებისეული სირთულეების

აღწერა იყო ერთ-ერთი ძირითადი თემა და ამანაც განაპირობა, რომ მან გორკის შემოქმედებას გაბედულად მიმართა[272]. ფილმში კვლავაც გრძელდება კუროსავას ძიება: ილუზია სინამდვილის წინააღმდეგ — მისი გმირების უმეტესობა ილუზიის მარწუხებშია მოქცეული და მათთვის ვერ დაუღწევია თავი. მხოლოდ სასულიერო პირი გრძნობს რეალობას და ამიტომაცაა, რომ ავტორი მას კომიკურად წარმოაჩენს. მოთხრობილი ამბავი უფრო თანმიმდევრულია, ვიდრე თავად ცხოვრება. რეჟისორმა პერსონაჟები „თითქოს ყუთში გამოკეტა და ისე ათამაშა ამ კლაუსტროფობიულ დრამაში“[273].

კუროსავამ გამოიყენა „ბაკაბაიაში“, ანუ ტრადიციული იაპონური მუსიკის სახეობა ფლეიტით, დოლებითა და სატკაცუნოებით. ეს არის სადღესასწაულო მუსიკა, რომელსაც რეჟისორმა საპირისპირო დატვირთვა მისცა — მისი საშუალებით უნდოდა ხაზი გაესვა ტრაგიკული განწყობისათვის, განემარტა აღშფოთებისა და გულისნყრომის ის ატმოსფერო, რომელიც იმხანად სუფევდა პოლიტიკური და ეკონომიკური სიტუაციების გამო და რომლებიც აღწერეს მაშინდელ სატირულ ლექსებსა და გასართობ წარმოდგენებში. ამასთანავე, აკირამ გორკის პიესის სიუჟეტი გადაიტანა იაპონურ ღამის გასათენებელში, მის რათა თანამემამულეებს ადვილად გაეგოთ მისი არსი. მან იხელმძღვანელა სწორედ ცუკიჯის თეატრის დრამატურგიული სტილითა და დეკორაციებით[274], ფილმში ჩართო ბევრი თეატრალური ნიუანსი, არ დაივიწყა კომიკური ეპიზოდებისა თუ ფრაზების ჩასმა, რათა ხანდახან განემუხტა დინამიზმი, რომელიც უერთდება სენტიმენტალურ-იუმორისტულ შეხედულებებს ცხოვრებაზე.

ერთ ინტერვიუში კუროსავამ განაცხადა, რომ გორკისეული ორიგინალური ვერსია მისაღები რომ გამეხადა იაპონელი მაყურებლისათვის, პატარა ნაჭრებად გადავღეჭე, თუმცა ორიგინალური იდეისათვის არ მიღალატია, მისთვის არ „მიმკურნალებიაო“[275]. „ფსკერზე“ მხოლოდ გარეგნულადაა „იაპონიზირებული“. აკირამ მასში სათუთად შეინარჩუნა რუსული კლასიკური ნაწარმოების შინაგანი არსი, იდეური და სულიერი შინაარსი, ამიტომაც თვლიან მას „ატმოსფეროს ოსტატად“[276] და უნივერსალური მანერის განუმეორებელ კინორეჟისორად[277].

კინოსურათი ეკრანებზე გავიდა 1957 წლის ოქტომბრის დასაწყისიდან. დინამიკურმა ოპერატორულმა ნამუშევარმა და ასევე დინამიკურმა მონტაჟმა, რომლებიც უზადოდ შეესატყვისნენ მისი პერსონაჟების სასტიკსა და ცხოველურთან მიახლოებულ ყოფას, ხაზი გაუსვეს მათი პირადი ცხოვრების უქონლობას, არაჯანსაღ

სიტუაციებს, აჩვენეს, რომ იმ ჯოჯოხეთური უფსკრულიდან, სადაც ისინი ცხოვრობენ, თავის დაღწევის საშუალებებია: სიკვდილი, ან დანაშაული, რომლის შედეგადაც ციხეში მოხვედრა შეიძლება. ისინი სასტიკ სინამდვილესთან პირისპირ შეყრას ალკოჰოლით „ებრძვიან". ეს არის „შესანიშნავი მაგალითი იმისა, თუ როგორ იკვებება ადამიანი ოცნებებითა და თვითმოტყუებით, რათა ცხოვრება გახადოს ასატანი"[278]. ამგვარმა გარემოებებმა და ფინალურმა სცენამ ერთობ დამთრგუნველად იმოქმედეს აუდიტორიაზე, ხოლო კრიტიკოსები უმკაცრესად განაწყვეს რეჟისორის წინააღმდეგ[279].

„ფსკერზე" კუროსავას ექსპერიმენტია, რომელშიც ავტორს უნდოდა გაერკვია, რამდენად შორს წავიდოდა უკომპრომისო სინამდვილის აღწერით, თავისი სარეპეტიციო მეთოდით, რამდენიმე კინოკამერის გამოყენებით, როგორ შეუთავსებდა ერთმანეთს „კინემატოგრაფიულ ტექნიკურ საშუალებებსა და თეატრალურ სივრცეს"[280], გადასაღებ მოედანსა და კინომხატვრობას, თეატრის სპეციფიკას კინოს დიალოგთან და კინომსახიობთა თამაშთან.

საზღვარგარეთ კინოსურათი 1962 წელს გავიდა და უმეტესწილად, დადებითი შეფასებები დაიმსახურა როგორც „ვიზუალურად ჯადოსნური ძალის"[281] მქონე ნამუშევარმა. უცხოელებისათვის იგი, „გასაოცარი მინორულობის"[282] მიუხედავად, პიესის საუკეთესო კინოადაპტაცია გამოვიდა, რომელშიც კუროსავამ, ფაქტობრივად, არ დააზიანა გორკის დრამა და პირიქით, უფრო გაამდიდრა. ამას გარდა, მან წარმოაჩინა სრულიად ახლებური, ემოციური ხედვა ადამიანებზე, რომლებიც ცდილობენ, გაექცნენ რეალობას, ოცნებობენ გადარჩენას, ლოთობენ, კვდებიან.

„ფსკერზე" თავისებურად ინტელექტუალური ფილმია, მაყურებელსაც რომ აკმაყოფილებს და ფიქრებსაც რომ აღძრავს, თუმცა ზოგ მკვლევარს მიაჩნდა, რომ ცნობილი პიესის ეს კინოვერსია გაცილებით მოსაწყენი იყო, ვიდრე ჟან რენუარის იგივე ნამუშევარი, ხოლო გორკის გმირების ინსტინქტური სიგიჟე და უიმედო ინერციები ნადვილად არ ესადაგებოდნენ კუროსავას კინოსურათს[283].

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ეს ნაწარმოები, რომელშიც თვალნათლივ ჩანს „ავტორის მიზანდასახული ძალისხმევა"[284], ალბათ, არის კუროსავას ერთადერთი კინოპროდუქტი, რომელიც ბოლომდე ვერ გაიაზრა, გამოიკვლია და შეაფასა კრიტიკამ.

1957 წლის ოქტომბრის შუა რიცხვებში აკირა პირველად გაემგზავრა საზღვარგარეთ – ლონდონში, სადაც ტარდებოდა საერთაშორისო კინოფესტივალი ახალგახსნილ ეროვნულ კინოთეატრში.

ფორუმზე მისი და მისი „ობობას ქსელის ციხესიმაგრის“ გარდა მიწვეული იყვნენ: რენე კლერი და მისი ფილმი „მილიონი“, ლორენს ოლივიე და მისი „ჰამლეტი“, ჯონ ფორდი და მისი „დილიჟანსი“, ვიტორიო დე სიკა და მისი „ველოსიპედის გამტაცებლები“.

ფესტივალის გახსნის დღეს, 15 ოქტომბერს, სასტუმროს ნომერთან მდგარი კუროსავა ნერვიულობამ აიტანა – მას იაპონური სამოსი ეცვა და გვერდით თარჯიმანი არ ჰყავდა. ამ დროს ვიღაც უცნობი მიეჭრა, მიესალმა და გაეცნო: „რენე კლერი“. იაპონელმა ძლივს ამოღერღა — „აკირა კუროსავა“. შემდეგ მეორე მიუახლოვდა, მხარზე ხელი მეგობრულად დაჰკრა, წარუდგა ჯონ ფორდად და დამტვრეული იაპონურით ვისკის დასალევად წასვლა შესთავაზა. აკირას ნერვიულობაც მოეხსნა და ფეხაკრეფით გაჰყვა კაცს, რომელთანაც შეხვედრაზე მუდამ ოცნებობდა. იქვე გაიგო კუროსავამ, რომ როდესაც „ვეფხვის კუდს მიდევნებულნს“ იღებდა, მათ სანახავად მისულ ამერიკელ საზღვაო და სახმელეთო მაღალჩინოსან ოფიცერთა ჯგუფში თურმე ფორდიც ერია[285]. ვესტერნის დიდოსტატმა კოლეგას განუცხადა, რომ მართლა გყვარებია ნვიმაო, რაზეც კუროსავამ უპასუხა, შენ მართლა გინახავს ჩემი ფილმებიო[286].

კინოფესტივალის ოფიციალური გახსნის ცერემონიალზე, სცენაზე ასულ ხუთ სახელგანთქმულ კინორეჟისორს მხარს ჯინა ლოლობრიჯიდა უმშვენებდა, ხოლო დიდი ბრიტანეთის პრინცესა მარგარეტმა ხუთივეს იქვე ჩამოურიგა საპატიო დიპლომები. ამის მერე ეკრანი დაეთმო „ობობას ქსელის ციხესიმაგრეს“, რომელსაც მაყურებლის მოწონება ხვდა წილად.

მეორე დღეს ჯონ ფორდმა კუროსავა დაპატიჟა თავისი მორიგი ფილმის — „გიდეონის დღის“ გადაღებებზე, „მეტრო-გოლდვინ-მეიერის“ ბრიტანულ სტუდიაში. ამერიკელმა იაპონელი გვერდით მოისვა და ისე ხელმძღვანელობდა გადაღებას, ხოლო როცა დაამთავრა, სტუმარს მადლობა გადაუხადა და იქ მყოფებს საზეიმოდ წარუდგინა, რასაც მქუხარე ტაში მოჰყვა. აკირას თვალები აუცრემლიანდა[287]. სწორედ ამის შემდეგ დაიწყო მან როგორც გადაღებებზე, ისე ცხოვრებაში ფორდისავით კეპისა და მზის შავი სათვალეების ტარება.

ლონდონში ყოფნისას კუროსავა არაერთ საინტერესო პიროვნებას შეხვდა. რასაკვირველია, შექსპირის სამშობლოში ყველაზე ამაღელვებელი იყო საუბარი სახელოვან ლორენს ოლივიესთან. ბრიტანელმა პირდაპირ მიახალა, რომ მას არ მოსწონდა კუროსავასეული ინტერპრეტაცია, რადგან მაკბეტი დაზარალებულ ადა-

მიანად მიაჩნდა, რაზეც აკირამ მიუგო, რომ, მისი აზრით, ეს პიესა მოგვითხრობს სხვები რომ მართავენ, ისეთი უბრალო კაცის ტრაგედიაზეო. ოლივიემ მოუწონა ოთხი ეპიზოდი: ვაშიძუს ცოლი რომ გიჟდება მას შემდეგ, რაც მკვდარ ბავშვს შობს, ცხენის გაქცევა, ჩიტების გუნდის შეფრენა დარბაზში და მთავარი გმირის დაცხრილვა ისრებით. ლორენსმა ისიც აუწყა, რომ თავადაც აპირებდა შექსპირის ამ გახმაურებული პიესის ეკრანიზაციას და კარგი იქნებოდა, თუ თვითონაც ქალბატონ მაკბეტს ფეხმძიმედ გამოიყვანდა, ოღონდ მკვდარი ბავშვის ნაცვლად მას დეფორმირებული ურჩხული უნდა ეშვა. ამის თქმისას იგი ისე დაიმანჭა, რომ ირგვლივ ყველა გააცინა[288].

აკირა ჩავიდა პარიზს, სადაც ერთ რესტორანში შეხვდა ჟან რენუარს. მას ძლიერ მოსწონდა ცნობილი ფრანგი რეჟისორის კინოსურათი „დიდი ილუზია". ორივეს გადაღებული ჰქონდა „ფსკერზე" და, უმთავრესად, ამაზე ისაუბრეს. კუროსავა ისე მოიხიბლა რენუარის პიროვნებით, რომ მომავალში, 70-იან წლებში, როცა მისი ავტობიოგრაფია წაიკითხა, თავადაც მოსინჯა ძალები ამ მიმართულებით და საკუთარი ავტობიოგრაფია დაწერა.

23 ოქტომბერს „კურო-სანი" დაბრუნდა ტოკიოში, სადაც აეროპორტში დახვდნენ მისი ჯგუფის წევრები. აკირამ ისინი აეროპორტის რესტორანშივე დაპატიჟა და ვისკის სმის ფონზე მოუყვა, რაოდენ ამაღელვებელი იყო მისთვის პირველი გასვლა უცხოეთში, როგორი მომხიბვლელი იყო იქაური მაყურებელი, როგორი საქმიანი და მრავლისმეტყველი იყო მისი შეხვედრები კოლეგებთან, როგორი გულმოდგინებით ისმენდნენ ჟურნალისტები და დაინტერესებული ახალგაზრდები მის საუბრებს კინოზე და ა. შ. განსაკუთრებით უხაროდა მას ჯონ ფორდის გაცნობა და სწორედ მაშინ აღიარა თავისიანებთან, რომ როცა დავბერდები, მინდა ფორდისნაირი კინორეჟისორი ვიყოო[289].

ევროპული ტურნეს შემდეგ კუროსავა და მისი მეგობრები: ოგუნი, კიკუშიმა და ჰაშიმოტო შეუდგნენ ახალ პროექტზე მუშაობას. ეს უნდა ყოფილიყო ყოველგვარი ფილოსოფიური ქვეტექსტების გარეშე სიუჟეტის მოულოდნელი შემობრუნებებით, ეფექტური მასობრივი სცენებით, დევნითა და ორთაბრძოლით აღსავსე კინოსურათი, რომელიც სათავგადასავლო ჟანრის მოყვარულთა ინტერესს გამოიწვევდა. აკირამ განაცხადა, რომ არავითარი მძიმე თემები, მომავალი ფილმი იქნებოდა გასართობი და მღელვარე მომენტების შემცველი, ასპროცენტიანი სანახაობითი ნამუშევარი[290]. მისი იდეა დაიბადა წინა კინოსურათის კეთებისას, როდესაც კიკუშიმა მოუყვა,

რომ იაპონიის ერთ კუთხეში არსებობდა მიმალული, ფარული ციხესიმაგრე, რომელიც დიდმა ფეოდალმა შინგენ ტაკედამ ოდესღაც ააგო.

ძველ იაპონიაში ფეოდალური ომები მიმდინარეობს. ახალგაზრდა, ლამაზი პრინცესა იუკი, რომელიც მმართველი კლანის მემკვიდრეა და მისი ერთგული სამურაი, გენერალი მაკაბე, გარემოებების გამო, იძულებული არიან დროებით დაიმალონ მიმალულ ციხესიმაგრეში. შედარებით უსაფრთხო ტერიტორიაზე გადასასვლელად ისინი გლეხურად გადაიცვამენ და გზას გაუდგებიან. მათ მიაქვთ ოქრო, რასაც შეშაში ჩამალავენ. მათ მიერ თანაშემწეებად აყვანილი, შემთხვევით გაცნობილი ორი მაწანწალა ყურს მოკრავს ოქროს ამბავს, მუდამ ამაზე ფიქრობს და მის ხელში ჩაგდებას ცდილობს. სამშვიდობოს მისაღწევად ოთხეულს წინ ბევრი ფათერაკი ელის.

გამოცდილი კინოდრამატურგები სრულიად განსხვავებული მანერით წერდნენ კინოსცენარს: ყოველ დილით კუროსავა დამოუკიდებლად ამუშავებდა სიტუაციებს, რომლებიც მისცემდნენ საშუალებას გენერალსა და პრინცესას არ გაქცეულიყვნენ, არამედ დინჯად, აუჩქარებლად გაეგრძელებინათ გზა, ხოლო ოგუნი, კიკუშიმა და ჰაშიმოტო ცდილობდნენ, გამოეძებნათ ამის საპირისპირო ქმედებანი და, შესაბამისად, მოტივაციები[291]. აკირას აზრით „სცენარისათვის კარგი სტრუქტურა არის სიმფონიის სტრუქტურა თავისი სამი ან ოთხი გადასვლითა და განსხვავებული ტემპით, ან შეიძლება გამოიყენო „ნოს“ პიესა თავისი სამნაწილიანი სტრუქტურით: ჯო (შესავალი), ჰა (დანგრევა) და კიუ (აჩქარება). თუ მთლიანად მიუძღვნით თავს „ნოს“ და ამისაგან რაიმეს კარგს მიიღებთ, მაშინ ბუნებრივია ეს წარმოჩნდება თქვენს ფილმებში. „ნო“ მართლაც არის უნიკალური მხატვრული ფორმა, რომელიც მსოფლიოში სხვაგან არსად არ არსებობს. მიმაჩნია, რომ „კაბუკი“, რომელიც მას მხოლოდ ბაძავს, უნაყოფო ყვავილია. და მაინც სცენარში, როგორც ვფიქრობ, სიმფონიური სტრუქტურა დღეს ყველაზე ადვილად გასაგებია ხალხისათვის“[292].

პირველ პრიორიტეტს წარმოადგენდა პრინცესას როლისათვის მსახიობის შერჩევა, რადგან მაკაბეს პერსონაჟისათვის კანდიდატურა უკვე არსებობდა — ტოშირო მიფუნე. „ტოჰომ“ კუროსავას აჩვენა რამდენიმე ნიჭიერი ქალიშვილი, მაგრამ ამ უკანასკნელმა ყველა დაინუნა, რადგან აიკვიატა, რომ კინოში ნამუშევარი მსახიობი არ სურდა. მისი განკარგულების საფუძველზე ძებნა დაიწყეს „ტოჰოს“ კინოთეატრების ქსელის თანამშრომლებსა და მაყურებლებში, მაგრამ იქაც არაფერი გამოვიდა. საბოლოოდ ყურადღება შეჩერდა

20 წლის ლამაზმანზე — მისაკო (მისა) უეჰარაზე, რომელიც ერთ შეხვედრაზე შემთხვევით გაიცნო „ტოჰოს“ მავანმა მუშაკმა, მოეწონა და კუროსავას ამცნო მისი ამბავი. მისა სასწრაფოდ მიიწვიეს კინოსტუდიაში, სადაც მისვლისთანავე, მისდა გასაოცრად, უამრავი ადამიანი შემოეხვია და ფოტოები გადაუღო. აკირასაც მოეწონა ახალბედა, მისი ელეგანტურობა, სილამაზე და განსაკუთრებით მეტყველი თვალები.

ერთხელ რეჟისორი მივიდა საგრიმიოროში, სადაც მისა იმყოფებოდა, მიიტანა ელიზაბეტ ტეილორის დიდი ფოტოსურათი, დადო სარკის გვერდით და თხოვა დებიუტანტს, მისი გამოხედვის იმიტაცია გაეკეთებინა. როგორც ჩანს, აკირას ამისაგან რაღაცის გამოყვანას ფიქრობდა, თუმცა მერე ისევ „ნოს“ მიადგა და მისას გრიმი გაუკეთეს იმ ნიღბის მიხედვით, რომელიც კუროსავამ აღმოაჩინა ამ კინოსურათისათვის შესაფერისი ისტორიულ-კულტურული მასალების კვლევისას[293]. უეჰარას ჩაუტარეს გაკვეთილები ცხენოსნობასა და სამსახიობო ოსტატობაში და ასე მოამზადეს გადაღებისათვის.

როცა იღებდნენ სცენას, სადაც მთის თავზე დგას პრინცესა და ტირის, მისა ყველანაირად ეცადა, მაგრამ ვერ იტირა. რეჟისორის მთავარმა ასისტენტმა მიმაჩი იანაგასემ, რომელიც მეთაურობდა ამ პატარა სცენის გადაღებას (აკირა იქ არ იმყოფებოდა), დანაყა ნიორი და მისი წვენი წაუსვა თვალების ქვეშ, თუმცა არც ამან უშველა — ქალს ცრემლი არ მოსდიოდა. ამასობაში მზემ ჩასვლა დაიწყო. მისა მიხვდა, რომ გადამღები ჯგუფის წევრები უხერხულ მდგომარეობაში ჩააგდო, გაბრაზდა და ისეთი ტირილი მორთო, რომ ძლივს გააჩერეს.

მაწანწალებს ასახიერებენ მინორუ ჩიაკი და კამატარი ფუჯივარა, კუროსავას გამოწვრთნილი მსახიობები — ჩიაკი თავისი უცოდველი გამოსახულებითა და ფუჯივარა თავისი ციცქნა ტიპაჟით. ისინი ძუნწებიც არიან, ერთმანეთს ეჩხუბებიან, მაგრამ უერთმანეთოდ ვერ ძლებენ. ასეთი ტიპები აკირამ ჩასვა სამყაროში, სადაც მეფობს ძალადობა და შიში, გაუტანლობა და ყოველწამიერი საფრთხე. მათი პერსონაჟების საკონტრასტოდ მედგრად მოჩანს მიფუნეს გენერალი, რომლის ფუნქციაა იყოს პირდაპირი, უშიშარი და გადაწყვეტილებების ერთპიროვნული მიმღები ამ ორი არამზადის, მშიშარა და გაიძვერა ადამიანის გვერდით[294]. საერთოდ, ამგვარი პერსონაჟის არსებობა და აუცილებლობა აუდიტორიის მთელი ყურადღების მასზე გადასატანადაა გათვლილი. არადა მიფუნეს გმირი ნამდვილად აღსაფრთოვანებლად გამოიყურება ეკრანზე როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად. დასამახსოვრებელია შესანიშნავად დადგმული

სცენა შუბებით ორთაბრძოლისა, რომელშიც მაკაბე შეუდარებელია, თუმცა ფილმის ფინალში აქცენტები ისევ ორ არამზადაზე გადადის და არა გენერალსა თუ პრინცესაზე, რითაც კუროსავა ტრადიციულ სათავგადასავლო ჟანრს თავისებურად აკნინებს, ცვლის მის ფუნდამენტურ ღირსებებს[295].

კინოსურათის, რომელსაც დაერქვა „სამი არამზადა ფარულ ციხესიმაგრეში“, გადაღებები დაიწყო 1958 წლის 27 მაისს არიმაში, კობეს მახლობლად, შემდეგ კი — 1 აგვისტოს კინემატოგრაფისტები წავიდნენ ტოკიოს დასავლეთით, ფუჯის მთის ძირას, სადაც თვის მიწურულს უნდა დაემთავრებინათ მუშაობა. თუკი არიმაში სულ დარი იდგა და კუროსავა სწრაფადაც იღებდა, ფუჯისთან ძალზე გაწვალდა ამინდის ხშირი ცვალებადობის გამო. სამჯერ მოვარდნილმა ტაიფუნმა დეკორაციები დაანგრია და ახლო-მახლო ხეებიც კი ამოგლიჯა. გადამღები ჯგუფი 100 დღეს ელოდა სასურველ ამინდს და რასაკვირველია, საწარმოო გეგმიდან სამი თვით ამოვარდა[296]. გადაღებები 11 დეკემბრამდე გაიწელა. ამას თან ერთვოდა ძლიერი ქარი, რომელიც სულ ქროდა და მოსვენების საშუალებას არ იძლეოდა. ამგვარი გარემოება პირველი არ იყო – კუროსავას გადაღებებს ბევრჯერ ემთხვეოდა მძლავრი ქარი, ან ქარიშხალი, ან სულაც გრიგალი, ამიტომ იმ ხანებში აკირას ახალი მეტსახელი – „კაძე-ოტოკო“ („ქარის კაცი“) მოუგონეს[297].

კუროსავა თავისებური სტილით ამონტაჟებდა ფილმებს. ხანდახან იგი სხვადასხვა ადგილას იღებდა ერთსა და იმავე სცენას, მაგრამ ისე შეკრავდა, ერთგან გადაღებული გეგონებოდა[298]. თუ რომელიმე მსახიობს ფირზე აღბეჭდავდა ტოკიოს მახლობლად, ფანჯრიდან, შემდეგ მასვე გადაიღებდა ფანჯრის ზემოდან კიუშუს რომელიღაც სამხრეთის კუნძულზე, მერე იგივე ადამიანს სულ სხვა კუთხიდან გადაიღებდა სტუდიაში და ბოლოს ოსტატურად შეაერთებდა ყველაფერს. თანაც პირველი კადრი შესაძლოა ყოფილიყო გადაღებული ზამთარში, მეორე გაზაფხულზე, მესამე კი — ზაფხულში. ბუნებრივია, ასეთ დროს შეცდომებიც გაეპარებოდა, თუმცა, უმეტესად, დეტალური შეცდომები.

კინოსურათის შესავალი ეპიზოდების გადაღებების შემდეგ სცენარის მეთვალყურემ — ტერუიო ნოგამიმ, გადაღებული მასალის ფოტოების თვალიერებისას, აღმოაჩინა, რომ კამატარი ფუჯივარას საერთო და საშუალო ხედებში მარჯვენა მხარზე ჰქონდა მოგდებული საგზლიანი აბგა, ხოლო ახლო ხედებში – მარცხენაზე. შოკში ჩავარდნილმა ქალმა ჯერ ფუჯივარას გააგებინა ამ ხარვეზის

თაობაზე, თუმცა ამ უკანასკნელს მხოლოდ გაეცინა და მიუგო, რომ ასეთ დეტალებს ყურადღებას არ აქცევდა. ნოგამიმ მოიძია კუროსავა, რომელიც ჩინურ დომინოს — მა-ჯონგს ეთამაშებოდა ერთ თანამშრომელს თავის ოთახში, მის წინაშე ჩაიმუხლა და მობოდიშებით აუწყა ახალი ამბავი. რეჟისორი ისე იყო გართული, რომ თავიდან ჯეროვნად არც კი მოუსმინა, მერე კი თამაში მიატოვა და ტერუიო დაამშვიდა, ამას არ აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობაო[299], თუმცა შეცდომა იმით გამოასწორა, რომ აღნიშნული ახლო ხედები ამოიღო ფილმიდან.

კინოსურათზე კონსულტანტად მიწვეული იყო ფარიკაობის ოსტატი რიუ კუძე, რომელიც პირველად მუშაობდა კუროსავასთან და აღტაცებული ყოფილა მისი ისეთი ორიგინალური მოთხოვნებით, რაც სხვა კოლეგებს აზრადაც არასოდეს მოსვლიათ. რეჟისორი დაწვრილებით ამოწმებდა იარაღსა და აღჭურვილობას, აკონტროლებდა როგორ ხმარობდნენ მათ მსახიობები, რა მოძრაობებს აკეთებდნენ ისინი ორთაბრძოლისას და ა. შ. თავისთავად, კუროსავასათვის ამას დიდი დანიშნულება ჰქონდა უფრო მეტი რეალობისათვისაც და იმისათვისაც, რომ ისტორიკოსებს არავითარი შენიშვნა არ მიეცათ.

მასარუ სატომ კარგად იცოდა, რომ კუროსავა ბრწყინვალედ ერკვეოდა მუსიკაში[300], ამიტომ ყოველთვის ცდილობდა, გამოეცნო, როგორი ხასიათის ნაწარმოები სჭირდებოდა ამა თუ იმ კინოპროექტისათვის. საერთოდ, იაპონელი კომპოზიტორები მავანი ფილმისათვის მუსიკას წერდნენ მხოლოდ სცენა-სცენა მიყოლებით. მათგან განსხვავებით სატო ერთიანი სცენარის მიხედვით და დიალოგების ინდივიდუალური ხაზების გათვალისწინებით თხზავდა მუსიკას კუროსავასათვის, რისთვისაც ძალიან იხარჯებოდა როგორც ენერგიით, ისე ინტელექტუალურად. აკირა მას არავითარ წინასწარ დაკვეთას არ აძლევდა, როცა ნაწარმოებს მოისმენდა და თუ რამე არ მოეწონებოდა, მასარუს თავაზიანად თხოვდა, მცირედი შეეცვალა, რადგან რაც შეიძლება მეტი იმპროვიზაციის მომხრე იყო. ამასთანავე მას სრულებით არ აინტერესებდა, რამდენად იოლად ან ძნელად შეასრულებდა ნაწარმოებს ორკესტრი, მით უფრო, რომ რომელიმე გაბრაზებული მუსიკოსი ნოტების ძირს დახეთქებას ვერც კი გაუბედავდა[301]. სატომ იმედები გაუმართლა კუროსავას და ამ კინოსურათისათვის შესაფერისი, რომანტიკულ-ჰეროიკული სტილის მუსიკა შექმნა.

იაპონიაში ახალდანერგილ ფართოფორმატიან ფირზე, ე. წ. „ტოჰო სქოუფზე“, გადაღებული „სამი არამზადა ფარულ ციხესი-

მაგრეში" 1958 წლის დეკემბრის მინურულისთვის მზად იყო და კინოკომპანია ეკრანებზე მის გაშვებას გეგმავდა მომავალი წლის იანვრიდან, მაგრამ კუროსავას დაჟინებით ეს თარიღი იმავე წლის 28 დეკემბრისათვის გადმოსწია. ფილმმა არნახული კომერციული წარმატება მოიპოვა — მან მოაგროვა 363 მილიონამდე იენი (დაახლ. ერთი მილიონი აშშ დოლარი). მას მიენიჭა ტოკიოს კინოჟურნალისტების ასოციაციის პრიზი — „ლურჯი ბაფთა", ხოლო ბერლინის მორიგ კინოფესტივალზე, 1959 წელს, მიიღო „ვერცხლის დათვი" და კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაციის პრესტიჟული ჯილდო.

„ტოჰოში" კვლავ (ისევე, როგორც „შვიდი სამურაის" შემთხვევაში) დღის წესრიგში დადგა ქრონომეტრაჟის პრობლემა — კინოსურათი გრძელდებოდა 139 წუთს. კუროსავამ უკმაყოფილება გამოთქვა და საბრძოლველად მოემზადა, თუმცა 1959 წლის ნოემბერში, როცა ფილმი „ფარული ციხესიმაგრის" სახელწოდებით გაიტანეს აშშ-ში, სან ფრანსისკოში, სრული ვერსიით აჩვენეს, მაგრამ მომავალი წლის ოქტომბერში, როდესაც მთელი აშშ-ის მასშტაბით გაავრცელეს, მაინც ამოჭრეს მისგან 13 წუთის ნაწილები.

„სამი არამზადა ფარულ ციხესიმაგრეში" კუროსავას ყველაზე მსუბუქი კინოსურათია, რომელიც „ისე გისრუტავს, როგორც ციკლონი თოლიებს"[302]. ჟანრობრივად იგი სათავგადასავლოა, მაგრამ აქვს კინოკომედიის ელემენტებიც. მისი ფესვები უნდა გამოიძებნოს აკირას ორ წინა ნამუშევართან: „ვეფხვის კუდს მიდევნებულნი" და „სამი ათასი მილი მტრის ფრონტის ხაზს მიღმა", რადგან თხრობითი სტრუქტურა, მიზანდასახულობა და ზოგადი სიტუაცია სწორედ მათგან მომდინარეობს. იგი მიუთითებდა, რომ სურდა გადაეკეთებინა „ვეფხვის კუდს მიდევნებულნი" ახალ ვარიანტად, სადაც იქნებოდა უფრო მეტი გადასაღები მოედანი, უფრო მეტი მუსიკა, უფრო მეტი ტექნიკა[303]. არც ისაა დასავიწყებელი, თუ რა მნიშვნელოვანი შეხვედრა ჰქონდა კუროსავას ლონდონში, სანამ ამ ფილმს გადაიღებდა. ამდენად, არაა გასაკვირი, რომ იგი ვესტერნის სტილისტიკას დაესესხა[304] და გააკეთა უზადო ისტორიული სანახაობა, რითაც სამუდამოდ დაასამარა იაპონურ კინოში გამეფებული ფსევდოისტორიზმი.

ჩამბარას ნაირესახეობად გათვლილ კინოსურათში გამოყენებულია „ნოს" კლასიკური მუსიკის ნაწილები, ოღონდ მოქმედება არ შეესაბამება „ნოს". მასში კინოკამერა საუცხოოდ მუშაობს. რეჟისორი, სათავგადასავლო კინოს საუკეთესო ტრადიციებში, გვაწვდის ზღაპარს, რომელიც შესრულებულია უმაღლეს კინემატოგრაფიულ

დონეზე[305] და ასაღებს მას რეალობად. სწორედ ამაშია მისი დიდოსტატობა. იგი ამ ჟანრში მომუშავე კოლეგებს თითქოს სახელმძღვანელოს უწერს, კინემატოგრაფში მომრავლებულ ხელოსნებს ასწავლის, თუ როგორ აკეთებს ამას ნამდვილი ხელოვანი. ფილმს აქვს სრულყოფილი სათავგადასავლო, სანახაობითი კინოს ისეთი ძალა, რომ ამ კუთხით კუროსავა დააკავშირეს ეიზენშტეინის სოციალურ რეალიზმთან[306].

აკირამ დაამტკიცა, რომ ის გაცილებით მაღლა აღზევდა უბრალო ჯიდაიგეკებზე, რომლებიც ყველასათვის კარგად იყვნენ ცნობილნი თავიანთი თითქმის ერთფეროვანი სიუჟეტებითა და გმირებით. მან შეძლო ჟანრი სხვანაირად შეეტრიალებინა და რეალიზმი დაეპირისპირებინა „კაბუკის“ სტილიზაციასთან. მისი ორი მანანწალა ძალიან ჰგავს შექსპირისეულ მასხარებს — მიწიერებს, თუმცა უღირსოებს, ხოლო პრინცესა და გენერალი არიან გულცივნი, დამცინავნი, უკარებანი, მაგრამ რეალურნი[307]. უჩვეულო თავგადასავალი აჩვენებს პრინცესა იუკის სულიერ გამოღვიძებას, რაც მას სხვანაირად დაანახებს იმ სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობს.

„სამი არამზადა ფარულ ციხესიმაგრეში“, რომელსაც ამერიკელებმა უწოდეს „მძლავრი საგა იაპონიის შუა საუკუნეების სადაგ დღეებზე“[308] და ზოგიერთმა მკვლევარმა ის „რაშომონსა“ და „შვიდ სამურაიზე“ წინაც კი დააყენა[309], 1962 წელს ხელახლა გაუშვეს ეკრანებზე, კიდევ უფრო შემცირებული ქრონომეტრაჟით (90 წთ.). მხოლოდ 22 წლის შემდეგ ნახა მაყურებელმა მისი პირვანდელი ვერსია.

რა თქმა უნდა, კინოსურათმა დიდი გავლენა იქონია არა მარტო იაპონელ, არამედ უცხოელ რეჟისორებზეც. მისი სიუჟეტური სვლები გამოყენებულია სხვადასხვა ფილმში, რომელთაგანაც ყველაზე აღსანიშნავია ჯორჯ ლუკასის „ვარსკვლავთა ომები“ (1977), სადაც ორი არამზადის თავისებური პროტოტიპები რობოტები არიან, სადაც ასევე არის პრინცესა, რომელსაც იცავს მამაცი მეომარი, ანუ ჯიდაი. ადვილი მისახვედრია, საიდან მოდის ეს ტერმინი.

კუროსავა დიდი ხანია ფიქრობდა საკუთარი კინოკომპანიის შექმნაზე. ამ გადაწყვეტილების საბოლოოდ მიღებას ხელი შეუწყო ბოლო ნამუშევრის კომერციულმა წარმატებამ. 1959 წლის დასაწყისში გამოცხადდა „კუროსავა პროდაქშენზის“ (შემოკლებით – „კუროსავა პრო“) დაარსება. ეს იყო იაპონური კინოს ისტორიაში პირველი დამოუკიდებელი საპროდიუსერო კომპანია, რომელსაც სათავეში ედგა მოქმედი კინორეჟისორი. „ტოჰოსთან“ დაიდო ხელშეკრულება,

რომლის მიხედვითაც აკირასა და მის გუნდს საოფისედ გადაეცა „ტოჰოს“ ნაწილი. ეს უკანასკნელი კინოტექნიკასა და მილიონ იენს გამოჰყოფდა მომავალი ორწლიანი ერთობლივი მუშაობისათვის, რომლის მანძილზე უნდა გადაეღოთ სამი მხატვრული ფილმი. თავის მხრივ, კუროსავას უნდა მოეძიებინა დამატებითი თანხები ფილმნარმოებისათვის, მოგება „ტოჰოსთვის“ გაეყო, ხოლო ნაგების შემთხვევაში პასუხისმგებლობა მთლიანად თავის თავზე აეღო. პრაქტიკულად, ამით „კურო-სანს“ სრული შემოქმედებითი თავისუფლება ეძლეოდა.

მოღვაწეობის მეორე ეტაპზე კუროსავამ პროფესიონალიზმის მწვერვალს მიაღწია. მისი სახელი იაპონიის ფარგლებს გასცდა და მსოფლიო კინოანალებში დაისადგურა. „თავისი ტემპერამენტით, მღელვარე დინამიკით, თანამედროვე კინოხელოვნების ენის გამოყენებით კუროსავას 50-იანი წლების ნამუშევრები მკვეთრად განსხვავდებოდნენ იაპონური კინოსათვის დამახასიათებელი შენელებული ტემპისაგან. თუ დრამატურგიული აგებულების სწორხაზოვნება, ბუნებასთან მჭიდრო კავშირში მყოფი ადამიანის გამოკვლევა, განმჭვრეტელობა და ბოლომდე დაუმთავრებელი თხრობა წარმოადგენდა ტრადიციული კინოს მახასიათებელ თვისებებს, კუროსავასათვის ეს იყო პერსონაჟების აშკარა განსაკუთრებულობა, გახელებული ვნებები, მწვავე დაპირისპირებები და კონფლიქტები“[310]. იმხანად იგი ამბობდა, რომ ფილმებს აკეთებდა იმ თანამემამულეებისათვის, ვინც მაშინ 20 წლისანი იყვნენ და ხეირიანად არც კი იცოდნენ რაიმე იაპონიასა და იაპონელებზე, თუმცა იმედს არ კარგავდა, რომ დროთა განმავლობაში გაიგებდნენ[311]. წარმატებებით გამხნევებული და გათამამებული აკირა ემზადებოდა ახალი იდეების ხორცშესასხმელად არა მარტო როგორც რეჟისორი, არამედ უკვე როგორც პროდიუსერიც, რომელსაც ზურგს თავისივე კინოკომპანია უმაგრებდა.



„მანანწალა ძაღლი"



კუროსავა მუშაობის პროცესში
„ცხოვრება“



„ცხოვრება“





მუშაობის პროცესში





„ჩრდილი მკ ომრის“ რეპეტიცია

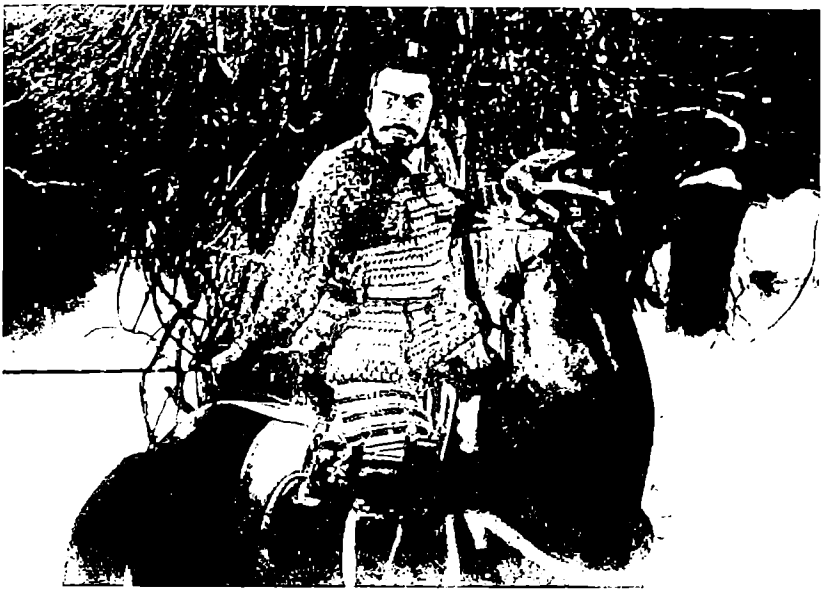
„რიფხოლია აგვი ატომი“ გადასაღებ მოედანზე

„ხვიათაე და ჯოჯოხეთი"
„სკენდალი"



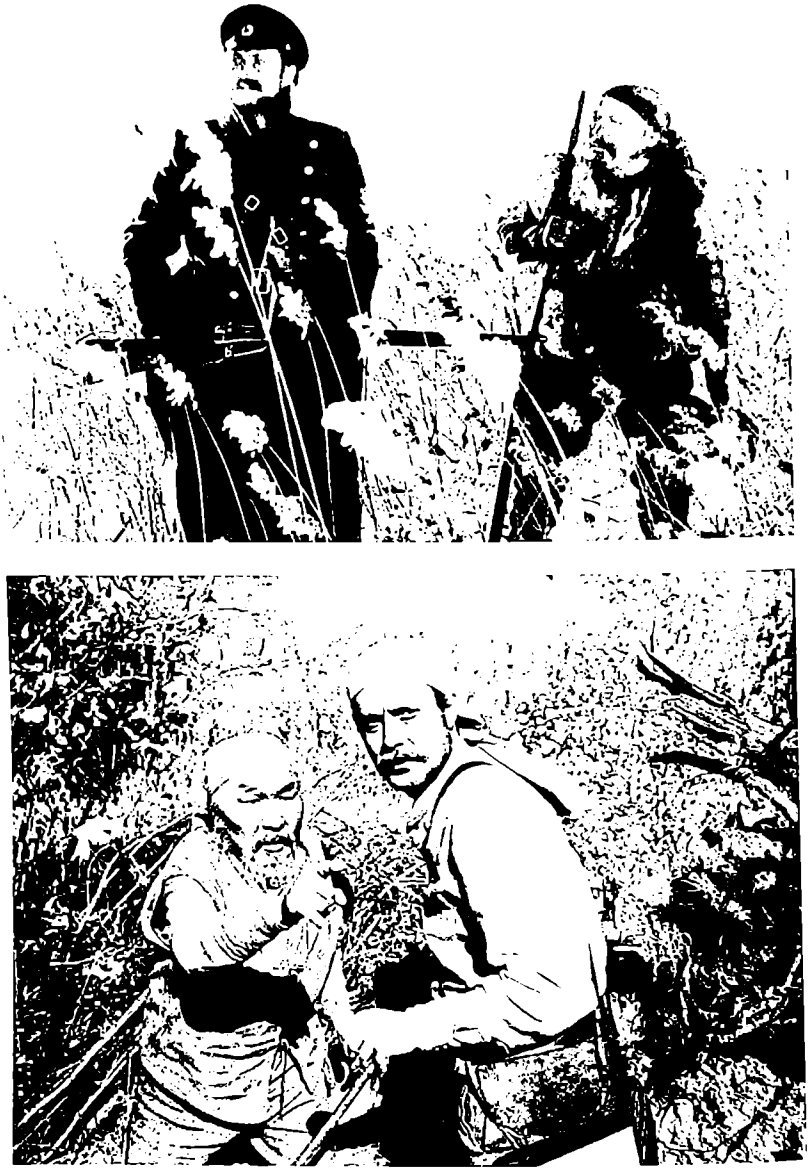
„რაშომონი"

აკაკი ც. წერეთელი 80-ათ წლის ბებერი





„ობობას ქსელის ციხესიმაგრე"
„ცოცხალი ადამიანის ჩანაწერები"



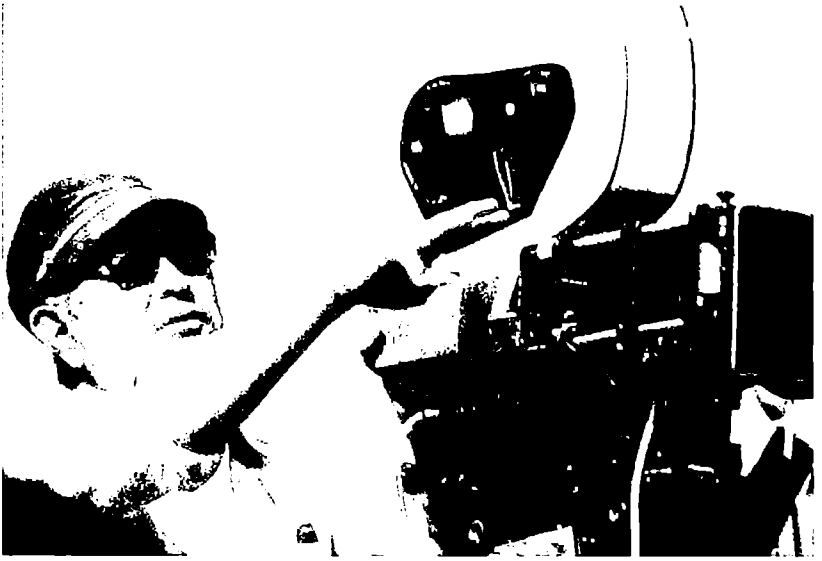
„დერსუ უზალა“





კუროსავა რეპეტიციაზე

ედუარდ შევარდნაძე, აკირა კუროსავა
და ელჩი გიორგი



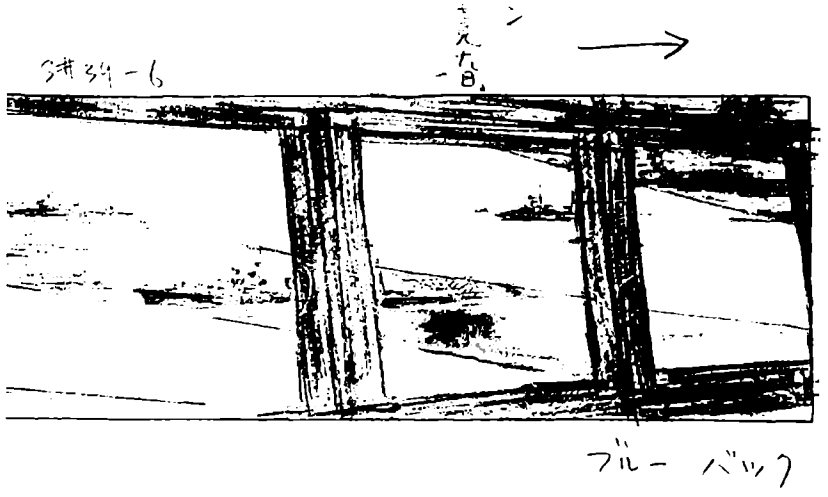


„ახრდილი მეომრის“ გადაღებები



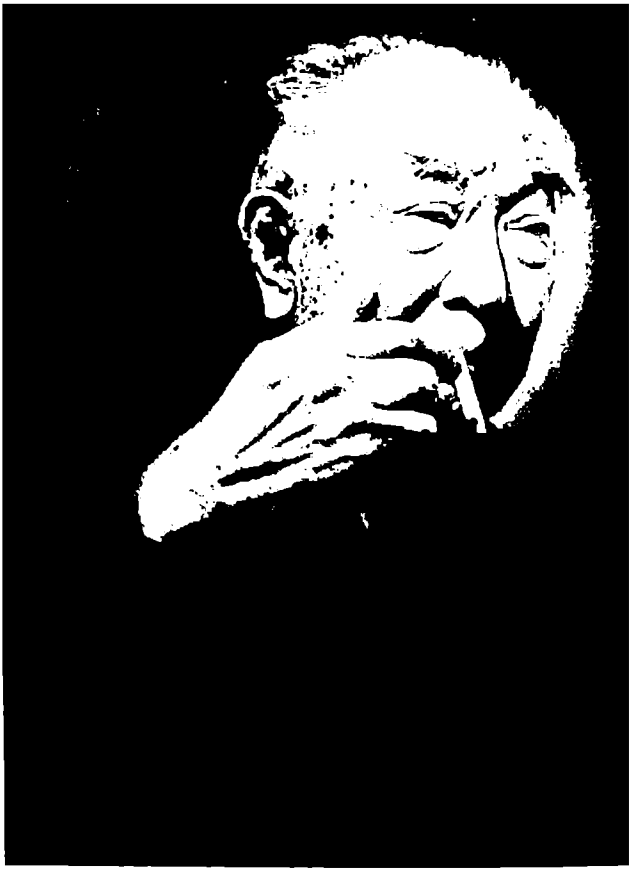


„არეულობა"





კუროსავას ესკიზი ფილმისთვის „ტორა! ტორა! ტორა!“
კუროსავას ესკიზი ფილმისთვის „აჩრდილი მეომარი“



აკირა კუროსავას ერთ-ერთი უკანასკნელი ფოტო

მესამე თავი

ავტორიტეტი

კუროსავას დისნულს — მაიკ ინოუეს, რომელსაც უმაღლესი ეკონომიკური განათლება ჰქონდა მიღებული, ყოველთვის სურდა კინოდრამატურგობა. მან დაწერა სცენარი და მიუტანა ბიძას, მაგრამ მერე რამდენჯერაც ეწვეოდა, ნახავდა, რომ აკირას მისი ნაწერი სხვა კინოსცენარების ქვეშ ედო. მაიკი გამოაცურებდა თავის თხზულებას და სხვების თავზე დადებდა. ერთხელაც, როცა ბიძის დაბადების დღეზე მივიდა, ბიცოლამ ახარა, რომ აკირამ უკვე დაიწყო მისი სცენარის კითხვა. მოგვიანებით კუროსავამ შესთავაზა მას, დაეწერა რაიმე არა პოლიტიკურსა და ბიუროკრატიულ კორუფციაზე, არამედ უშუალოდ კორუმპირებული ადამიანების შურისძიებაზე. ამით მაიკს ახალი სტიმული მიეცა და ექვსი თვე დახარჯა ახლის დასაწერად, რასაც დაარქვა „ბოროტების კეთილდღეობა". ამჯერად ბიძას მოეწონა ნამუშევარი და დისწულისაგან ნებართვა აიღო, რომ მას კიდევ უფრო დახვეწდა, გაამრავაფეროვნებდა და ეკრანზე გადაიტანდა.

აკირამ ჯერ ეიჯირო ჰისაიტას უხმო, შემდეგ კიკუშიმას, რათა თავდაპირველი მონახაზები გაეკეთებინათ, ცოტა ხანში კი მათ შეუერთდნენ ოგუნი და ჰაშიმოტო და ყველანი გაემგზავრნენ ჰაკონეში, სადაც ერთ სასტუმროში დაბინავდნენ. კუროსავას სასტარტო პოზიცია იმით იყო გამყარებული, რომ იაპონიაში უსაშველო კორუფცია მეფობდა და მას უნდოდა, ვინმეს სრულყოფილად გაეანალიზებინა ეს მანკიერება. რასაკვირველია, მომავალი სცენარი უნდა ყოფილიყო გამოგონილი ამბავი, რადგან სხვა შემთხვევაში აღარავინ გაბედავდა ამ პროექტში ფულის ჩადებას. იმხანად კუროსავამ გამოიმუშავა ახალი კინოდრამატურგიული ტექნიკა, რომ რაც შეიძლება მოკლედ და კონკრეტულად გადმოეცა სათქმელი, ყოველგვარი ზედმეტების თავიდან მოშორების შედეგად. ამ მხრივ იგი იაპონურ ტრადიციულ პოეზიას მიუახლოვდა[1].

როდესაც საბოლოო ვარიანტი წაიკითხა, ინოუე გაოცებულიც და გაბრაზებულიც ჩანდა თავისი ნაღვაწის აგრერიგად გადაკეთებით. მისი ცალკეული სცენები, რომელთა მოფიქრებაზე მას ღამეები ჰქონდა ნათევი, მაქსიმალურად იყო შემცირებული, ან საერთოდ ამოგდებული, თუმცა გულწრფელად აღიარა, ეს ვერსია ჩემსას ჯობიაო[2].

აკირა გაფაციცებით და დაუღალავად მუშაობდა, რომ იტყვიან, თავით ფეხამდე საქმეში იყო გადაშვებული. თვითონაც ყოველთვის უსვამდა ამას ხაზს და მიუთითებდა:„მიყვარს ცხელი ზაფხულები, ცივი ზამთრები, ძლიერი წვიმები და თოვლი და ვფიქრობ, რომ ჩემი ფილმებიც ასახავენ ამას. მიყვარს უკიდურესობები, რადგან მიმაჩნია, რომ ისინი უფრო ცხოველმყოფელნი არიან“[3]. მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო, გაეაზრებინა და ჩამოეყალიბებინა თავისი მთავარი პერსონაჟის საწყისი მოქმედება და ამისათვის, ხანდახან, თვეობით უწევდა ფიქრი[4].

1960 წლის 26 იანვარს კუროსავამ მოიწვია პრესკონფერენცია, რომელზეც გამოაცხადა, რომ 1 მარტიდან იწყებდა მორიგ კინოსურათზე — „ბოროტებს უკეთ ძინავთ“ მუშაობას. მთავარ როლში, როგორც მოსალოდნელი იყო, იხილავდნენ ტოშირო მიფუნეს. ფილმი იქნებოდა „ტოჰოსა“ და „კუროსავა პროს“ ერთობლივი ნაწარმოები, თუმცა „ტოჰოს“ მესვეურებს ორიგინალური სცენარის გარკვეული ნაწილები არ მოეწონათ, ამიტომ „კურო-სანი“ იძულებული გახდა კომპრომისზე წასულიყო და რაღაცეები შეეცვალა[5].

მოქმედება მიმდინარეობს ომის შემდგომ იაპონიაში. კოიჩი ნიში შურს იძიებს მამის, მაღალი თანამდებობის ჩინოვნიკის სიკვდილისათვის. მამამისმა თავი მოიკლა, რამეთუ „ჯენტლმენური შეთანხმების“ საფუძველზე თავის თავზე აიღო სხვისი დანაშაული. შვილს არ აკმაყოფილებს დანაშაულის დეტალებში ჩაძიება, მას უნდა მისი ყველა მონაწილის გასრესა. ნიშის ცოლად მოჰყავს სამშენებლო კორპორაციის მეთაურის ქალიშვილი, რათა ამით სიმამრს, რომელთანაც მამამისი მსახურობდა, სამაგიერო გადაუხადოს.

კუროსავამ, რომელიც უკვე დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა, თავად მოიძია პროექტისათვის ის თანხები, რაც მის კინოკომპანიას თავისი მხრიდან უნდა გაეღო.

მან პერსონაჟების დიდი რაოდენობა შეიყვანა სიუჟეტში და მკვეთრად ჩამოაყალიბა მათი ერთმანეთთან ურთიერთობები. პირველივე ეპიზოდი – ქორწინების ცერემონიალი არის ამაფორიაქებელიც, მხიარულიცა და ირონიულიც. ამას მოჰყვება გაზეთების ახალი ამ-

ბების ჩვენებისა და შესაბამისი სკანდალის ამაღელვებელი მონტაჟი, რასაც დიდად წაადგა მასარუ სატოს კარგი მუსიკა, რომელიც ხაზს უსვამს დაუნდობელ კორპორაციულ სამყაროს, სადაც ჯუნგლების მსგავსი ატმოსფეროა შექმნილი. ქორწინების გადაღება ორ კვირას მიმდინარეობდა, შემდეგ მიფუნე რამდენიმე დღით გათავისუფლდა, რადგან მასპინძლობდა ჩარლტონ ჰესტონს, რომელიც მაშინ იაპონიაში ჩავიდა მისი ფილმის — „ბენ ჰურის" პრემიერასთან დაკავშირებით. ამერიკელი მსახიობი მოხიბლული იყო იაპონელი კოლეგის ნიჭით და ამბობდა, მას რომ შეეძლოს ინგლისურ ენაზე თამაში კინოში, მსოფლიოს დაიპყრობდაო[6].

კინოსურათზე მუშაობა გეგმის მიხედვით, უპრობლემოდ მიმდინარეობდა. რეჟისორი კვლავ რამდენიმე კამერას იყენებდა, მის განკარგულებაში იყვნენ მისი ძირითადი მსახიობები და ყველა მისი დავალება უსიტყვოდ სრულდებოდა. გადაღებების შუახანებში იგი მიიწვიეს ტოკიოს მომავალი ოლიმპიური თამაშების საორგანიზაციო კომიტეტში, რომელსაც კინემატოგრაფიულ მხარდაჭერას უწევდა „ტოჰო". აკირა დაიყოლიეს, რომ გადაიღებდა ამ მთავარი სპორტული ფორუმისადმი მიძღვნილ დოკუმენტურ ფილმს. ამისათვის ის გაემგზავრა რომს, სადაც იმხანად მიმდინარეობდა ოლიმპიური თამაშები, რათა გაცნობოდა სიტუაციას, ხოლო უკანა გზაზე რამდენიმე საერთაშორისო კინოფესტივალს ესტუმრა.

არაა გამორიცხული, რომ ამ ვოიაჟების შემდეგ კუროსავა ერთგვარად მოეშვა, პირველადი ჩანაფიქრები შეცვალა, რაც ნათლად აისახა მორჩენილი ნაწილების გადაღებაზე. თუკი კინოსურათის პირველი 25 წუთი (151 წუთიდან) იმდენად შთამბეჭდავია, რომ დიდი კინორეჟისორის ხელწერა აშკარად ეტყობა, დანარჩენი ეპიზოდები უფრო ფერმკრთალია, თითქოს დაუმთავრებელი, თითქოს მთავარ სათქმელს მოკლებული[7]. ამის გამო მიფუნეს გმირიც დაზარალდა, რატ გასაკვირია და უცნაური, მით უფრო, როცა მისი მოტივები წინა რიგში გამოდიან, მისი ხასიათის პირდაპირობა ამ ტრაგიკული ფიგურის შედარებით ღრმად გაგების საწინააღმდეგოდ მუშაობს. მიფუნემ ვერ შეძლო სრულყოფილად გაეხსნა თავისი გაბოროტებული პერსონაჟი, თუმცა, მიუხედავად ამისა, მან მაინც დადებითი შეფასებები დაიმსახურა[8]. უმეტესობა ისევ ტოშიროს საერთო სამსახიობო ოსტატობას უკავშირდებოდა, გარდასახვის მისეულ სტილისტიკას ეყრდნობოდა, რომლის მეშვეობითაც მან გამოხატა, რომ „იგი შეკუმშული ზამბარასავითაა, დასაგესლად შემართულ გველს, დაუყოვნებლივი მოქმედების ყუმბარას ჰგავს. გაქვავებულია, მაგრამ მზადაა ყოველ წუთს იფეთქოს"[9].

საინტერესო გმირი გამოვიდა კორპორაციის მეთაური — ივა-ბუჩი, რომელიც გაიძვერაც არის და კეთილი მამაც. თუ ერთი მხრივ ის მზრუნველად უმზადებს შვილებს ბარბექიუს უკანა ეზოში, მეორე მხრივ გულგრილად იძლევა ბრძანებას ერთი თანამშრომლის მოკვლის თაობაზე. მისი როლი შესანიშნავად შეასრულა მასაიუკი მორიმ. ასეთი ტიპი კორპორაციულ სამყაროში მოკალათებული ბოროტი ადამიანების თავისებური კლიშეა. მისი ქალიშვილი, ცოლად რომ მიჰყვება მთავარ გმირს, განასახიერა კიოკო კაგავამ, რომელიც თავდაუზოგავად მუშაობდა, რათა ჯეროვნად გადმოეცა თავისი პერსონაჟის სულიერი და ფიზიკური მდგომარეობა. თავიდან მისთვის ძნელი იყო სპეციალური ფეხსაცმლის მორგება, რომლითაც კოჭლი ქალი უნდა ეთამაშა, მაგრამ ჰიდეკო ტაკამინე მოევლინა მხსნელად — მას ადრე ჰქონდა ამის გამოცდილება და კოლეგას ასწავლა, ეტარებინა მუხლის საგანგებო სამაგრი, რამაც პრობლემა მოუხსნა.

გამოსაყოფია მეორეხარისხოვანი როლები, რომლებიც საუცხოოდ შეასრულეს: ტაკაში შიმურამ, კამატარი ფუჯივარამ, ტაცუია მიჰაშიმ, კო ნიშიმურამ და ტაკეში კატომ. კაგავასა და მიჰაშის იმდენ ფილმში ჰქონდათ ნათამაშევი და-ძმის პერსონაჟები, რომ სინამდვილეშიც დაახლოებით ასეთი დამოკიდებულება არსებობდა მათ შორის და არც ამ კინოსურათში გასჭირვებიათ დავალების შესრულება. კატოსათვის ეს იყო პირველი დიდი როლი კუროსავასთან და მისმა ამგვარმა გამოუცდელობამ გამოიწვია რეჟისორის რისხვა. გადაღებების საწყის ეტაპზე, ერთ-ერთი ფირმის დაქირავებულ ოფისში, რეპეტიციებისას აკირა ღიად ლანძღავდა საცოდავ კატოს, რადგან არ მოსწონდა მისი თამაში და კვლავ ახალ დუბლს ითხოვდა[10]. ასევე პირველად მოხვდა კუროსავას სამსახიობო ანსამბლში საკმაოდ ცნობილი მსახიობი კო ნიშიმურა. იგი იხსენებდა, რომ არასოდეს ჰქონია რაიმე განსაკუთრებულად დასამახსოვრებელი იმ კინოსურათებიდან, სადაც თამაშობდა და აქედან მხოლოდ ეს ფილმი წარმოადგენდა გამონაკლისს. მისთვის უდიდესი პატივი იყო მასში მონაწილეობა. პირველივე შეხვედრაზე აკირას მისთვის გამოუცხადებია, რომ ამ ფილმში ოცჯერ მაინც უნდა განცვიფრებულიყო და თითოეული სხვადასხვანაირად გამოეხატა, ბოლო სცენისათვის კი შემოენახა გაოცების ყველაზე დიდი რეაქცია, როცა მისი პერსონაჟი — შირაი დიდ ფულს აღმოაჩენს ნიშის ოთახში. ამასთან მიმართებაში აკირას რამდენიმე სასარგებლო რჩევაც მიუცია, რისთვისაც ნიშიმურა დიდად ემადლიერებოდა[11].

ერთ ეპიზოდში, როცა ნიში შირაის პირში ჩასჩრის ცხვირსა-

ხოცს, მიფუნე ისე წაეჯაჯგურა ნიშიმურას, რომ ტუჩი გაუხეთქა და ცხვირსახოცი სისხლით მოუთხვარა. მეორე დღეს ნიშიმურა მართლაც ბუნებრივად გაოგნდა, რადგან მიფუნემ იგი კინაღამ გადააგდო ფანჯრიდან. ორივე შემთხვევაში ტოშირომ ბოდიში მოიხადა. საერთოდ, მიფუნე ყველას აოცებდა თავისი უბრალოებითა და უშუალობით, ყველა თანამშრომლის მიმართ იჩენდა მზრუნველობას. თუ კოსტიუმების მხატვარი მძიმე ჩანთას მიათრევდა, ის აუცილებლად შეეშველებოდა, შესვენებისას კოლეგებს ხან სკამს მიართმევდა, ხან ნუგბარით უმასპინძლდებოდა. არასოდეს გამოიყურებოდა გაბრაზებული და საკმაოდ დელიკატური პიროვნება იყო. მაშინდელ იაპონიაში ნებისმიერ გამოჩენილ კინომსახიობს ჰყავდა თავისი ასისტენტი, რომელიც უკან დაჰყვებოდა მას სკამით, სიგარეტს უკიდებდა და ყველანაირად ემსახურებოდა. მიფუნეს არც ასეთი მსახური ჰყავდა, არც მენეჯერი და არც აგენტი. კინოსტუდიაში იგი მარტო მიდიოდა, თავისი კონტრაქტების საქმეებს თავადვე აგვარებდა, არასოდეს უნახავთ სცენარით ხელში, თუმცა ყოველთვის კარგად იცოდა თავისი ტექსტი, როლზე ბოლომდე იხარჯებოდა. ის და კუროსავა ერთმანეთს ისე კარგად უგებდნენ, რომ როცა აკირა სცენარს წერდა, მთავარ როლში მას გულისხმობდა. და თუ ტაკაში შიმურა ისეთივე იყო კუროსავასათვის, როგორც უარდ ბონდი ჯონ ფორდისათვის, ტოშირო მიფუნე ისეთივე იყო კუროსავასათვის, როგორც ჯონ უეინი ჯონ ფორდისათვის, თუმცა აკირა ამგვარ შედარებებს არასოდეს იზიარებდა[12].

გადაღებები ივლისის მიწურულს დამთავრდა, ხოლო აგვისტოში კინოსურათი დაამონტაჟეს და გაახმოვანეს. 1960 წლის 4 სექტემბერს „ბოროტებს უკეთ ძინავთ“ ეკრანებზე გავიდა და უმალ მიიპყრო ყურადღება, როგორც შექსპირისეული „ჰამლეტის“ ინტერპრეტაციამ. მასში ავტორმა უზადოდ გადაანაცვლა „ჰამლეტის“ თემები და წარმოადგინა მათი ვარიაციები: ჯაშუშობა, გამცემლობა, ღალატი, კორუფცია, ძალაუფლება, იზოლაცია, ტყუილი, ფსიქოლოგიური მერყეობა[13]. კინოსურათი აშკარად პოლიტიკური ნაწარმოებია, რომელიც ააშკარავებს და ადანაშაულებს ბიზნესისადმი ბანდიტურ, ფეოდალურ მიდგომას იაპონიაში. კუროსავა კორუფციას უყურებდა, როგორც საშინელ სენს, ხოლო იმ ადამიანების, რომლებიც კორპორაციის საფარქვეშ იმალებოდნენ და შემზარავ საქმიანობას ეწეოდნენ, ჩვენებით სერიოზული მინიშნება გააკეთა სახელისუფლებო მაღალ ეშელონებზე, რამაც სენსაცია გამოიწვია მის სამშობლოში.

მთავარი გმირი რეჟისორის იდეალია, რომელიც ებრძვის მანკიერებებს, თავს უძღვნის კორუმპირებული ორგანიზაციისა და პიროვნებების დამხობას იმათი სახელით, ვინც გაუბედავია ამ ბრძოლაში[14] და ისევე, როგორც კუროსავას სხვა ფილმების გმირები, ცდილობს თვითდამკვიდრებას, არ უშინდება სიკვდილს, იცავს სიმართლეს, თესავს სიკეთეს და ა. შ. მისი ტექსტუალური მასალის უმრავლესობა შედგება ჰამლეტის მსგავსი მონოლოგებისაგან და დანიის პრინცივით ისიც გამოცანად რჩება. იგი სწრაფად გაივლის სამსახურეობრივ კიბეს, მერე ცოლად მოჰყავს ისეთი ქალი, რომ ამ ქმედებით კიდევ უფრო ელის თავისი ძალაუფლების გაზრდას, გეგმავს გახდეს ამ ოჯახის ნაწილი და მისი მეთაური შიგნიდან გაანადგუროს. მას თავი თანამედროვე მარტოხელა სამურაი ჰგონია, მაგრამ თანდათან რწუნდება, რომ მასავით კეთილშობილი რაინდისათვის ძლევამოსილი ბიზნესმენებისა და პოლიტიკოსების დაუნდობელ მარაქაში ადგილი აღარაა.

ამ ფილმის პერსონაჟები ცხოვრობენ პერიოდში, როცა აღმოაჩენენ, რომ საზოგადოებრივი წყობა უცაბედი სტრუქტურული ცვლილებების წინაშე დგას, ხვდებიან იმ ორომტრიალებში, როცა ცნობილი „კაპიტალისტური დინასტიები“ ირღვევა, აღმოაჩენენ, რომ თავადვე შეიძლება გადავიდნენ ერთი სოციალური სტატუსიდან მეორეში და სრულიად ახალი ფუნქციები იტვირთონ. მათ აღარ ძალუძთ იცხოვრონ ჰარმონიაში კორუფციულ და გარყვნილ სისტემასთან, რომელმაც თანდათანობით გამოდევნა ძველი კანონები და წესრიგი, ხოლო მმართველი კლასის ზოგი წარმომადგენელი ხვდება, რომ აღარ ძალუძს ბევრი რამ და ამისათვის უნდა შესწიროს თავისი პრივილეგიებიცა და უსაფრთხოებაც[15]. ეგზისტენციალური საკითხით დაინტერესებულმა რეჟისორმა გამოიკვლია, თუ როგორ უნდა იცხოვროს ადამიანმა კორუმპირებულ სამყაროში, ჰეროიზმის აუცილებლობის ფოკუსში. მისი პერსონაჟები ჩვეულებისამებრ დგანან ეთიკური არჩევნის წინაშე და უნდა აირჩიონ მოქმედების ხელსაყრელი კურსი[16].

კინოსურათი მძლავრი პროტესტია. მას სოციალური დოკუმენტის ძალა აქვს, მიუთითებს ძალაუფლების გახრწნაზე, საზოგადოების ცუდ მანერებზე, „აცხადებს პრეტენზიას ფაქიზ გემოვნებაზე“[17], თანაც ისეთი სქემებითაა აგებული, მაყურებელს კინოთეატრში რომ ტოვებს და ბოლოს საფიქრალსაც აღუძრავს. მისი შავ-თეთრი სტილი და მუსიკალური მხარე კიდევ უფრო აძლიერებენ ემოციურ დაძაბულობას. „კუროსავა მოძრაობს სოციალურიდან ინდივიდუ-

ალურისაკენ და ეს ცვლის ფილმის ფოკუსს. და მაინც, ამ ფილმში უფრო მეტად, ვიდრე სხვებში, ინდივიდუალის მისეული მდიდრულად დეტალიზებული და მკაცრად ამბიციური ნარდგენა, წინ წამოწეული სოციალურ ქმედებაში, იმდენად „დაფეხმძიმებულია“ ფილოსოფიური მნიშვნელობით, რომ კინოსურათი სულაც არ ინგრევა ამ სოციალური მარცხით“[18].

„ბოროტებს უკეთ ძინავთ“ ფსიქოლოგიური დრამა, რთული და ძლიერ იმპრესიული ნამუშევარია, რომელიც, რასაკვირველია, შექსპირითაა შთაგონებული, თუმცა კუროსავა ამას ყოველთვის უარყოფდა[19], არადა მასში მართლაც ბევრი პარალელებია „ჰამლეტთან“. უპირველეს ყოვლისა, აქ იგულისხმება პერსონაჟთა პარალელები და შურისძიებისა და ტრაგედიის ფორმები. ამ უკანასკნელებს, ფორმულის სახით, ბევრ იაპონურ ტრადიციულ დრამატულსა და ისტორიულ ფილმებშიც იყენებდნენ. მიფუნეს ნიში არის ახლებური, თანამედროვე, „მოდერნიზებული ჰამლეტი“[20], რომლის მამასაც კლავს ადამიანი, რომელიც ხდება მისი „მეორე მამა“, ამ შემთხვევაში, სიმამრი და ესაა მისი შურისძიების პირადი მოტივაცია. ნიშის ძალიან უყვარს თავისი ცოლი (ოფელიას მსგავსი), მაგრამ ქალი ეწირება ამ სიყვარულს, ხოლო მისი ძმა (ლაერტის მსგავსი) ცდილობს, შური იძიოს. ამასთანავე, მთავარ გმირს ჰყავს ჰორაციოს მსგავსი მეგობარი და პოლონიუსის მსგავსი დამრიგებელი. კინოსურათისა და პიესის ფინალები ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს და ა. შ. კუროსავა აქტიურად „ეძებს შექსპირის ენის წარმოსახვითი ძალის ვიზუალურ და ასევე თავად პიესის ტექსტის სიტუაციების კულტურულ ანალოგიებს. ფილმი ართულებს „ჰამლეტის“ მოქმედების თარგმანის პრობლემებს თანამედროვეობაში და ამის გამო ვესტერნიზებულ იაპონიაში“[21]. მთლიანობაში ეს ნამუშევარი არაა ისეთი, როგორც აკირას სხვა, გამორჩეული ფილმები, მაგრამ მასშიც არის საინტერესო მომენტები. ნიში კუროსავასეული ტიპური პერსონაჟია, რომელიც არ მიდის კომპრომისზე და არ კარგავს ინდივიდუალურობას.

დასკვნით სცენასთან დაკავშირებით, სადაც ივაბუჩი ბოლო სატელეფონო ზარს პასუხობს, კუროსავა ამბობდა, რომ მასში ტელეფონის იქითა ხაზზე არის უარესი ადამიანი, ამიტომ თუ იაპონიაში უფრო შორს წახვიდოდი და ჩაეძიებოდი, აუცილებლად წააწყდებოდი დიდ პრობლემას. ამან ძალიან გააოცა და შესაძლოა, კინოსურათი ყოფილიყო გაცილებით ამაღელვებელი, რეჟისორი უფრო გაბედული რომ ყოფილიყო და მას ბოლომდე გაჰყოლოდა. აკირას არ მოსწონდა, რომ იაპონია არ იყო აშშ-სავით თავისუფალი და გამჭვირვალე ქვეყანა[22].

აღნიშნული სცენის შემხედვარე მაყურებელი აუცილებლად დაასკვნიდა, რომ ტელეფონის მეორე მხარეს იყო იაპონიის მაშინდელი პრემიერ-მინისტრი, როგორც კორუფციის ბოლო წყარო, მაგრამ თუკი ამ უცნობი პერსონაჟის სრული იდენტიფიკაცია მოხდებოდა, „ტოჰო“ შეაჩერებდა ფილმის დისტრიბუციას. მისმა წარმომადგენლებმა მხოლოდ ახლა შემოირტყეს თავში ხელი და თურმე ერთმანეთზე ბრაზი მოსდიოდათ, რომ როცა სცენარი წაიკითხეს და პროექტი დაამტკიცეს, არავინ მოსვლია აზრად, ვინ იგულისხმა მასში კუროსავამ. ამის გამო კინოკომპანიამ მეორე ჯერზე ფილმი კინოგაქირავებაში აღარ გაუშვა[23].

კინოსურათმა ადგილობრივი კრიტიკოსებისაგან კარგი რეცენზიები დაიმსახურა და მესამე ადგილზე გავიდა „კინემა ჯუნპოს“ წლის საუკეთესოთა სიაში. მან თავისი დანახარჯები ამოიღო, მაგრამ დიდი მოგება არ ჰქონია, თუმცა მცირეოდენმა შემოსავალმა საშუალება მისცა კუროსავას კინოკომპანიას, მორიგ პროექტზე ეფიქრა. თავის მხრივ, „ტოჰომ“ ჩათვალა, რომ კინოსურათს უცხოეთშიც ექნებოდა წარმატება და გააგზავნა ბერლინის კინოფესტივალზე, სადაც დიდი მოწონება ხვდა წილად. შემდეგი ორი წელინადი „ბოროტებს უკეთ ძინავთ“ არსად გაუტანიათ და 1962 წლის 5 ოქტომბერს „ტოჰოს“ თანამშრომელმა, რომელიც ლოს ანჟელესში ცხოვრობდა, მოაწყო მისი სპეციალური ჩვენება ვესტვუდში, სტუდქალაქში, ლოს ანჟელესის გარეუბანში, სადაც მდებარეობს კალიფორნიის უნივერსიტეტი. სტუდენტების მოთხოვნით ამას მოჰყვა მეორე ჩვენებაც[24]. ამ ფაქტმა დაარწმუნა „ტოჰოც“ და კუროსავაც, რომ იგი აშშ-ში გაეტანათ გასავრცელებლად, ოღონდ 16 წუთით შეამოკლეს. ამჯერად, აკირას ხმა არ ამოუღია.

ოკეანის გაღმა დემონსტრირების დროს წამყვან ამერიკელ კრიტიკოსთა უმეტესობა უარყოფითად შეხვდა კუროსავას ახალ ნამუშევარს: იაპონურ კინოსთან მწყრალად მყოფი ბოსლი ქრონოთერი წერდა, რომ მართალია, კუროსავა არის რეჟისორი უდიდესი სტილითა და გამომგონებლობით, მაგრამ თუ კარგად დავაკვირდებით ამ ფილმს და ყურადღებით გადავხედავთ ძველ კინოსურათებს, აღმოვაჩენთ, რომ ესაა ფორმითა და მელოდრამატული ხაზებით ზოგიერთი კლასიკური ამერიკული განგსტერული ფილმის იმიტაცია. ეს ჩვეულებრივი ამბავია კუროსავასათვის. ის არის დიდი იმაში, რომ გადაიტანს და გამოიყენებს სხვა ქვეყნების კინემატოგრაფიულ სტილისტიკას იაპონურ სიტუაციაში[25]; ჰოლის ალპერტიც განსაკუთრებულად გამოჰყოფდა მელოდრამატული ხაზის სისუსტეებს[26];

სტენლი კაუფმანი აღნიშნავდა, რომ იგი იმდენად განსხვავდება ამ ხელოვნის შემოქმედების ძირითადი ტენდენციებისაგან, რომ კარგი შესავალი ნაწილისა და მისი გამოცდილი მსახიობების გარდა თუ ვიმსჯელებთ, არანაირი მიზეზი არ გაქვს, ჩათვალო, რომ ეს კუროსავას გაკეთებულია. მისი ავტორი მოგეჩვენება რომელიმე ნაკლებად გამოცდილ, შეზღუდულად მდიდარი წარმოსახვის მქონე კინო ან ტელერეჟისორად[27]; ქევინ თომასის აზრით, ძალიან ბევრმა კრიტიკოსმა „ჩამოწერა" უკვე ეს ფილმი. ალბათ, ისინი გაწბილებულნი არიან, რომ კუროსავამ ცათამბრჯენებისა და სპორტული ავტომობილების გარდა, ვერ მოიფიქრა ნამდვილი, თანამედროვე დრამა. ეს არის სერიოზული უსამართლობა, რადგანაც კუროსავა გრძნობს, რომ დიდი ფინანსებისა და კორპორაციული ინტრიგების სამყარო არის მასალა კლასიკური ტრაგედიისა, რომელშიც გმირი უმაღლეს სტილში მოქმედებს, აქვს წარმოსახვაც და სიმამაცეც, რითაც განსხვავდება უბრალო ჩინოვნიკისაგან[28]; ერთმა კრიტიკოსმა კატეგორიულად მოითხოვა ფილმის ხელახალი გადამონტაჟება, რადგან ცალკეული სარეჟისორო „გამონათებების" მიუხედავად, ის მიიჩნია იმედის გაცრუებად[29].

ამგვარ ფონზე კინოსურათს რამდენიმე დადებითი გამოხმაურებაც „შეაშველეს" — აღინიშნა, რომ მისი რეჟისურა აუცილებლად იმსახურებდა ყურადღებას. სამწუხარო იყო, რომ ის არ გაახმოვანეს ინგლისურად და მხოლოდ სუბტიტრები აკმარეს, რითაც ბევრი რამ დააკლდა[30], ხოლო ჟურნალმა „თაიმმა" განაცხადა, რომ შესანიშნავმა კინორეჟისორმა აკირა კუროსავამ, რომელიც სოციალური პრობლემებისადმი მკაცრი შეხედულებებით გამოირჩევა, ამ ნაწარმოებში მიმართა გამწარებულ, ირონიულ, ხანდახან უსამართლო, მაგრამ ყოველთვის მკვეთრად გამოხატულ ამბავს მაღალ ეშელონებში არსებულ კორუფციაზე. იგი წარმოუდგენლად ოსტატურად ავითარებს თხრობას, სცენიდან სცენაში თავისებური ხერხებით იკვლევს ცხოვრების იმ გზას, რომელშიც კომერციული მოგება პირველ ადგილზეა, ხოლო ადამიანები ბოლოზე, მასაიუკი მორის გმირი კი წარმოაჩენს ძალაუფლების კომპლექსურ პორტრეტს. კუროსავა რეალისტურია, როცა აკეთებს კარიკატურას. მის ფილმს აქვს ვულგარული ენერგია, შემცირებული შესაბამისობა, პირველხარისხოვანი ჟურნალისტიკის სასიკვდილოდ მორალური სერიოზულობა[31].

კინოსურათის პერსონაჟებმა დიდი გავლენა იქონიეს ფრენსის ფორდ კოპოლასა და მარტინ სკორსეზეზე, იმდენად დიდი, ვიდრე კუროსავას სხვა ფილმებმა. კოპოლა იხსენებდა, რომ ფილმის

პირველმა 30 წუთმა განუმეორებელი შთაბეჭდილება დაუტოვა, რომ მისი ნათელი და ფორმალური აგების ელემენტები მიმდინარეობს პოეტურად ნაჩვენებ მისტიკურ ტრაგედიაში. რეჟისორი ისეთი ინტერპრეტაციით აღწერს ცხოვრებას, რომ ეს არის სწორედ ის, რისი გაკეთებაც შეუძლია ნამდვილ ხელოვანს და ამისათვის კუროსავა უნდა დასახელდეს კაცობრიობის უდიდეს დრამატურგად[32]. აღნიშნული ზეგავლენა ნათლად გამოჩნდა კოპოლას „ნათლიის" შესავალში — საქორწინო ცერემონიალში.

ევროპელებმა „ბოროტებს უკეთ ძინავთ" დიდი ინტერესით მიიღეს, ოღონდ ბანალურად მოეჩვენათ, თუმცა ხაზი გაუსვეს დიდი სიფრთხილით შექმნილ, ორგანიზებულ სანახაობას და მის ყველა კომპონენტში თეატრალურობის გრძნობას[33]. ფილმის კავშირს „ჰამლეტთან" მათ უწოდეს მნიშვნელოვანწილად დამატყვევებელი გარემოება, რაც ფართო განხილვას საჭიროებს, რათა ეს ნამუშევარი მაყურებელმა გასაგებად აღიქვას[34]. საერთოდ, ევროპულ კინოკრიტიკაში კუროსავას სტილის უბრალოება შეფასებული იყო, როგორც „სუფთა კინო"[35].

მართალია, მაიკ ინოუე იყო ამ ფილმის იდეის ავტორი, მაგრამ მისი სახელი არ შეიტანეს არც ოფიციალურ მონაცემებში და არც ტიტრებში, რაზეც იგი სულაც არ განაწყენებულა. 1961 წელს, როცა მაიკი პარიზში იმყოფებოდა სამსახურეობრივ მივლინებაში, ქუჩაში შემთხვევით გადააწყდა ბიძამისს, რომელმაც ის წაიყვანა სასტუმროში ვისკის დასალევად. აკირას ნომერში მივიდნენ ნოგამი და იაპონური ტელევიზიის ერთ-ერთი არხის სამი წარმომადგენელი, რომლებსაც კუროსავამ აუწყა, რომ ამ ახალგაზრდა კაცმა დაწერა „ბოროტებს უკეთ ძინავთ" სცენარიო. ყველანი გაქვავდნენ, ხოლო მაიკმა დაიწყო მტკიცება, რომ ბიძამისი სიმთვრალით ამბობდა ამას და სცენართან თავისი რაიმე კავშირი კატეგორიულად უარყო[36].

შუგორო იამამოტოს ნაწარმოებებში კუროსავამ აღმოაჩინა ერთი მოთხრობა, რომლის გმირი, მოხეტიალე რონინი შუა საუკუნეებში, ფეოდალური ომების პერიოდში, ეძებს სამუშაოს და ხვდება უხერხულ სიტუაციაში. აკირას არ უყვარდა განგსტერთა სამყარო, უნდოდა მის წინააღმდეგ კიდევ ერთი კინემატოგრაფიული შეტევა განეხორციელებინა „მთვრალი ანგელოზის" შემდეგ, ამიტომ მოიფიქრა, რომ მომავალი ფილმის — „პირადი მცველის" მთავარ პერსონაჟს უნდა გამოეყენებინა განგსტერების მსგავსი ტიპები და გაეენადგურებინა, თუმცა მოქმედება წარსულში უნდა გადაეტანა[37]. ამგვარად შეაჯერა მან თავისი ჩანაფიქრი იამამოტოს რონინთან და სიუჟეტური ქარგა ისესხა დეშილ ჰემეტის რომანიდან „წითელი მოსავალი".

სცენარის დასაწერად კუროსავამ შეიამხანაგა მხოლოდ რიუ-ძო კიკუშიმა და, ჩვეულებისამებრ, გაეცალა ტოკიოს. მათი ახალი გმირი — სანჯურო კუვაბატაკე სრულიად განსხვავდება ადრინდელი შვიდივე სამურაისაგან, თავისებური მებრძოლია, რომელსაც მარტო ხმალი გააჩნია და სამურაისათვის დამახასიათებელი შემართება. ის გამოჩნდება ერთ მივარდნილ ქალაქში, სადაც ძალაუფლებისათვის ერთმანეთს ებრძვის ორი გავლენიანი კლანი — აბრეშუმით მოვაჭრე სეიბეისა და დუქნის მეპატრონე უშიტორას დაჯგუფებები. თითოეუ-ლი მათგანი იყენებს დაქირავებულ მეომრებს, სხვადასხვა ჯურის ბანდიტებს. არსებული მდგომარეობის ჭკვიანური გათვალისწინებით სანჯურო მოახერხებს მათ განადგურებას და თვითკმაყოფილი ტოვებს იქაურობას.

გადაღებები დაიწყო 1961 წლის 14 იანვარს. „კურო-სანი“ ჯერ ნატურაზე მუშაობდა, ხოლო თებერვლის დასაწყისში დაბრუნდა „ტოჰოს“ კინოსტუდიაში, სადაც ინტერიერებში გააგრძელა გადაღება. იგი გახარებული იყო იმით, რომ გვერდით ჰყავდა ოპერატორი კა-ძუო მიიაგავა, რომელთანაც „რაშომონის“ მერე არ ჰქონია შემო-ქმედებითი თანამშრომლობა. მიიაგავა კინოკომპანია „დაიეიში“ მოღვაწეობდა, სადაც არაერთი საინტერესო ნამუშევარი გააკეთა და სხვაგან მუშაობის უფლება არ ეძლეოდა, მაგრამ ახლა კუროსავას იმხელა სახელი ჰქონდა, რომ კაძუოს ნება დართეს, მონაწილეობა მიეღო აკირას ახალ პროექტში. ერთიცა და მეორეც ერთმანეთს კარგად უგებდნენ. მიიაგავა რეჟისორის დავალებებს პირნათლადაც ასრულებდა და ხანდახან აწვდიდა თავის იდეებსაც, რომლებსაც კუროსავა სიამოვნებით იღებდა, იყენებდა და ამით წარმოიჩინა თავი, როგორც კინოკამერის თავისებური მოძრაობის საუცხოო სპეცია-ლისტმა[38]. მიიაგავასა და სხვა ნიჭიერი ოპერატორების მიერ შექმნილი უნიკალური ეპიზოდების წყალობით არა მარტო ამ, არამედ აკირას სხვა ფილმებშიც, კინოკამერა ხშირად ხდება დამკვირვებელიცა და მონაწილეც და ამდენად არის კუროსავასეული მიზანსცენისა და ნარატიული სტრატეგიის დაუფარავი, უშეცდომო ელემენტი[39].

კაძუოს დახვეწილი სტილი შედგებოდა ბრწყინვალედ ბალანსი-რებული ჩარჩოსაგან, რომელიც ზოგჯერ სულაც არ იყო სიმეტრი-ული და მისი გამოსახულება ორგანზომილებიანის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ასევე მას ჰქონდა ღრმა ფოკუსები ახლო ხედებზე და საუკეთესო კომპოზიციების აგების უნარი. თავის მხრივ, მიიაგავა აქებდა თავის ასისტენტს — ტაკაო საიტოს, რომელიც დიდი ხანი მუშაობდა კუროსავასთან. ეს უკანასკნელი მას ანდობდა ერთ-ერთ

კინოკამერას, რადგან გასაოცარი ხედვით გამოირჩეოდა და წარმოუდგენელ რაკურსებს სთავაზობდა რეჟისორს. როცა გადაღებები მოამთავრეს, მიიაგავამ თხოვა აკირას, რომ ფილმში უფრო მეტად სწორედ საიტოს გადაღებული კადრები შეეტანა, ვიდრე თავისი. ასეც მოხდა — ფილმის 70% საიტოს გადაღებული გამოსახულებებია, რომლებიც „სავსეა სივრცითი კავშირებით, წინ წამოწეული განსაკუთრებული კუთხეებით, რომლებსაც თან ახლავს დეტალური კომპოზიციები, თვალში საცემი ფონი შენაცვლებული თავზარდამცემი აკურატული ახლო ხედებით“[40].

„პირადი მცველი“, ოპერატორული თვალსაზრისით, კუროსავას სხვა კინოსურათებთან შედარებით, ყველაზე კარგია. მასში მხოლოდ ერთი სცენისათვის გამოიყენეს სამი კამერა, დანარჩენ შემთხვევაში ორი ან ერთი კამერით მუშაობდნენ. ოპერატორის მეორე ასისტენტი დაისაკუ კიმურა ითვლებოდა ფოკუსის საუკეთესო გამსწორებლად. ერთხელ რეჟისორი დაინტერესდა კინოკამერასა და მსახიობს შორის მანძილით, რაც კიმურას წინასწარ უნდა გაეზომა, მაგრამ არ გაუკეთებია. მეორე დღეს აკირამ იგივე მოითხოვა, მაგრამ როცა გაიგო, რომ კიმურას ეს დავალება არ შეესრულებინა, ასისტენტი გვარიანად გამოლანძღა და თვითონ ირბინა მანძილების გადასაზომად. მოგვიანებით კიმურა ხუმრობდა, რომ ის იყო ერთადერთი ადამიანი დედამიწის ზურგზე, რომელმაც კუროსავა ასე არბენინა[41].

ტოშირო მიფუნემ, ვინც მთავარ გმირს თამაშობდა, მისთვის თავად მოიგონა სიარულისა და მიხვრა-მოხვრის ახალი მანერა, მხრების უცნაური აჩეჩვა, რის გამოც ოპერატორს მოუწია საგანგებოდ შეერჩია განსხვავებული ჩარჩოები და ობიექტივები. მიფუნეს სანჯურო არ ჰგავს ამერიკული ვესტერნების ძლევამოსილ გმირებს, რომლებიც ეკრანზე გამოჩენისთანავე სიკეთის მხარეს დგებიან და ბოროტებას ებრძვიან. ეს სამურაი ისევე გულგრილად უყურებს თავის დამქირავებლებს, როგორც ისინი მას. მისთვის ღირსების გრძნობა, ერთგულება, ვალდებულება ვინმეს წინაშე მაშინ იძენს აზრს, როცა კონკრეტულ მიზანს ემსახურება. პირდაპირი მნიშვნელობით ის არის დაქირავებული მკვლელი, რომელიც დაუფიქრებლად გადადის მათ მხარეს, ვინც მეტს გადაუხდის. სანჯურო „სრულებითაც არ არის მაღალი იდეალების მატარებელი, არამედ უჯერებს თავის ინსტინქტებს“[42].

40 წლის მიფუნესათვის ერთობ ძნელი გამოდგა ის ფიზიკური დატვირთვები, რაც მუშაობის პროცესში ჰქონდა. ერთი ეპიზოდის გადაღებისას, როცა იგი რამდენიმე ადამიანს ეფარიკავება, ისე დაი-

ღალა, რომ ლამის გული გაუჩერდა. მიუხედავად ამისა, მას მუშაობა არ შეუწყვეტია, გულმოდგინედ აგრძელებდა პროფესიურ საქმეს და ცალკეულ მომენტებში ფასდაუდებელ რეაქციებს ავლენდა.

კუროსავამ და მიფუნემ გამოძერწეს ანტიგმირის ახალი ტიპი კინოში. მათი ნვერგაუპარსავი სამურაი ჭუჭყიანი კიმონოთი, დაუვარცხნელი თმით, სხეულის მუდმივი ფხანითა და ა. შ. სულაც არაა დადებითი პერსონაჟი და მით უმეტეს, მიბაძვის ობიექტი მაყურებლისათვის[43]. ამით მათ უბადლოდ გამოხატეს პიროვნების მარტოსულობა დაკნინებულ ჰეროიკულ ეპოქაში[44].

სანჯუროს მოწინააღმდეგე უნოსუკესაგან კუროსავამ შექმნა არქეტიპული ბოროტმოქმედი. რომელიც გარეგნულად კურდღელს ჰგავს, თუმცა შიგნიდან მგელია. ამ როლზე აკირას შესთავაზეს გამოცდილი ტაცუია ნაკადაი, რომელიც თავდაპირველად მან დაიწუნა, თანაც მისი მონაწილეობით არც ერთი ფილმი არ ენახა. მთავარი ასისტენტი შირო მორიტანი იმდენ ხანს ეხვეწა რეჟისორს ნაკადაის აყვანას, რომ მან უყურა ამ უკანასკნელის კინოსურათებს და ბოლოს დათანხმდა. მოსამზადებელ პერიოდში კუროსავამ დიდი დრო გაატარა ახალი მსახიობის რეპეტიციებზე, დაწვრილებით აუხსნა, როგორი ხასიათი უნდა განესახიერებინა. შემდეგ ამ პერსონაჟისათვის წითელი შოტლანდიური კაშნე მოიგონა, რაც უცხო იყო ჯიდაიგეკებისათვის და გადამეტებულად თვალშისაცემი და ეფექტური. იმხანად ნაკადაი უნდა გადაეღო თავის კინოსურათში მასაკი კობაიაშის, მაგრამ მან ურჩია მსახიობს, რომ ჯერ კუროსავასთან ემუშავა, რადგან კარგ სკოლას გაივლიდა[45].

მიფუნესა და ნაკადაის სცენები ძალიან დამთრგუნველი და შთამბეჭდავია. ფილმის დასრულებამდე სპეციალური სარეკლამო კლიპი მომზადდა, რომელშიც ჩასმული იყო მათი დუელის კადრები. სანჯურო მაწანწალა ძაღლს ჰგავს, ხოლო უნოსუკე — გველს. საერთოდ, „ტოჰოს“ უყვარდა ამგვარი კლიპების დამზადება და მათში იყენებდა ისეთ ფრაგმენტებს, რომლებიც კინოსურათის საბოლოო ვარიანტში აღარ შეჰქონდათ.

შესანიშნავად ითამაშა ისუძუ იამადამ უსინდისო, ცბიერი, ძუკნის მსგავსი, მიზანმიმართული ქალის — ორინის როლი. კუროსავამ სწორედ იგი ამოარჩია ამისათვის, რადგან ამ ტიპისათვის სხვა კანდიდატურა არ ეგულებოდა. მართალია, იამადა უკმაყოფილო დარჩა შესრულებით, მაგრამ რეჟისორს იგი მოეწონა. აღნიშვნის ღირსია იკიო სავამურას გმირი — ჰანსუკე, ქალაქის კორუმპირებული სამართლის დამცველი. ჩია ტანის სავამურა უკვე პოპულარული

მსახიობი იყო და აკირას ბევრ ფილმში ჰქონდა განსახიერებული პატარა როლები. დასამახსოვრებელი კინემატოგრაფიული სახეები შექმნეს კუროსავას სხვა ნაცადმა მსახიობებმაც: ტაკაში შიმურამ, კამატარი ფუჯივარამ, ჰიროში ტაჩიკავამ. ტაცუია ნაკადაი უზომოდ გახარებული იყო ამ კინოსურათზე მუშაობით და ეამაყებოდა, რომ კუროსავაგან ბევრი რჩევა-დარიგება მიიღო[46].

„პირადი მცველის" პერსონაჟები ძალიან გვანან დიკენსის გმირებს გროტესკული კარიკატურებით. დაისუკე კატოს მხიარული პერსონაჟის — ინოკიჩის მეტსახელია „ინო", რაც ქართულად „ტახს" ნიშნავს და იგი გარეგნულად მართლაც ამ ცხოველის წააგავს, აცუში ვატანაბეს მეკასრე მაშინაა ბედნიერი, როცა კუბოები მზადაა, ხალხი კი — დასამარხი და ა. შ. კუროსავამ შეგნებულად ითამაშა მაყურებლის მოლოდინზე და ფილმი შეავსო ამპარტავანი, დაუნდობელი, ბოროტი და უხეში ტიპაჟებით. იგი ხომ ბრწყინვალედ ხელმძღვანელობდა ბრბოს მოქმედებას კინოში[47]. ზოგიერთ ეპიზოდში მან გამოიყენა „კაბუკის" გამოცდილებაც, რამეთუ ნაცემი და სახედასიებული სანჯურო ამ თეატრის დემონურ პერსონაჟებს მოგვაგონებს, ხოლო წარმოსადეგი უნოსუკეს საქციელი, მოძრაობა და სიცილი ასევე პირდაპირ „კაბუკიდან" არის გადმოტანილი, თავი რომ დავანებოთ იმ ცალკეულ დეტალებს, რასაც სხვა მსახიობები წარმოადგენენ[48].

რეჟისორმა რევოლუციური დამოკიდებულება გამოავლინა კინომუსიკაში, ფარიკაობის ილეთებსა და ხმოვან ეფექტებში. ჯიდაიგეკებში, კერძოდ კი, ჩამბარებში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ხმლის ხმას ან სამურაის ყვირილს, მაგრამ აკირამ სულ სხვა ხერხები არჩია. მას უნდოდა ხმლის დარტყმის ახალი ხმაურები, რის გამოც დიდხანს ეკამათებოდა ხმოვანი ეფექტების ოსტატს იჩირო მინავას და მოითხოვდა, რაიმე სიახლის მოგონებას. მინავამ ათამდე საგანგებო ხმის ეფექტი გააკეთა, მაგრამ არც ერთი არ მოეწონა „კურო-სანს". შემდეგ მინავამ ყასბისაგან შეიძინა შინაური ცხოველების ხორცი, ხმლით ჭრიდა მათ და ხმებს მაგნიტურ ფირზე იწერდა. აღმოჩნდა, რომ ძროხისა და ღორის ხორცი ამ მიზნისათვის არ ვარგოდა, ხოლო ქათმის ხორცმა გაამართლა. ასეთი მეთოდი მომავალში წარმატებით დაინერგა იაპონურ კინოში[49].

ახალი ხმოვანი ეფექტები დიდებულად შეაზავეს ასევე ახალ ვიზუალურ ეფექტებთან — როცა სანჯურო ხმალს დაჰკრავს ერთერთ მოწინააღმდეგეს, მის უკანა კედელს მისი სისხლი შეესხმება, ხოლო როცა პისტოლეტით შეიარაღებულ უნოსუკეს გაუსწორდება, მის ქვეშ სისხლიანი გუბეა. გრაფიკული რეალიზმის ეს დონე უპრე-

ცენდენტო იყო არა მარტო იაპონიაში, არამედ მსოფლიოშიც[50]. ოდნავ მოგვიანებით გადაღებულ, გახმაურებულ ამერიკულ კინოსურათებში: „ბონი და ქლაიდი" (1967, რეჟ. არტურ პენი) და „ველური ბანდა" (1969, რეჟ. სემ პეკინპა) სწორედ ასეთი რეალიზმი გამოიყენეს.

რიუ კუძეს მიერ დადგმული საფარიკაო სცენები ორიგინალურობით აშკარად განსხვავდებოდა სხვა სამურაული ფილმების მსგავსი სცენებისაგან. ზოგადად, ჯიდაიგეკი გადამეტებულად ფორმალიზებული სქემებითა და სამურაული მანერიზმებით „კაბუკის" თავისებურ შვილობილად ითვლებოდა, მაგრამ აკირასა და მისი გუნდის ამ ინოვაციას მაყურებლის ჯერ გაოცება, მერე კი — აღფრთოვანება მოჰყვა[51]. საერთოდ, კუროსავას გამომგონებლობითი ეფექტები, რომლებიც მრავალ მიმართულებას მოიცავენ, შესაძლოა შეტანილ იქნას სათავგადასავლო კინოს ენციკლოპედიაში[52].

აუდიტორიისათვის უცხო გამოდგა უცნაური კინომუსიკაც. მასარუ სატომ, რომელმაც ის დაწერა, არაფრად ჩააგდო ჩამბარას სპეციფიკური კომპოზიციები, რაც, უმეტესწილად, სრულდებოდა მხოლოდ იაპონური ეროვნული მუსიკალური ინსტრუმენტებით. კუროსავასაგან ნებართვააღებულმა კომპოზიტორმა შექმნა ახლებური ნაწარმოები, რომელშიც ვესტერნის უნივერსალური ჰანგები შეურწყა ტრადიციულ იაპონურ მუსიკას. ამით მას უნდოდა, გადმოეცა კინოსურათში ასახული ეპოქის ეპიკური ხმოვანება, რასაც, რეჟისორის დაკვეთით, დაამატა იმხანად პოპულარული „მამბოს" ჟღერადობა. ექსპერიმენტი საუცხოო გამოვიდა. მასარუ წამყვანი იაპონელი კინოკომპოზიტორი გახდა. სახელოვანი ჰენრი მანსინი მას თავის ფავორიტ კომპოზიტორად მიიჩნევდა და აღიარებდა, რომ მან შეცვალა ამერიკული კინომუსიკაც. მცირე ხნის შემდეგ ისინი ერთმანეთს შეხვდნენ. მანსინის გაჰკვირვებია მისი ახალგაზრდული ასაკი (32 წელი) და უკითხავს, რაც დაიბადე, იმის მერე ხომ არ კომპოზიტორობო?[53].

განწყობის, ჯოჯოხეთური სიტუაციის უფრო ხაზგასასმელად კუროსავამ ამ კინოსურათშიც გამოიყენა ბუნება — ესაა ძლიერი, მტვრიანი, მშრალი ქარი, რომელიც თავს დაატყდება სიკვდილს მოწყურებულ ქალაქს. გადაღებებისას რვა საქარე ძრავა ამუშავეს. მათი ეფექტი განსაკუთრებით საინტერესო იყო კულმინაციურ მომენტში, თუმცა როცა მათ ჩართავდნენ, აღარავის არაფერი ესმოდა — დაახლოებით ისეთი ხმაური იდგა მათ თავზე, ძალიან დაბალ სიმაღლეზე რომ შვეულმფრენს ეფრინა. რეჟისორმა მიფუნესა და ნაკადაის უბრძანა, თამაშის დროს თვალები არ დაეხამხამებინათ.

გადაღების მერე ორივე მსახიობი თვალებიდან ბუზღუნით იწმენდდა მტვერს, ხოლო კუროსავა მხიარულად გამოიყურებოდა, რადგან, რაც სურდა, ყველაფერი სისრულეში მოიყვანა და არავითარ კომპრომისზე არ წავიდა. საერთოდ ეს სიტყვა ხომ მის ლექსიკონში უკვე აღარ არსებობდა. „გადაღებისას რეჟისორის თვალმა უნდა დაიჭიროს უწვრილმანესი დეტალიც კი, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მთელი კონცენტრაცია გადაიტანო გადასაღებ მოედანზე. როცა კინოკამერები ჩართულია, იშვიათად ვუყურებ პირდაპირ მსახიობებს, ჩემი დაჟინებული მზერა გადატანილია სხვა რამეზე. ამით ეგრევე ვგრძნობ, რომ რაღაც არ არის წესრიგში" – ამბობდა აკირა[54].

გადაღებები 16 აპრილს მომთავრდა. ამის პარალელურად კუროსავა, ტრადიციისამებრ, ამონტაჟებდა მასალებს, ამიტომაც ორიოდე დღეში გაასრულა დანარჩენი საწარმოო პროცედურები და 1961 წლის 20 აპრილს მოეწყო „პირადი მცველის" პრემიერა. მაყურებელიცა და კრიტიკაც განცვიფრდა. ამგვარ სენსაციას არავინ მოელოდა. კინოსურათმა 350 მილიონი იენის მოგება მოუტანა „ტოჰოსა" და „კუროსავა პროდაქშენზს", აკირას რეპუტაცია კიდევ უფრო გაიზარდა, მიფუნემ „კინემა ჯუნპოს" პრიზი მიიღო, ხოლო ამავე ჟურნალის წლიურ რეიტინგში ფილმი მეორე ადგილზე გავიდა.

ანაქრონისტული სიუჟეტის მქონე, ექსტრაორდინალურად მოდერნისტული[55] „პირადი მცველი" ერთი მხრივ, სამურაების ღირსების კოდექსს დაუპირისპირდა და დაგმო, ხოლო მეორე მხრივ, მწარედ დასცინა დასავლურ კინემატოგრაფიულ კანონებს არა მარტო ფაბულით, არამედ მთავარი პერსონაჟის ანტიგმირობითაც. მართალია, კუროსავა აქტიურად ეძებდა იაპონელი სამურაისათვის პარალელებს ამერიკელ კოვბოისთან[56], თუმცა სანჯურო მაინც ეკრანული ანომალიაა, ახალი მითია, რომელმაც გააცამტვერა იაპონური ისტორიული კინოს პირობითობები, ის არის „თვითდაჯერებულობის, მაღალი იუმორისა და მარჯვე მელოდრამატულობის სინთეზი, მოუხელთებელი, სწრაფი და საშიში მოფარიკავე"[57]. იმავდროულად იგი არასასურველი პიროვნებაა, ვინც თავის სამსახურს სთავაზობს მაღალი დონის მუშტარს, როგორც ნამდვილი „დასაქირავებელი ხმალი", ცინიკურად, საკუთარი მიზნების გათვალისწინებით, ერთმანეთის წინააღმდეგ ათამაშებს ორ კლანს. სანამ ის შეიძლება ჩანდეს უზნეოდ, ფილმი ნათელს ხდის, რომ მისი საქციელი პოზიტიურია უწესო და გარეგნულად შელამაზებულ ქალაქურ ძალებთან შედარებით"[58].

კუროსავამ ჯიდაიგეკი „შიგნიდან ამოაბრუნა"[59], ძირფესვიანად ამოატრიალა და, რაც თავის წინა ამგვარ ფილმებში დაიწყო, ამაში

დასრულებულად წარმოაჩინა. ეს იყო ერთგვარი პასუხი „ტოჰოსა“ და სხვა კინოკომპანიების მიერ გადაღებული, უაზრო ჩამბარების საწინააღმდეგოდ. ჟანრობრივი ფორმულების რევიზიონისტულმა გადახედვამ მისი ბევრი იმიტაცია გამოიწვია იაპონიაში, მაგრამ „პირად მცველს“ ვერც ერთმა ვერ აჯობა[60]. კინოსურათი ჟანრის კლასიკად გადაიქცა. კარგად დადგმულმა საბრძოლო სცენებმა, გმირის მახვილგონივრულმა საქციელმა, ოსტატურად მოთხრობილმა ამბავმა აჩვენა ბრმა და ყრუ სამყარო, „ფეოდალური საზოგადოების მიკროკოსმოსი, რომელიც კონტროლდება კრიმინალებისა და ვაჭრების ხელით, ვინც ერთმანეთს ნელ-ნელა ანადგურებს ბაზრების ხელში ჩასაგდებად. მოქალაქენი გარბიან ან იმალებიან თავიანთ სახლებში, რათა გაექცნენ ისეთ ძალადობას, რომელსაც ვერ ერევიან და რომელშიც ძლიერი ნადირობს სუსტზე. მოხეტიალე სამურაი გადაწყვეტს, რომ ყველაფერი უკეთესად იქნება, თუ ყველა ეს ღვარძლიანი ყაჩაღი და ვაჭარი მოკვდება“[61].

ბევრმა მკვლევარმა მნიშვნელოვანი პარალელები დაინახა ვესტერნთან, ჟანრთან, რომელიც კუროსავას ძალიან უყვარდა. სიტუაციებითა და ალეგორიებით „პირადი მცველი“ შეადარეს ფრედ ცინემანის კლასიკურ „შუადღეს“[62], სულისკვეთებით ჯორჯ სტივენსის „შეინს“[63], ხოლო კომიკური პასაჟებით მასში დაინახეს პაროდიული ელემენტები[64], რომლებითაც კუროსავა სრულიად ახალ კინემატოგრაფიულ განზომილებაში გადავიდა.

მალე კინოსურათი უცხოეთში გაუშვეს. საზღვარგარეთული აუდიტორია მოიხიბლა აკირას ნამუშევრით, იმით, რომ მან ძალმომრეობითი თემატიკის გადამუშავებით შექმნა ირონიული იგავი სანჯუროზე, რომელიც ორივე მტრულად დაპირისპირებული ბანაკისათვის არის ძალისა და ძალაუფლების სიმბოლო, რითაც ფილმს მიეცა დამატებითი მნიშვნელობა. მისი სიუჟეტი აწყობილია ენერგიითა და დიდოსტატობით, დაძაბულობის განვითარება და საერთო განწყობა კი ძლიერდება ცხოველმყოფელი, ეფექტური მუსიკით. კრიტიკოსთა ნაწილისათვის ის შეიცავდა „რაშომონის“ ფილოსოფიურ ასპექტებსაც და „შვიდი სამურაის“ ეპიკურ ხასიათსაც, გასაოცარ ტემპსაც და ხელოვნის ხელწერასაც, ხოლო საბრძოლველად ჩამწკრივებული მეომრები მათ ლამაზად განლაგებულ კორდებალეტს აგონებდა[65], მეორე ნაწილი ხაზს უსვამდა კუროსავას ტექნიკურ ცოდნას, ხედვის სისადავესა და დრამატულ ინსტინქტს, ხოლო მიფუნეს სპენსერ ტრეისისთან აიგივებდა[66],

„პირად მცველს“ კი — „ზნეობრივ კინოსურათსა“ და „ბრეხტის სტილის ფოლკლორულ-ეპიკურ დრამას“ უწოდებდა[67].

ფილმის მიმართ გამოიხატა უარყოფითი დამოკიდებულებებიც. თავისთავად, ყველა ერთ აზრზე ვერ იქნებოდა. სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემაში იწერებოდა, რომ იგი ვესტერნის „ცუდი ვარიაცია“ იყო[68], ცალკე აღინიშნებოდა მისი არაფრისმთქმელი, უინტერესო სიუჟეტი[69], მიეთითებოდა „შვიდ სამურაისთან“ შედარებით მისი დაბალი დონე[70]. ბოსლი ქროუთერმა მკვეთრი უკმაყოფილება გამოთქვა ფილმის სულელური ვაი-პატრიოტიზმის გამო და განაცხადა, რომ ეს არის ვესტერნის კლიშეების პირდაპირი ტრანსფორმაცია, რამაც, თავის მხრივ, შეიძლება გამოიწვიოს საეჭვო შეხედულებები ჩვენს ისტორიულ და კულტურულ სიმართლეზეო[71].

ყოველივე ამის მიუხედავად, კინოსურათს იმხელა წარმატება მოჰყვა აშშ-ში, რომ მისი გამავრცელებელი, პატარა სადისტრიბუციო კომპანია „სენეკა ინტერნეიშენალი“ ცნობილი გახდა ფართო კინობაზრისათვის. ცოტა ხანში ინგლისური სუბტიტრების ნაცვლად ფილმი ინგლისურ ენაზე გაახმოვანეს და ისე გაუშვეს ეკრანებზე.

1964 წელს იტალიელმა სერჯო ლეონემ გადაიღო ე. წ. „სპაგეტი-ვესტერნი“ — „ბღუჯა დოლარისათვის“, ესპანეთ-იტალია-დასავლეთ გერმანიის ერთობლივი ნამუშევარი, რომელიც სწორედ „პირადი მცველის“ „რიმეიქია“, სადაც რეჟისორმა, სტარჯესის მიბაძვით, მოქმედება ამერიკულ „ველურ დასავლეთში“ გადაათამაშა. მან ერთი წლის წინ ნახა კუროსავას შედევრი და მაშინვე გადაწყვიტა მისი ადაპტაცია ისე, რომ იაპონელი კოლეგებისათვის არც კი მიუმართავს ნებართვისათვის[72]. ამ ფილმში ჟღერს ენიო მორიკონეს მუსიკა, რომელიც სატოსას წააგავს, და მთავარ როლს ასახიერებს ქლინტ ისტვუდი.

როცა „ტოჰოს“ წარმომადგენლებმა ნახეს ლეონეს კინოსურათი, დაუყოვნებლივ დაწერეს საჩივარი კინოპროდიუსერების საერთაშორისო ფედერაციაში. ამას დაემატა თავად „კუროსავა პროდაქშენზის“ ოფიციალური პროტესტიც, რის საწინააღმდეგოდ იტალიელებმა აკირა დაადანაშაულეს კარლო გოლდონის გახმაურებული პიესის „ორი ბატონის მსახური“ სიუჟეტის მოპარვაში. კუროსავას ამისათვის ყურადღება არ მიუქცევია, ხოლო როდესაც იხილა „ბღუჯა დოლარისათვის“, იტალიელს მისწერა წერილი, შეუქო ნამუშევარი, მაგრამ დასძინა, ის ჩემი ფილმია და მას შემდეგ, რაც იაპონიაც შეუერთდა ბერნის საერთაშორისო საავტორო უფლებების კონვენციას, ფული აქეთ უნდა გადამიხადოთო. ამ წერილს ლეონე თურმე

დიდხანს აფრიალებდა — შეხედეთ, უდიდეს კინორეჟისორს როგორ მოეწონა ჩემი კინოსურათიო![73].

აგორდა სკანდალი. 1965 წელს იტალიური სასამართლოს დადგენილებით, კუროსავას უნდა მიეღო ლეონეს ფილმის მსოფლიო გაქირავებიდან ამოღებული შემოსავლის 15% და კომპენსაციის სახით — ასი ათასი დოლარი[74], მაგრამ მერე ისე აირ-დაირია სიტუაცია და საჩივრებს საჩივრები მოჰყვა, რომ არავის არაფერი გადაუხდია. 1992 წელს ამერიკულმა კინოკომპანიამ „ნიუ ლაინ სინემა“ შეისყიდა „პირადი მცველის“ „რიმეიქის“ უფლებები და ახლო მომავალში გეგმავდა მის გადაღებას 10-მილიონიანი ბიუჯეტით, თუმცა პროექტი რამდენიმე წლით გაჭიანურდა. ბოლოს იგი მაინც გაკეთდა 1996 წელს, სახელწოდებით „უკანასკნელი ადამიანი“. ამჯერად, სიუჟეტი 30-იანი წლების აშშ-ში ვითარდება და მთავარი პერსონაჟი, რომელსაც ბრიუს უილისი თამაშობს, ხვდება იტალიელი და ირლანდიელი მაფიოზების გარემოცვაში. კინოსურათის რეჟისორმა უოლტერ ჰილმა, სხვადასხვა ინტერვიუში, შეგნებულად აარიდა თავი ამ ნამუშევარზე არსებულ გავლენებზე საუბრებს[75].

თუკი ერთიანობაში განვიხილავთ ლეონესა და ჰილის ფილმებს, აუცილებლად ჩავწვდებით იმ გარემოებას, რომ მათ რაიმე სიახლე არ შეუთავაზებიათ მაყურებლისათვის. მართალია, ორივე საკმაოდ პოპულარობით სარგებლობდა, მხატვრული თავისებურებებით გამოირჩეოდა, მაგრამ ვერც ერთი ახლოსაც ვერ მივიდა „პირად მცველთან“, იმდენად ნათელი და თვალშისაცემი არის მათ შორის სხვაობა. იტალიელმა და ამერიკელმა რეჟისორებმა ვერ შეძლეს იაპონური ნაწარმოების შთამაგონებელი სულის სიღრმეებში ჩასვლა და მხოლოდ გარეგნული ეფექტურობით შემოიფარგლნენ, ამაფორიაქებელი, მოქმედებაში ჩამთრევი სანახაობა კი აჩვენეს, თუმცა ზედმეტად ზედაპირული და ნაკლებად ემოციური.

კუროსავას ამ მორიგი შედევრის ფესვები უეჭველად უნდა ვეძებოთ მსოფლიო ფოლკლორში, სადაც მავანნი ერთმანეთთან აჯახებენ ორ მხარეს, რომლებიც, თავის მხრივ, ერთმანეთს ანადგურებენ. აკირა ძლიერ იყო დაინტერესებული ეპოსის ასეთი ფრაგმენტებით და მუშაობის დაწყების წინ იმედებს ამყარებდა, რომ წარმოადგენდა უარყოფითის შერკინებას უარყოფითთან, ხოლო მისი რეალური გმირი ორივეს შეებრძოლებოდა[76]. შედეგმა მოლოდინს გადააჭარბა.

ტოშირო მიფუნემ ამ ფილმში განსახიერებული პერსონაჟისათვის მიიღო „ცისფერი ბაფთისა“ და „კინემა ჯუნპოს“ ეროვნული პრიზები, აგრეთვე, ვენეციის კინოფესტივალის „ვოლპის თასი“. მან აჩვენა

საუცხოო სამსახიობო დონე, გასაოცარი გულახდილობა, რითაც კინომოყვარულთა გულები დაიპყრო. ცხოვრებაშიც და გადასაღებ მოედანზეც ჯენტლმენი მიფუნე არ თაკილობდა არც შენიშვნებს, არც საქმიან კრიტიკას, თუმცა იყვნენ მასზე დაგეშილი კრიტიკოსები, რომლებსაც მისი წარმატება შურდათ და გულდაგულ იქექებოდნენ, მის შემოქმედებაში რაიმე გასაკილი, გასალანძღი გამოეძებნათ.

რასაკვირველია, მსახიობი არასოდეს აჰყოლია მათ. იგი მუდამ თავის პროფესიურ დაოსტატებაზე ზრუნავდა. მას ძალიან გაუმართლა, რომ ჰყავდა კუროსავა, როგორც დიდი მასწავლებელი, უფროსი ძმა და ბრწყინვალე კინორეჟისორი. არსებობს მოსაზრება, რომ „პირადი მცველი“ „მიფუნეს გარეშე ვერც გაკეთდებოდა. თავისი სანჯუროსავით ის ჩაერთო ამ როლში გახსნილი გულით, ფაქიზი ინდივიდუალურობითა და სამართლიანობის მკაცრი გრძნობით“[77]. მისი ეკრანული სახე შესანიშნავად ერწყმის „საკუთარი უფლებებისა და პიროვნული სისუფთავის თემას ადამიანზე, რომელსაც შეუძლია გაყიდოს თავისი ხმალი, მაგრამ არა თავისი ფასეულობები“[78].

აკირას სრულყოფილი კინემატოგრაფიული ხელწერა, ჟანრობრივი თავისებურებები, ძიებები და ტენდენციები საინტერესო გახდა იმით, რომ მათში თავი მოიყარეს არა მარტო იაპონურმა ტრადიციებმა, არამედ დასავლურმა ლიტერატურამ და ჰოლივუდურმა გამოცდილებამ, რამაც ერთიანობაში შექმნა გლობალური კულტურული მემკვიდრეობა[79]. აქვე უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი, საგულისხმო შეფასება, რომლის მიხედვით „პირადი მცველი“ მიზანთროპიის შედევრია, ხოლო კუროსავა ძვლების მტეხავი სატირიკოსი. კინოსურათში დიდებულად თამაშობს ყველა მსახიობი, ხოლო მიფუნე ყველაზე ერთი თავით მაღლა დგას. „მიფუნეს უკან დგას კინოსცენარი, რომელიც ვითარდება ხალხური ეპოპეის ჩახლართული, სიმბოლურად ლოგიკური და ძლიერი გარდაუვალობით და კინოსცენარის უკან, მსახიობების უკან, კინოკამერის უკან დგას მთავარი ნიჭი და მძლავრი მორალური ძალა: კუროსავა“[80]. ამგვარ დამსახურებულ აღიარებასა და ქება-დიდებას ნებისმიერი რეჟისორი ინატრებდა, მაგრამ ეს მხოლოდ კუროსავასნაირი ერთეულების ხვედრი იყო.

კენგეკი (ჩამბარა) არის ისტორიული კინოს ჰეროიკულ-რომანტიკული მიმართულება, სადაც ბევრი დინამიკაა, რის გამოც დასავლეთში ჩამოყალიბდა ახალი ტერმინი — „ისტერნი“[81]. ასე უწოდებენ ევროპელი თუ ამერიკელი სპეციალისტები იაპონურ ჩამბარებს. ეს ქვეჟანრი დასაბამს იღებს ზღაპრიდან, ძლიერი, მამაცი, სამართლიანობისათვის მებრძოლი ზღაპრული გმირებიდან. მასში, რასა-

კვირველია, ჩადებულია სამურაების ღირსების კოდექსი, ეროვნული ფოლკლორის საფუძვლები, წმინდა ტრადიციები და სხვ. მაყურებელს მოსწონს, რომ კენგეკის გმირი სამურაი ყველა სირთულეს გადალახავს, რათა თავისი ვალი აღასრულოს ბატონის წინაშე, შეინარჩუნოს თავისი ფენის რაინდული სულისკვეთება, რომანტიკის ორეოლი, ან დაიცვას ღარიბები და სახელი გაითქვას. ამით იგი მითოლოგიის დონეზეა აყვანილი.

სინამდვილეში კენგეკები წარმოიქმნა ვესტერნისა და, საერთოდ, დასავლური კინემატოგრაფის გავლენის გარეშე. XX საუკუნის 10-იან წლებში, როდესაც მისი ჩამოყალიბება მიმდინარეობდა, იაპონური კინო შუა საუკუნეების იაპონურ თეატრს დაესესხა — მისი პერსონაჟები თეატრალურ გმირებს ბაძავდნენ, ხმლით ორთაბრძოლებისას შენელებულ, პირობით საცეკვაო მოძრაობებს ასრულებდნენ. პირველმა „კინოვარსკვლავმა“, „კაბუკის“ ყოფილმა მსახიობმა მაცუნოსუკე ონოემ შემოიღო სწორედ ასეთი სტილი — მახვილს ნელ-ნელა იქნევდა და განუმეორებელ პოზებში დგებოდა. აი, 20-იან წლებში კი, როცა ვესტერნი მსოფლიოს მოედო და თავისთავად, მისი ზემოქმედება კენგეკისაც გადაედო, ასევე ყოფილმა თეატრალურმა მსახიობებმა: ცუმასაბურო ბანდომ და დენჯირო ოკოჩიმ, ვესტერნის ტემპისა და რიტმის აშკარა გავლენით, შეცვალეს ორთაბრძოლების სახე, უფრო მიუსადაგეს ეკრანს[82].

იმავე ხანებში კინორეჟისორმა მასაჰირო მაკინომ წინ წამოსწია ახალი მოთხოვნილებები კენგეკისათვის: მძლავრი სიუჟეტი, არაფერი ზედმეტი და უაზრო, მუდმივი მოძრაობა და მოძრაობა, ეს კი უცხო იყო ეროვნული კინოს სტილისტიკისათვის. კენგეკის აქვს პირობითი ნიშნების სისტემა, რომელიც იმთავითვე განსაზღვრავს ქვეჟანრის ხასიათს. საკმარისია ეკრანზე გამოჩნდეს ადამიანი ხმლით ხელში, რომ უკვე წინასწარ იცი მომავალი ბრძოლის, ან ბრძოლების შესახებ. კენგეკის გმირი არ არის ფსიქოლოგიურად დამუშავებული პერსონაჟი, არამედ პირობითი მოდელია, ნიღბის გაგებას რომ ეყრდნობა. ტრადიციული იაპონური თეატრის პერსონაჟის ქცევის მთელი სისტემა, კოსტიუმი, ჟესტები, მიმიკა შედის თვისებების იმ ერთიანობაში, რაც გვეხმარება მის გაშიფვრაში. ამ შემთხვევაში ნიღაბი კი არ ფარავს, არამედ აშიშვლებს ადამიანის ხასიათს. კენგეკის ერთ-ერთი მთავარი ინტრიგა იმაში მდგომარეობს, რომ თავიდან ვერ გაიგებ, მთავარი გმირი დადებითია თუ უარყოფითი. მოქმედების განვითარების მიხედვით მის მიერ იარაღის ფლობის ტექნიკა ხდება პერსონაჟის აღქმის თავისებური საზიზიტო ბარათი[83].

ვესტერნისაგან განსხვავებით, კენგეკში ჩამოყალიბდა სხვანაირი რეგლამენტი — მის თვალსაჩინო ნიმუშებში ქალაქელი, ჩვეულებრივსამებრ, არის სუსტი და დაწვრილმანებული ტიპი, გლეხობა — უაზრო ბრბო და მარტო სამურაია ძლიერი, მარჯვე, მამაცი და პატიოსანი. საფინალო ორთაბრძოლას შეიძლება წინ უსწრებდეს წინასწარი შეჯახებები, მაგრამ მათში ერთმანეთს არასოდეს უპირისპირდებიან მთავარი მოწინააღმდეგეები. მხოლოდ ბოლო შერკინებამ უნდა გადაწყვიტოს, ვინ არის საუკეთესო და რადგანაც ის აუცილებლად უნდა დამთავრდეს სიკვდილით, მაშინვე იქცევა სტილიზებულ სანახაობად.

50-იანი წლებიდან გავრცელდა კენგეკები, რომლებიც გარეგნულად კი მიჰყვებოდნენ ქვეჟანრის სქემებს, მაგრამ გამოხატავდნენ აზრებსა და გრძნობებს, რომლებიც მისთვის სულაც არ იყო დამახასიათებელი. „შვიდი სამურაი" მთლიანად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც ამოვარდა კენგეკის ტიპური კანონებიდან. „პირადი მცველი" თითქოს გარეგნულად იცავდა მათ, მაგრამ „ბუშიდოსა" და მისი მიმდევრების გარკვეულ ჩარჩოებში ყოფნას მაინც ღიად დასცინოდა. ამგვარ კინოსურათებს სხვებიც აკეთებდნენ. მასაკი კობაიაშის ნამუშევრებმაც აქტიურად გაილაშქრეს ღირსების კოდექსის წინააღმდეგ. მათი გმირები წინ აღუდგნენ დაძველებულ დოგმატებს, წარმოადგენდნენ არა ლეგენდარულ, არამედ რეალურ პიროვნებებს. იდეური გადასხვაფერების მიუხედავად, ამ ფილმების კინოენა უცვლელი რჩებოდა. ჟანრის ნიშნების სისტემა უფრო მდგრადი აღმოჩნდა, ვიდრე მისი იდეოლოგია. თვალში მოსახვედრია კიდევ ერთი კანონზომიერება — სამურაების მორალის მიზანმიმართული გამოაშკარავება. კენგეკების უმრავლესობა ერთფეროვანი იყო, მასობრივი კულტურის პროდუქტად გათვლილი, რაზეც მთელი სერიები მზადდებოდა, რადგან მაყურებელი ბლომად ჰყავდა.

„პირადი მცველის" პოპულარობის შედეგად, გადაწყდა მისი გაგრძელების გადაღება. კუროსავამ, ოგუნიმ და კიკუშიმამ შუგორო იამამოტოს ნაწარმოების „მშვიდობიანი ყოველდღიურობა" მიხედვით დაწერეს სცენარი. ლიტერატურულ პირველწყაროსთან შედარებით მათ გმირი, მშიერი და არაჰეროიკული სამურაი შეცვალეს ისევ სანჯუროთი, ხოლო ამას მიაყოლეს ცალკეული დეტალებიც. პროექტი, რეჟისორის რანგში, უნდა განეხორციელებინა აკირას მოწაფეს – ჰირომიჩი ჰორიკავას, მაგრამ კუროსავამ აიხირა, რომ თავად გადაიღებდა. ამას „ტოჰოს" მხრიდან კი მოჰყვა პატარა პროტესტი, თუმცა უმალ დაცხრა. სცენარი ორჯერ ჩასწორდა[84] და მისი მთავარი პერსონაჟი სულ უფრო ათლეტური, გონებამახვილი

და გულადი ხდებოდა, ხოლო მოქმედება — უფრო მხიარული და დამატყვევებელი. თავიდან გაჩნდა იდეა, რომ კინოსურათი ფერადი ყოფილიყო, მაგრამ ბოლოს ისევ შავ-თეთრი არჩიეს.

მომავალ ფილმს სახელწოდებად შეურჩიეს „სანჯურო ცუბაკი“. ამჯერად გმირის გვარი შეიცვალა, რამეთუ ის მალავს თავის ნამდვილ წარმომავლობას და კამელიების ბაღის დიდებულებით დამტკბარი აცხადებს, რომ გვარად ცუბაკია („ცუბაკი“ იაპონურად „კამელიებს“ ნიშნავს). იგი ეხმარება ახალგაზრდა სამურაების ჯგუფს, ორჭოფულ მდგომარეობაში ჩაცვენილ ყმაწვილებს ბოროტების დაძლევაში, ფეოდალურ კლანში არსებული წინააღმდეგობების აღმოფხვრაში. შეთქმულებისა და ინტრიგის შუაგულში მოხვედრილი სანჯურო სამურაული ეტიკეტის ყველა წესს ამსხვრევს, თუმცა თავისებური გამჭრიახობისა და საბრძოლო შემართების წყალობით გამარჯვებული გამოდის.

წინა ნამუშევრისაგან განსხვავებით კუროსავამ ამ კინოსურათში ლამაზი იაპონური გარემო შექმნა ეგზოტიკური პეიზაჟებითა და პომპეზური პერსონაჟებით, ზენატურალისტურ ფერებში აჩვენა სისხლიანი ორთაბრძოლები, აქა-იქ ჩართო იუმორისტული გადახვევებიც. დასკვნითი შერკინება მან რამდენიმე წამში მოამთავრა და გააოგნა აუდიტორია[85], რომელიც მიჩვეული იყო კენგეკების დაძაბულ ფინალურ დუელებს. აღნიშნულ ეპიზოდში ცუბაკის (ტოშირო მიფუნე) მეტოქის – ჰანბეი მუროტოს (ტაცუია ნაკადაი) მკერდიდან სისხლი ამოხეთქავს. ამისათვის მსახიობს წინ დაუმაგრეს წითელი საღებავით სავსე პატარა ცილინდრი, რომელიც ხმლის მოხვედრისთანავე უნდა გამსკდარიყო, ხოლო კიმონოს ქვეშ ამოდებული მილიდან სითხე ამოასხამდა. ნაკადაი ისეთი აზიზი ადამიანი გამოდგა, რომ ყველაფერს შეშფოთებით უყურებდა და ყოველი წვრილმანით ინტერესდებოდა — თავს უფრთხილდებოდა, რომ რაიმე ზიანი არ მიდგომოდა. ეს მექანიზმი როგორ მუშაობდა, მან არ იცოდა და რომ სცოდნოდა, ალბათ, უარს იტყოდა გადაღებაზე და დუბლიორს მოითხოვდა, მაგრამ ის წინასწარ დაამშვიდეს და კამერის წინ დადგომაზე დაიყოლიეს. პირველივე ჯერზე გადაღებამ წარმატებით ჩაიარა — „სისხლის“ ისეთი გეიზერი ამოიფრქვა, რომ ამას ნაკადაიც არ მოელოდა და მცირე აფეთქებისაგან კინაღამ ჰაერში აფრინდა. რეჟისორს მოეწონა სცენა, მაგრამ სპეცეფექტის ავტორი შოჯი ჯინბო უკმაყოფილო იყო, თუმცა, აკირას მითითებით, როდესაც უყურა გადაღებულ მასალას, დუბლზე კრინტი აღარ დაუძრავს. სისხლის ამგვარი თქრიალის ექსპერიმენტზე კუროსავამ განაცხადა, რომ

ერთხელ კი გავაკეთე, მაგრამ მეტს აღარ გავიმეორებო[86], მაგრამ ცდუნებას ვერ გაუძლო და მომავალში მაინც გაიმეორა.

გადაღებები 1961 წლის სექტემბერ-დეკემბერში მიმდინარეობდა „ტოჰოს“ კინოსტუდიასა და გოტემბას ტაძარში. საგანგებოდ აშენდა რამდენიმე დეკორაცია ღია ცის ქვეშ, ხოლო ჩაის სმის ოთახი გადაიღეს ინტერიერში, ერთ ვიწრო კუთხეში, რისთვისაც გამოიყენეს სპეციალური ტელეობიექტივები. გადასაღები პერიოდი კუროსავამ დაგეგმილზე გაცილებით ადრე დაამთავრა. მასარუ სატომ ორ დღეში ჩაწერა მუსიკა. ასევე სწრაფად გახმოვანდა ფილმი, რომელიც 24 დეკემბრისათვის მზად იყო. ამის პარალელურად „ტოჰოს“ სარეკლამო განყოფილების თანამშრომლებმა, აკირასთან ერთად, მოამზადეს კინოსურათის საინტერესო, სარეკლამო რგოლი, რომელიც შეიცავდა იმასაც, თუ როგორ გადიოდა რეჟისორი რეპეტიციებს მსახიობებთან, ხოლო სატომ მას ისეთი მუსიკა დაადო, რაც საერთოდ არ შესულა ფილმში. „სანჯურო ცუბაკი“ 1962 წლის იანვრიდან გავიდა გაქირავებაში და „პირად მცველზე“ მეტი პოპულარობა მოიპოვა. თუკი ეს უკანასკნელი მოსწონდათ ახალგაზრდებს, ახალმა ნამუშევარმა კინოთეატრებში უფროსი თაობის წარმომადგენლებიც მიიზიდა. მისი წარმოება დაჯდა დაახლოებით ნახევარი მილიონი აშშ დოლარი, მოგების სახით კი მიიღო 1. 25 მილიონი დოლარი[87]. „კინემა ჯუნპოს“ სიაში მან მეხუთე ადგილი დაიკავა, ხოლო ტაცუია ნაკადაი საუკეთესო მსახიობად აღიარეს.

ფილმზე მუშაობას რამდენიმე დღით თვალს ადევნებდა ერთი ამერიკელი ჟურნალისტი, რომელმაც შემდგომ აღწერა, რომ ასაკოვანი კუროსავას შემხედვარე, უფრო დაიჯერებ ამ მაღალი, წელში მოხრილი, ელასტიკური, სპორტულ პერანგში შემოსილი, მეზღვაურის უკუღმა ამოტრიალებული, შელახული კეპით თავზე პერსონის გოლფის მოთამაშეობას, ვიდრე გენიოსობას. თავის გადამღებ ჯგუფთან ის ძალიან მწირსიტყვაა, ხოლო მსახიობებთან — მომთმენი. ის არასოდეს აყენებს შეურაცხყოფას მსახიობს, თუმცა ერთხელ, როცა მსახიობმა წონასწორობიდან გამოიყვანა, მიუბრუნდა იქვე მდგომ ცხენს და საცოდავ ცხოველს ყურში ჩასძახა: „იდიოტო!“. მას არ მოსწონს ტრადიციული იაპონური ესთეტიკური „გულმართალი, მიამიტური უბრალოება“, მისი მეთოდი და ფასეულობები უფრო დასავლურია, უფრო აქტიურია, უფრო ინდივიდუალურია. ამაში იგი ხედავს ჰუმანიზმს და ადამიანით მისმა გატაცებამ ის გადააქცია წამქეზებლად, შემგულიანებლად, რევოლუციონერად არა პოლიტიკაში, არამედ ზნეობაში. მან უბრალოდ თქვა: „დაინტერესებული

ვარ პიროვნების უკეთესი ხარისხის ნარმოებით". იგი გულისხმობს კაცს, რომელსაც უყვარს როგორც ბოროტი, ისე კეთილი, რომელიც ცხოვრებას მთვრალი უყურებს და ხედავს მას მთლიანად, რომელიც გულიანად იცინის, რომელიც ღებულობს და ითავისებს ყველაფერს, რაც სუნთქავს. ადამიანებს არ შეუძლიათ მოიპოვონ ასეთი სიბრძნე უტანჯველად და თავის ფილმებში ის აჩვენებს მათ ისევე ტანჯულებს, როგორი ტანჯულიცაა სამყარო[88].

„პირადი მცველისაგან" განსხვავებით „სანჯურო ცუბაკი" ვესტერნის ზეგავლენას მოკლებული, ტიპური კენგეკია[89], რომლის კვლავაც უხეში, მოუვლელი მთავარი გმირი აღმოჩნდება სხვანაირ სიტუაციაში, სადაც თავაზიანობა ჭარბობს მიზანმიმართულებას, მანერიზმი და ელიტარულობა — ქალაქურ მომაბეზრებელ ყოველდღიურობას. ახალ სივრცეში ის შეუთავსებლად გრძნობს თავს, უსაქმურის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა ერთად აღებული ცხრავე სამურაიზე, რომლებსაც იგი მხარში დაუდგება, გაცილებით ბრძენია და გაბედული. მითი, რაც წინა ფილმში შეთხზეს კუროსავამ და მიფუნემ, თითქოს მიწაზე დაეშვა[90], სული შთაებერა და უფრო მეტ რეალობაში გადაიზარდა. სანჯურო მკაცრად საყვედურობს სამურაებს და უხსნის, რომ ისინი სერიოზულად უნდა მოეკიდნონ საქმეს, მიაჩნია, რომ მათ „ბუშიდოს" ასწავლის, მაგრამ ირკვევა, რომ ამისგან არაფერი გამოდის. ეს პერსონაჟი სახელდახელოდაა გადამუშავებული და გაშალაშინებული. უმეტეს ეპიზოდებში მას ხელები კიმონოში აქვს ჩადებული, უკმაყოფილებას ჟესტებით უფრო გამოხატავს, ვიდრე სიტყვებით, მისი მუდმივი გაღიზიანება თანმიმდევრულად სახალისოცაა და დამაინტრიგებელიც. სანჯურო ღრმად განიცდის საფინალო ფატალური შერკინების აუცილებლობას, რაც მერე ხაზს უსვამს მის ტრანსფორმაციას — ის მხოლოდ მაშინ ითავისებს კლანის კამერჰერის ცოლის სიტყვების, რომ „კარგი მახვილები ქარქაშებში უნდა ჩაიგოს", სიღრმეს, რასაც ადრე არ მიაქცია ყურადღება.

ტაცუია ნაკადაის გმირი ბრწყინვალე მოფარიკავე, ნიჭიერი ლიდერია, მაგრამ იმდენადაა ჩაძირული სამურაების მორალური კოდექსის ფილოსოფიაში, რომ უბრალოდ ვერ ხვდება სანჯუროს ცბიერებას. იგი შორსაა გამოცდილი მეომრის ფსიქოლოგიისაგან[91] და შეესაბამება კლასიკური კენგეკის კლასიკური სამურაის კლასიკური მოწინააღმდეგის ტიპს.

კუროსავა ეცადა, თითოეული პერსონაჟისათვის მიენიჭებინა განსაკუთრებული ინდივიდუალობა, ამისათვის მეტწილ როლებზე

მან აიყვანა ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებსაც მანამდე არასოდეს უთამაშიათ ჯიდაიგეკებში. თავდაპირველად ყმაწვილი სამურაები მოწიწებით კი სხედან სანჯუროს წინაშე, მაგრამ პატივისცემასთან ერთად, უნდობლობასაც გამოხატავენ. რეჟისორმა მათი, როგორც ჯგუფის წევრების, ზოგიერთი მოძრაობა და მოქმედება მხიარულად აჩვენა, თუმცა დრამატურგიულად ვეღარ მოახერხა მათი, როგორც გამორჩეული პიროვნებების გამოკვეთა. მეორეხარისხოვან როლებში კვლავ საუცხოოდ ითამაშეს კამატარი ფუჯივარამ და ტაკაში შიმურამ. საინტერესოა კამერჰერის (იუნოსუკე იტო) ტიპაჟი, გარეგნულად ბოროტმოქმედად რომ მოჩანს და სინამდვილეში საკმაოდ პატიოსანი და თავმდაბალი ადამიანია. ამ პერსონაჟის მეუღლე (ტაკაკო ირიე), ოჯახის უსაზღვროდ მოყვარული ქალბატონი, რომელიც, ერთი შეხედვით, თითქოს უიმედოდ გულუბრყვილოა და მისი ფაქიზი ხმა საგრძნობლად კონტრასტულია მიფუნეს რონინის როხროხთან, საერთო ჯამში, ყველაზე ჭკვიანი აღმოჩნდება.

ფილმში ჯაშუშის პატარა როლი აქვს „ტოჰოს“ უდიდეს კომიკურ მსახიობს — კეიჯუ კობაიაშის, რომელსაც თუკი ამ კინოსურათს ჰორიკავა გადაიღებდა, მთავარი გმირი უნდა განესახიერებინა. როცა მან შეიტყო, რომ „სანჯურო ცუბაკის“ კუროსავა გააკეთებდა, მისი ისე ეშინოდა, რომ ნერვიულობა დაეწყო. მანამდე მას არასოდეს მიუღია მონაწილეობა აკირას რომელიმე ნამუშევარში. გადაღებების დროს კობაიაშის სტრესი კი მოეხსნა, მაგრამ გაოგნდა, როდესაც რეჟისორი მისი და მისი კოლეგების თამაშით უკმაყოფილი დარჩა და მოთხოვა, რომ სხეულითაც ეთამაშათ, რაც ძნელი შესასრულებელი იყო. „კურო-სანი“ ამ შემთხვევაში ყველას მიფუნესაკენ მიუთითებდა და ეუბნებოდა, თუ მას შეუძლია, თქვენც უნდა შეძლოთო[92].

საკმაო ენერგია დაიხარჯა კამელიების ბაღების მოწყობაში. ამისათვის ჯერ გამოიყენეს ხელოვნური ყვავილები და ხეები, რაც საგანგებოდ დაქირავებულმა სპეციალისტებმა შექმნეს, მაგრამ რეჟისორი არ დაკმაყოფილდა ამით, ახლომდებარე მიდამოებში მოიძია ნამდვილი კამელიები და კინოსტუდიის ეზოში გადაარგვევინა. გადამღები ჯგუფი და თვით კუროსავა ყოველ დილას სათუთად უვლიდნენ მათ, რათა ისინი რაც შეიძლება ბუნებრივად გამოსულიყვნენ ეკრანზე. აკირასათვის ყოველ დეტალს, ყოველ კადრს ხომ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა.

„სანჯურო ცუბაკის“ საზღვარგარეთ გასატან ვერსიას „მამაცი სამურაი“ უწოდეს. 1962 წლის ივნისში იგი ნაილეს აშშ-ში, სადაც მიმდინარეობდა „ტოჰოს“ კინოპროდუქციის რეტროსპექტივა. ამე-

რიკელ მაყურებელს მოეწონა კუროსავას ახალი ნამუშევარი, შეაქო სტილისტურად გამართული რეჟისურა და მიფუნეს ძლიერი, მისაბაძი გმირი. ჟურნალი „ვერაიეთი“ აღფრთოვანებით წერდა, რომ მიფუნე მართლაც დიდოსტატი მოფარიკავეა, მაგრამ ეს არ არის მისთვის მთავარი.

ვესტერნის ბევრი შეუპოვარი პერსონაჟისაგან განსხვავებით, ის დაჯილდოებულია ლოგიკის წარმოუდგენელი გრძნობით – ესაა უცილობელი სიმართლის გზა იმაზე, რომ გამოიტანო მარტივი, ბუნებრივი დასკვნები, როცა სხვები ამას აკეთებენ ნაჩქარევად, ემოციურად და ალოგიკურად. აღნიშნული გმირი ძალიან ადამიანურიცაა. მოკლედ რომ ვთქვათ, საუცხოოდ შეფუთული ფიგურაა — ფიზიკურად ეპიკური, გონებრივად მარჯვე — რობინ ჰუდისა და ჰამფრი ბოგარტის ტიპური პერსონაჟების ერთგვარი ნაზავი[93].

შემდეგ კინოსურათი ამერიკულ კინოგაქირავებაში გაუშვეს და ვენეციის კინოფესტივალზე წარადგინეს. ვენეციაში მას ცუდი თვალით შეხედეს და მისი სანჯურო „აღიარეს დეკადენტური, ხელოვნური, დაბალი გემოვნებისათვის განკუთვნილ სახედ“[94]. სამაგიეროდ ამერიკელმა კრიტიკოსებმა გამოიღეს ხელი და ამჯერად, ძირითადად, დადებითი რეცენზიები შეაგებეს მის გამოჩენას ეკრანებზე. ბოსლი ქროუთერმაც კი დაადასტურა მისადმი სიმპათია, ოღონდ ინგლისურენოვანი უხეირო სუბტიტრები დაადანაშაულა აუდიტორიის დიდი ნაწილის მიერ კინოსურათის კომედიად, ხოლო კუროსავას იუმორისტად მიჩნევაში. მისი აზრით, ამგვარმა მეთოდმა სათანადოდ ვერ გამოავლინა ფილმის ცალკეული ნიუანსები და მაყურებელი შეცდომაში შეიყვანა. ამისათვის იგი გამოდიოდა მოწოდებით, რომ არა მარტო ეს, არამედ ყველა სხვა უცხოური ნამუშევარი დუბლირებული ყოფილიყო[95]. ამ პოზიციას არ დაეთანხმა ჯუდით ქრაისტი, რომელმაც სუბტიტრები გრამატიკულად სწორად ჩათვალა და განაცხადა, რომ ფილმში სულაც არაა კომედიისაკენ სწრაფვა, არამედ კარგი სათავგადასავლო სიუჟეტია, რასაც თან ახლავს საოცარი მუსიკა, ხოლო სიარულის მანერით, გამოხედვითა და ვაუკაცური თვისებებით მიფუნე შეუდარებელიაო[96]. ცოტა განსხვავებული მოსაზრება ჰქონდა სტენლი კაუფმანს, ვისთვისაც ეჭვს არ იწვევდა სარეჟისორო და სამსახიობო შემსრულებლობის დონე, მაგრამ ეჩვენებოდა, რომ კინოსურათის შინაარსი დაუხვეწავი და არეულ-დარეული იყო. სტრუქტურის უბრალოებით ის ვერ ჯობდა კუროსავას წინამორბედ ნაწარმოებს, თუმცა მასშიც შეიძლებოდა ორიოდე ამა თუ იმ კარგი ეპიზოდის გამოყოფა[97].

„სანჯურო ცუბაკის“ გამოხმაურება მოჰყვა ამერიკულ კინემატოგრაფიულ წრეებში. ენტონი ქუინი, რომელმაც თავის დროზე „შესანიშნავ შვიდეულზე“ კონტროლი დაკარგა, მისი „რიმეიქით“ დაინტერესდა. 1965 წელს „ქოლამბია ფიქჩერზმა“ გადაწყვიტა, შეეძინა მისი უფლებები. პროექტის რეჟისორად და მთავარ პროდიუსერად მოიაზრებოდა დეივიდ სვიფტი, უოლტ დისნის ყოფილი თანამშრომელი, რომელიც გადაიღებდა ტრადიციულ ვესტერნს ნიუ მექსიკოსა და კოლორადოს შტატებში, მაგრამ ოფიციალური ბაქი-ბუქის იქით საქმე არ წასულა. 1989 წელს ამერიკელებმა ისევ გაახმაურეს „რიმეიქის“ საკითხი და ისევ უშედეგოდ. 2007 წელს „ტოჰომ“ და კიდევ ოთხმა იაპონურმა კინოკომპანიამ ერთობლივად გადაიღეს ახალი „სანჯურო ცუბაკი“ (რეჟ. იოშიმიცუ მორიტა).

კუროსავას მორიგ ნამუშევარს აშკარად აკლია „პირადი მცველის“ იმპულსები, მაგრამ მასზე მეტად აქვს ინტუიციური მომენტები, რითაც იგი დასამახსოვრებელია ყველა მნახველისათვის. ესაა მსუბუქი ფილმი და ამ სიმსუბუქით იპყრობს ყურადღებას, რაც მისი შემქმნელის კიდევ ერთი დამსახურებაა. ზოგიერთ ისტორიულ ლიტერატურაში ის მოხსენიებულია, როგორც ჯიდაიგეკისა და ვესტერნის თავისებური პაროდია[98], სინამდვილეში კი მართლაც ჟანრული კინოსურათია[99] მთელი თავისი დიდებულებითა და მშვენიერებით, რომელსაც განსაკუთრებული მიდგომა ესაჭიროება. აკირა კუროსავამ კვლავაც დაამტკიცა, რომ „იყო რეჟისორი, რომელმაც ეკრანზე არა მარტო შეინარჩუნა სამურაის ტიპის საუკეთესო პიროვნული ღირსებები, არამედ გახდა იაპონური კინოს მთავარი რეფორმატორი“[100], ხოლო ამ ფილმმა ეპიკურობის დატვირთვა შეიძინა, რომლის ავტორი გრიფითივითა და განსივით მოურიდებელი და გამჭოლი იყო, ოღონდ არა მათსავით ფაქიზი[101].

ტოშირო მიფუნე არნახული პოპულარობით სარგებლობდა არა მარტო იაპონიაში, არამედ უცხოეთშიც. რა თქმა უნდა, კუროსავას ნამუშევრების გარდა, იგი ბევრ სხვა ფილმშიც მონაწილეობდა. სხვადასხვა რეჟისორისაგან მას საკმაო მიწვევები ჰქონდა, სულ საქმეში იყო ჩაფლული, თუმცა სიფრთხილით ეკიდებოდა ყოველ ახალ როლს და თავისი შეხედულებისამებრ არჩევდა, რომელი ეთამაშა. იმხანად ტოშირო „ყველაზე იაპონელი მამაკაცის“[102] თიკუნს ატარებდა. 1962 წელს მან გადაწყვიტა საკუთარი კინოკომპანიის დაარსება, რაც ერთობ სარისკო წამოწყება ჩანდა, ამიტომ მისი მეუღლე, კუროსავა და ტანიგუჩი წინ აღუდგნენ ამ იდეას, მაგრამ მსახიობმა არავის დაუჯერა. ახალ ორგანიზაციას დაერქვა „მიფუნე პროდაქშენზი“,

რომელსაც საკუთარი საწარმოო ბაზა არ გააჩნდა და მისი ფილმების შექმნა-გაქირავება „ტოჰოზე" იქნებოდა დამოკიდებული. მიფუნეს მისთვის უნდა შეეთავაზებინა სიუჟეტი და თუ ამ უკანასკნელს მოეწონებოდა, მაშინ გადაღებებს უზრუნველყოფდა, თუ არა, იმ შემთხვევაში სხვა კინოკომპანიის ძებნა გახდებოდა საჭირო. ტოშირო გულმოდგინედ შეუდგა მუშაობას, რომელიც არც ისე იოლი გამოდგა, როგორც მას ეჩვენებოდა. ამასობაში იგი კუროსავამ იხმო თავის ახალ პროექტში მონაწილეობისათვის.

1961 წლის ზაფხულში „ტოჰომ" 5000 აშშ დოლარად შეისყიდა ამერიკელი მწერლის ედ მაკბეინის ორი წლით ადრე გამოქვეყნებული კრიმინალური რომანის „მეფური გამოსასყიდი" კინოში გადაღების უფლება. „ტოჰოს" ხელმძღვანელობამ აკირას შესთავაზა მისი ეკრანზე გადატანა.

როდესაც ნაწარმოებს გაეცნო, კუროსავას აზრით, ის არ იყო კარგად დაწერილი, მაგრამ მისმა ფაბულამ შოკი მოჰგვარა. მან ისიც გაითვალისწინა, რომ მაშინდელი იაპონიის ძალოვანი უწყებები ამგვარი დანაშაულობის წინააღმდეგ არაეფექტურად იბრძოდნენ და გადაწყვიტა, ამ კინოსურათით შეხმიანებოდა აღნიშნულ პრობლემას[103]. აკირამ დაიხმარა ოგუნი, ჰისაიტა და კიკუშიმა კინოსცენარზე სამუშაოდ. ტრადიციულად, მათ მოქმედება იაპონიაში გადაიტანეს და დეტალების დამუშავებას ჩაულრმავდნენ. თითოეულმა შესანიშნავად იცოდა, რა ეჩვენებინა აუდიტორიისათვის და როგორ მოეთხრო[104].

მდიდარ მეწარმეს — კინგო გონდოს უცნობი ადამიანი ტელეფონით შეატყობინებს, რომ მისი შვილი გაიტაცა და დასაბრუნებლად დიდძალ თანხას ითხოვს. მალევე გაირკვევა, რომ გამტაცებელს შეშლია და გონდოს ვაჟის ნაცვლად მისი მეგობარი ბიჭუნა, ოჯახის მძღოლის შვილი მოუტაცებია, თუმცა ბოროტმოქმედი იგივე თანხას ითხოვს, რაც გონდოს გააკოტრებს. მენარმის წინაშე წამოიმართება ურთულესი მორალური დილემა. თავდაპირველად ის უარს ამბობს გამოსასყიდზე, მაგრამ შემდგომ სინდისი ქენჯნის და თანხმობას განაცხადებს.

კუროსავასათვის ეს თემა არ იყო უცხო, რადგან მისი ერთი მეგობრის შვილი მართლაც მოიტაცეს და დაწვრილებითი ინფორმაცია ჰქონდა, რა ტანჯვა გაიარა ამ ოჯახმა მის დასახსნელად[105].

მოსამზადებელი პერიოდი დაიწყო 1962 წლის ივლისში. რეჟისორმა გამტაცებლის — ტაკეუჩის როლისათვის რამდენიმე კანდიდატურიდან ამოარჩია 26 წლის ცუტომუ იამაძაკი, რომელსაც

კინოში მუშაობის დიდი გამოცდილება არ გააჩნდა. იგი ჰირომიჩი ჰორიკავას რეკომენდაციით მოხვდა კუროსავასთან. ჰორიკავას ის თავის ერთ კინოსურათში ჰყავდა გადაღებული. იამაძაკი იხსენებდა, რომ პირველად როცა წარსდგა „იმპერატორის“ წინაშე, ისე ნერვიულობდა, კანკალმა აიტანა. მას გაგონილი ჰქონდა, ოღონდ არ იცოდა, მართალი იყო თუ არა, რომ გადაღებამდე მსახიობს, დაძაბულობის გამო, უგროვდებოდა იმდენი ადრენალინი, რაც ჩვეულებრივი ადამიანისათვის სასიკვდილო დოზას წარმოადგენდა. იმ დღეს ის თავადაც დაძაბული ყოფილა, ძალიან საწყლად გამოიყურებოდა და ფიქრობდა, რომ თუ ეს უდიდესი კინორეჟისორი თვალებში ჩახედავდა, უსათუოდ მოკვდებოდა. გასაუბრებაზე იამაძაკი თავჩაღუნული იჯდა, კითხვებს უხერხულად პასუხობდა, ხოლო როცა აკირამ შეაგება, რომ ერთად გავიაროთ მცირეოდენი რეპეტიცია და შენი პარტნიორი ვიქნებიო, ლამის გაგიჟდა. კუროსავამ მოიხსნა სათვალეები, მაგიდასთან დაჯდა და მას ისეთი მზერა მიაპყრო, რომ მსახიობი დაძაბულობისაგან გათავისუფლდა. მან წარმატებით გაიარა შერჩევა, როლზე დამტკიცდა და ამის მერე ყოველთვის ემადლიერებოდა კუროსავას და მის მანუგეშებელ თვალებს, რომლებიც არასოდეს დავიწყებია[106].

გონდოს როლი უნდა განესახიერებინა მიფუნეს, სამძებრო პოლიციის უფროსი დეტექტივის – ტოკურას პერსონაჟი ტაცუია ნაკადაის, ხოლო გონდოს მეუღლისა – კიოკო კაგავას. აკირამ არ დაივიწყა თავისი სხვა, გამობრძმედილი მსახიობებიც: ტაკაში შიმურა, სუსუმუ ფუჯიტა, მინორუ ჩიაკი, კამატარი ფუჯივარა და მათაც პატარა, ეპიზოდური როლები ჩამოურიგა.

გადაღებები დაიწყო 2 სექტემბერს. პირველივე ეპიზოდებისათვის, რომელთა მოქმედება მიმდინარეობს გონდოს ფეშენებელურ, მაღალ ადგილას მდგომ სახლში, „ტოჰოში“ გაამზადეს სასტუმრო ოთახის დეკორაციები ისე, რომ ზემოდან მოჩანდა ქალაქის გასაოცარი ფონი. შემდეგ გადამღები ჯგუფი გადავიდა იოკოჰამაში, სადაც ფილმის სიუჟეტი ვითარდება და სადაც ასევე იყო მომზადებული სხვა ოთახი, რომლის ფანჯრებს გარეთ გაკეთდა რეალისტური ხედები, განსაკუთრებით ღამის პეიზაჟები, იქიდან შემომავალი შუქები და ა. შ. არჩევნის ზღვარზე მყოფი კუროსავა საბოლოოდ იოკოჰამას ვარიანტს დასჯერდა. „სანამ ვიფიქრებ, როგორ გადავიღო ობიექტი, მანამდე ვფიქრობ, როგორ სრულვყო იგი. როცა ამას მივაღწევ, ვიკვლევ როგორ და რა წერტილიდანაა უმჯობესი მისი გადაღება, რათა მივიღო საუკეთესო შედეგი“ — აღნიშნავდა იგი[107].

სწორედ იმ პერიოდში მიფუნემ ამერიკელ ჟურნალისტთან —

ჯორჯ იგლთან ინტერვიუში აღნიშნა, რომ ძალიან მძიმე შრომა უწევდა ამ ფილმზე, რადგან კუროსავა თავისი საქმის მუყაითი აღმსრულებელია, ვინც იგივეს მოუწოდებს თანამშრომლებს. მისი პრაქტიკიდან გამომდინარე, მას სურს, რომ მსახიობებმა თავისუფლად ითამაშონ თავიანთი როლები და მერე, თუ ჩათვლის აუცილებლად, თავად გააკონტროლებს მათ თამაშსო[108].

მაქსიმალური პედანტურობით გადაიღეს ეპიზოდები კოდამას მატარებელში, რომელიც იმჟამად ყველაზე სწრაფი იყო იაპონიაში. მათ ჯერ რეპეტიციები გაიარეს გაჩერებულ ტრანსპორტში, ხოლო მთავარი მასალა ფირზე აღბეჭდეს — მიმავალში. დაიძრა თუ არა მატარებელი, კუროსავამ ბრძანა, მგზავრები გადაეღოთ და ისინი მასობრივი სცენების უნებლიე მონაწილეები გახდნენ. ყველა ცდილობდა უშეცდომოდ ემუშავა, დროულად გადაეღოთ როგორც გარეთა ხედები, ისე შიდა მოქმედება, რამეთუ მატარებელი ექვს საათში ჩადიოდა დანიშნულების ადგილზე. როდესაც პოლიციის დეტექტივები დარბიან ვაგონებში, თითოეულს უკან ორი კამერა მიყვებოდა. იმ დღეს „ტოჰოში" სხვა კინოსურათების გადაღებები გაჩერდა, რადგან მისი ყველა ოპერატორი მობილიზებული იყო კუროსავასთან. ერთადერთი ხარვეზი წარმოიქმნა მას შემდეგ, რაც ერთ-ერთი კამერა, რომელიც მსახიობ ტაკეში კატოს მიჰყვებოდა, უცბად გამოვიდა მწყობრიდან[109]. იმ მომენტში ეს ამბავი რეჟისორმა არ იცოდა და როცა გაიგო, ისეთი სახე მიიღო, ყველანი დაფრთხნენ, თუმცა მერე გულიანადაც იცინა და ხელახლა გადააღებინა ეს მონაკვეთი.

გადაღებებზე კუროსავას სტუმრობდა დონალდ რიჩი. ამერიკელი გულდაგულ აკვირდებოდა რეპეტიციებს, რომლებზეც აკირა მსახიობებს თითოეულ წვრილმანამდე ავარჯიშებდა და თუ რაიმე არ მოეწონებოდა, თავაზიანად შეუსწორებდა. მან სტუმარს აუხსნა, რომ იმიტომაც იყენებდა რამდენიმე კამერას, რომ მონტაჟი გაადვილებოდა. რასაკვირველია ამისათვის დიდი რაოდენობის ფირი ეხარჯებოდა, მაგრამ ამის პრობლემა არ არსებობდა. მას გონებაში სათანადოდ ჰქონდა გადახარშული სიუჟეტი და მიაჩნდა, რომ თუ კამერით და უკამეროდ გაივლიდა ორნაირ რეპეტიციებს, ძალზე ცოტა დრო წავიდოდა უშუალოდ გადაღებებზე. თავისთავად, ხანდახან უწევდა გამეორებებიც და დუბლების გაკეთებაც. ყველაზე მეტ ყურადღებას ის აქცევდა განათებას, რათა დარწმუნებულიყო, რომ ყველაფერი წესრიგში იყო. „ვიცი, რომ წარმოების ჩემეულმა მეთოდებმა ზოგიერთი დააფიქრა, რომ თითქოს ჩემს სტილს კოდი-

რება გაეუკეთე. თავად ასე არ ვფიქრობ. ეს მეთოდები ერთადერთი საშუალებაა, რითაც შევძელი მიმეღო ის, რაც მსურდა – ბევრი კამერა, გრძელი კადრები" – განმარტავდა კუროსავა[10].

მძღოლის პერსონაჟი ითამაშა იუტაკა სადამ, რომელსაც ადრე აკირას სხვა ფილმებშიც ჰქონდა პატარა როლები, მაგრამ ახლა ძლიერ გაუჭირდა და ყოველ დეტალზე წუხდა. მისთვის ყველაზე დაძაბული გამოდგა სცენა, როცა მისი გმირი ეძებს გამტაცებელს. არაერთი მცდელობის მიუხედავად, იგი ტექსტს გამართულად ვერ ამბობდა, რის გამოც ნერვიულობა ემატებოდა. გადასაღები ტერიტორია ფერდობზე მდებარეობდა და როცა ქარი ამოვარდებოდა, გასანათებელ აპარატურას აქეთ-იქით აქანავებდა. ამას თან ერთვოდა სადას შეცდომები, რის შედეგადაც რეჟისორი მასაც და გამნათებლებსაც გვარიანად უწყრებოდა. არასასურველმა ამინდმა და მსახიობის ცუდმა თამაშმა ოთხი დღით გაწელა ამ ეპიზოდის გადაღება. ამასთანავე, იუტაკამ ავტომობილის მართვა არ იცოდა და მის შესასწავლად საგანგებო კურსებზე იარა, მაგრამ ესეც გაუჭირდა, რადგან იქ არ ჰყავდათ მარცხენასაჭიანი მანქანა, ისეთი, როგორი „მერსედესიც" არის კინოსურათში. გადაღებებისას სადას მართვა ეშინოდა, ამიტომ, ყოველი შემთხვევისათვის, ნამდვილი მძღოლი ჩასვეს და გადამალეს ავტომობილში.

კუროსავამ ყველაზე მეტი რისხვა შემოინახა კენჯირო იშიიამასათვის, რომელიც ასახიერებს დეტექტივ ტაგუჩის. ეს კაცი გამოდიოდა ძალიან ცნობილ თეატრალურ დასში, რომელიც ისტორიულ პიესებს დგამდა. მანამდე მას მხოლოდ ერთხელ ჰქონდა კინოში ნათამაშევი, ისიც დიდი ხნის წინ. იშიიამა ისე იყო თეატრით დაკავებული, რომ რამდენჯერაც კუროსავამ მიიწვია, სულ უარს უთვლიდა. ბოლოს, გამოცდილმა მსახიობმა აკირას ამ კინოსურათისათვის ძლივს მოიცალა. მუშაობის პროცესში რეჟისორმა მას რამდენჯერმე ისე უყვირა, რომ მელოტი თავი და წითელი სახე გაუფერმკრთალდა, თუმცა პასუხის გაცემა არ იკადრა. საერთო ჯამში, იშიიამამ ბრწყინვალედ ითამაშა. შემდგომ იგი „ტოჰოს" სხვა ფილმებშიც გამოჩნდა, ოღონდ კუროსავას აღარ გაჰკარებია.

გადაღებები თითქმის ხუთ თვეს წარმოებდა, რამაც დაგეგმილ ვადებს გადააჭარბა. გაღიზიანებული კუროსავა თავს ვეღარ აკონტროლებდა. იოკოჰამაში ყოფნისას უნდა გადაეღოთ სცენა, რომელშიც ორი პერსონაჟი მდინარის ნაპირს მიუყვება. პირველ დღეს რეჟისორს თვალში მოხვდა წყლის სისუფთავე და განკარგულება გასცა, თავისიანებს რაც შეიძლება მეტი ჭუჭყი და შავი საღებავები ჩაეყარათ

იმ ადგილას, რომელიც კადრში უნდა გამოჩენილიყო. გადამღებმა ჯგუფმა დავალება შეასრულა, მაგრამ აკირა არ დაკმაყოფილდა და გაბრაზებული სასტუმროში წავიდა. მეორე დილიდან ისევ დაიწყო წყლის დაბინძურება, გადაღებასაც შეუდგნენ, თუმცა ამჯერად „კურო-სანმა“ ტაკეში კატო ამოიჩემა, როლის შესრულება დაუწუნა, გალანძღა და მისი ტექსტის უმეტესი ნაწილი ამოაგდო სცენარიდან[111].

ეპიზოდი, სადაც ერთმანეთს შემთხვევით ხვდებიან გონდო და ტაკეუჩი, ნატურაზე უნდა გადაეღოთ, მაგრამ უკვე 1963 წლის 10 იანვარი იდგა, გარეთ ყინავდა და ამიტომ სტუდიაში შევიდნენ. ორივე მსახიობი საზაფხულო ტანსაცმელში იყო გამოწყობილი და სახეზე წყალს ისხურებდა, რათა გაოფლიანებული გამოჩენილიყო. საფინალო სცენის გადაღებას ორ კვირას მოუნდნენ, რადგან რამდენიმე ვარიანტი სცადეს.

კინოსურათზე მუშაობა 1963 წლის იანვრის ბოლოს გასრულდა. მას დაარქვეს „სამოთხე და ჯოჯოხეთი“ და 1 მარტს გაუშვეს ეკრანებზე. ყველასათვის მოულოდნელად მან უდიდესი შემოსავალი მოიტანა – 460 მილიონ 200 ათასი იენი (დაახლ. 1.3 მილიონი აშშ დოლარი)[112]. ფილმმა მეორე ადგილი დაიკავა „კინემა ჯუნპოს“ წლის საუკეთესოთა სიაში, ხოლო „მაინიჩისაგან“ დაჯილდოვდა საუკეთესო კინოსცენარისა და საუკეთესო კინოფილმისათვის.

ნათლად გამოჩნდა, რომ სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ გალაშქრებული კუროსავას გროტესკი სახელმწიფო ბიუროკრატიულ მანქანასაც გადასწვდა. მან კაპიტალისტურ საზოგადოებაში არსებული კლასობრივი შურის პრობლემა დასვა. მისი ფილმის ბოროტმოქმედი პერსონაჟი რასკოლნიკოვის იდეალებს იზიარებს, ხოლო მიფუნეს გმირი, გარემოებების გამო, ხდება მაღალი მორალის ადამიანი[113], ამით რომ იწვევს მაყურებლის სიყვარულსა და მხარდაჭერას.

კუროსავა ზოგადად გაჰყვა ლიტერატურულ პირველწყაროს და მასში შეიტანა მნიშვნელოვანი ცვლილებებიც, რომლებიც აფართოებენ შინაარსს, ამატებენ დამაინტრიგებელ ელემენტებს. მან ამბავი გაამდიდრა პერსონაჟებით, გენიალურად გადაწყვეტილი, დაძაბული პასაჟებით, საუცხოოდ ააგო მისი სტრუქტურა. ამის აშკარა დადასტურებაა ბოლო სცენა, რომელშიც მიფუნესა და იამაძაკის გმირები გაყოფილი არიან სქელი შუშით, რაშიც არეკვლით ერთი მსახიობი შეიძლება დავინახოთ მეორეს კადრებში და პირიქით, თითქოს ერთმანეთს შეერწყნენ. ამაში ის მინიშნებაა, რომ ისინი ერთნი არ არიან, რადგან წარმოადგენენ სიკეთესა და ბოროტებას,

ანუ ორ საპირისპირო პოლუსს, თუმცა ავტორს, ალბათ, მიაჩნია, რომ ყველაფრის მიუხედავად, სიკეთეცა და ბოროტებაც ერთია, რომ ყველა ადამიანი ერთნაირია[114].

რეჟისორმა შესანიშნავად განავითარა თხრობა და გადაღების ტექნიკა, რათა საინტერესო საყურებელი გაეხადა ფილმი. მან აკურატულად დაჰყო კინოსურათი ორ ნაწილად: მოტაცება და მოლაპარაკებები, რასაც თან ახლავს სტილისტიკური, საფუძვლიანი შემობრუნებები გადარჩენაში, გამოძიებაში, გადაწყვეტილებების მიღებაში. ეს პირველი და მეორე ნაწილები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან — თუკი პირველში ჭარბობენ სტატიკური კადრები, მეორეში მონტაჟია გამაოგნებელი; პირველი დაძაბული და ემოციურია, მეორე — შედარებით მშვიდი და მეთოდური; პირველი ეძღვნება მთავარი გმირის ფსიქოლოგიურ შესწავლას, ხოლო მეორე — პოლიციის მიერ გამტაცებლის დასაპატიმრებლად გაწეულ პროცედურულ ძალისხმევებს[115]; პირველი ნახევარი, ფაქტობრივად, გონდოს სახლში ვითარდება და გადაღებულია, როგორც ერთაქტიანი პიესა, მეორე ნახევარი მიმდინარეობს დახუთული ქალაქში ან ვეებერთელა სათათბირო დარბაზებში და თავდაპირველად გადაღებულია ნახევრად დოკუმენტურად, შემდგომ კი — „შავი ფილმის“ სტილში, თითქოს ბუნდოვანი თვალითაა დანახული. ერთი სიტყვით: „პირველი ნაწილი არის განაცხადი და ექსპოზიცია, ხოლო მეორე — განვითარება და დასკვნა, თუ პირველი არის თეორია, მეორე — პრაქტიკაა“[116].

დაძაბულობა ძლიერდება თანდათან და დაჟინებით, დიალოგის თითოეული ხაზის შედეგად და ამ დიალოგებით ხასიათების სილრმეები უფრო და უფრო წარმოჩნდება. კუროსავამ დროებით დაივიწყა თავისი ოსტატური დინამიკური სამონტაჟო სტილი, ირიბი კუთხეები და ფილმი გადაიღო გრძელი, კლაკნილი კადრებით. ამასთანავე, ფართო გასაქანი მისცა დიალოგს[117]. მან დიდებულად ათამაშა მსახიობები, რომელთა თითოეული მოძრაობა, თითოეული ქმედება ძალიან არტისტულია. ყოველი კადრი გადაღებულია, როგორც ფერნერა, როგორც ემოცია, რასაც დიდი და უსაზღვრო შთამაგონებელი ძალა აქვს. რეჟისორი, ნარატივიზმის გასავითარებლად, იყენებს რამდენიმე ინოვაციას მსახიობთა თამაშში, რაც გამოიხატება, ძირითადად, დევნისა და თვალთვალის ეპიზოდებში. მაყურებელმა შეიძლება იფიქროს, რომ ეს ფილმი გაცილებით მეტია, ვიდრე გამოცდილი კინოხელოვნის მიერ გადაღებული, ჩვეულებრივი დეტექტიური თრილერი. არავის შეუძლია უარყოს მისი ტექნიკური ბრწყინვალება, მაგრამ ასევე შეიძლება ითქვას, რომ მისმა ფორმამ

გადააჭარბა მის შინაარსს და მასთან, ამ მარჯვე კინემატოგრაფიულ ნიმუშთან შედარებით სხვა ასეთი კინოსურათები ჩანან, როგორც ჟანრის უბრალო სავარჯიშოები. „თუკი ადრინდელი იაპონური კინოს დამახასიათებელი თვისება იყო უფრო მეტად განმჭვრეტელობა, კუროსავას შემოქმედებითი მანერისათვის ყველაზე მთავარია იდეის დამკვიდრებისაკენ მისწრაფება" — წერდა კინოისტორიკოსი და კრიტიკოსი აკირა ივასაკი[118].

დასაწყისში გონდო სასოწარკვეთილებაში ჩავარდება, თუმცა გადაწყვეტს, სიკეთე აკეთოს, ხოლო ტაკეუჩი ცდილობს, განასახიეროს ბოროტება. ერთიცა და მეორეც სიღარიბეში დაიბადნენ, ერთიცა და მეორეც არიან საზოგადოების მსხვერპლნი, თუმცა ფინანსური სტატუსით ძლიერ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რაც ტაკეუჩისათვის შანტაჟის საფუძველს წარმოადგენს. გონდომ უნდა აწონოს პასუხისმგებლობა თავისი პიროვნების, თავისი ოჯახისა და სხვა პერიფერიული პერსონაჟების მიმართ, ბოლოს კი ეს პასუხისმგებლობა გადადის ტაკეუჩიზე და მთლიანად მთელ კაცობრიობაზე. გონდო, კუროსავას სხვა ნამუშევრების გმირებივით, ბევრი ჭოჭმანის შემდეგ ჰუმანურ საქციელს ჩაიდენს და მისი გადაწყვეტილება მისასალმებელია ყველას მიერ, რადგანაც გარკვეული ხნით ადრე იგი, როგორც ღარიბი ოსტატი ასევე იბრძოდა თვითგადარჩენისათვის[119]. რეჟისორი ადასტურებს თემას, რომ ქაოტურ სამყაროში პიროვნება იზომება იმ არჩევანით, რომელსაც აკეთებს. ამგვარი დასკვნა რადიკალურად განსხვავდება მაკბეინის რომანისაგან, რომელიც სულ სხვანაირად მთავრდება.

კუროსავა თავისი აუდიტორიის პატივისცემასაც გამოხატავს და მიაჩნია, რომ რამდენიმე უბრალო კადრიც კი საკმარისია იმისათვის, რათა მაყურებელმა გაიგოს ქმედება. რეჟისორი თითქმის არ იყენებს უსარგებლო ქმედებებს, რომ ზედმეტად არავინ გადაღალოს. ცალკეულ შემთხვევებში არის უბადლო მონტაჟი, რომელიც ისევ და ისევ აღრმავებს სიუჟეტს (მაგალითად, პოლიციელთა თათბირი). გამოძიებასთან დაკავშირებით ტემპი არ ჩქარდება, თუმცა, ამასთანავე, ინტერესიც არ ნელდება. ამაში გამოიხატება სწორედ დიდოსტატი რეჟისორის ხელწერა[120]. დეტექტივების სამუშაო ლოგიკურია და რეალური, მასში საერთოდ არ არის სიყალბის ოდნავი ელემენტიც კი. და რაც უფრო შევდივართ თითოეული სიახლის სიღრმეში, დაძაბულობა ახალი ძალით მატულობს.

აუცილებლად ხაზგასასმელია კუროსავას კიდევ ერთი ინტრიგა — გამტაცებელი დიდხანს არ მოჩანს ეკრანზე, მერე წამიერად გაი-

ელვებს და ისევ კარგა ხნით დაიკარგება, რაც, რასაკვირველია, ინტერესს აღვივებს მის მიმართ. ცხადია, ბევრი ლოდინის შედეგად, იგი გამოჩნდება და ირკვევა მისი მიზნები. კუროსავა არ არის მზად, აჩვენოს დანაშაული, როგორც უბრალოდ განცალკევებული სიგიჟე, არამედ მისი ბოროტმოქმედი არის გასაცოდავებული ყოფილი ნარკომანი, სტუდენტი, მომავალი მედიკოსი, რომელიც ბავშვს იტაცებს უკეთესი ცხოვრების მოსაწყობად. „მისი ავადმყოფობა არ არის ოიდიპოსის ავადმყოფობა, არამედ იგი მონომანია, რომელსაც სურს, გახდეს მდიდარი. მას კი არ სძულს გონდო, არამედ შურს მისი“[121]. რეჟისორმა მცირეოდენი სიმპათიაც კი გამოავლინა გამტაცებლის მიმართ. როცა ახმოვანებდა ფილმს, იმ სცენაში, სადაც ეს გმირი სახლისაკენ მიდიოდა, მუსიკის ორიოდე ვარიანტი სცადა გამოსაყენებლად. ბოლოს მან ამოარჩია შუბერტის ერთი ნაწარმოები, რაც კარგად მიესადაგა ეპიზოდს. ასეთი რამ ბუნებრივად გამოუვიდა კუროსავას, საუცხოო მუსიკა შეუსაბამა უარყოფით პერსონაჟს განწყობის შესაქმნელად.

მსახიობ იამაძაკისადმი რეჟისორმა ცალკე დამოკიდებულება გამოხატა. იამაძაკი მაშინ ერთ თეატრში წარმოადგენდა უმნიშვნელო ფიგურას, ხოლო კინოში მხოლოდ რამდენიმე როლი ჰქონდა განსახიერებული, თუმცა არც იქ მიუღწევია დიდი შედეგებისათვის. იგი იმდენად ენერგიული და სიცოცხლით სავსე პიროვნება იყო, მასში კუროსავამ ისეთივე თვისებები დაინახა, როგორც თავის დროზე მიფუნეში, „მთვრალი ანგელოზის“ გადაღებების პერიოდში.

ერთ მომენტში „სამოთხესა და ჯოჯოხეთში“ რადიკალური და წარმოუდგენელი შემოტრიალება ხდება, როცა მოქმედება გადადის ჩინურ კვარტალსა და მის ჯოჯოხეთურ გარემოში. ფრაგმენტი შესანიშნავადაა დადგმულ-გადაღებული და კონტრასტშია გამოძიების სცენებთან და მათზე შორიდან დაკვირვებასთან. ყველაფერი ეს სიმართლესთან ახლოსაა. კუროსავამ აქაც ითამაშა მიფუნეს ფიზიკურ და სულიერ მხარეებზე და მისცა როლი, რაშიც მას ეს ორივე მხარე უნდა წამოეწია, რადგან აკირას აღნიშნული კინოსურათი „იგავია იმაზე, თუ როგორ უნდა იცხოვრო ადამიანმა“[122]. გონდო ლოგიკური, მოტივირებული კაცია, რომელიც აღმოჩნდება ალოგიკურ, უგუნურსა და არაკეთილგონივრულ სიტუაციაში. ფილმში მკაფიოდ ჩანს მიფუნეს, როგორც დიდი მსახიობის შესაძლებლობები. იგი საუცხოოდ აჩვენებს თავისი გმირის სულიერ გამოფიტვას მისივე თითქოს მიამიტური გაღიმებებისა და ნაღდი გულახდილობის უკან, ხოლო როდესაც მატარებლიდან ფულით დატენილ ხელჩანთებს

გადაყრის, ისე განცდის, რომ ქვითინიც კი აუვარდება. მისმა ოსტატობამ, ეჩვენებინა ამგვარი ხასიათის პერსონა, ალბათ, ყველაზე სათანადოდ იმუშავა სწორედ ამ ფილმში[123]. თანაც ეს პერსონაჟი ძალიან ახლოს იდგა თვით მასთან, რადგან გონდოს მსგავსად, მიფუნეც ჯერ ცხოვრობდა სიღარიბეში, მერე გახდა ერთ-ერთი მდიდარი კაცი იაპონიაში; გონდოს მსგავსად არც მიფუნეს ავიწყდებოდა თავისი წარსული და სულიერად მაინც არასოდეს ასიმილირდებოდა იმ ელიტარულ საზოგადოებაში, რომელშიც სინამდვილეში ტრიალებდა; გონდოს მსგავსად მიფუნეც ცხოვრობდა კარგად გაწყობილ სახლში, ჰყავდა ძვირადღირებული უცხოური ავტომობილი და მოსიყვარულე ცოლ-შვილი; გონდოსავით იგი იყო შემწყნარებელი და ღრმად ჩაძირული თავის საყვარელ საქმეში.

კუროსავამ თავისებური პროტესტი გამოთქვა იმდროინდელი იაპონური სამართლის წინააღმდეგაც. მის ქვეყანაში ამგვარი მოტაცების მონაწილეებისათვის კანონი ითვალისწინებდა თავისუფლების აღკვეთას მხოლოდ სამი წლით იმ შემთხვევაში, თუ ბავშვი ცოცხალი გადარჩებოდა. თავისთავად ასეთ ვადებს არ უშინდებოდნენ თავზეხელაღებული ყაჩაღები და თავიანთ ბინძურ ძრახვებს ახორციელებდნენ. კინოსურათშიც არის სცენა, როდესაც დეტექტივი ტოკურა გონდოს აცნობებს, რომ ბავშვები ადრეც გაუტაციათ, მაგრამ გამოსასყიდისათვის არავის მოუთხოვია ესოდენ ფანტასტიკური თანხა. ამდენად, რეჟისორი არ ეთანხმებოდა რა საგნებისა და მოვლენების ფართო დიაპაზონს, რასაც ადგილი ჰქონდა მისი თანამედროვე იაპონიის პირობებთან, იკვლევდა კლასის, სიმდიდრისა და ძალაუფლების პრობლემებს ფენებად დაყოფილ საზოგადოებაში[124].

ფილმი შეიძლება დამთავრებულიყო იმით, რომ ბოლოს გონდოს სიმპათია გამოეხატა ტაკეუჩის მიმართ, მაგრამ კუროსავა ამ გზით არ წავიდა და მისი გენიალურობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი არ აძლევს უფლებას თავის მთავარ გმირს, ასე მოიქცეს. ეს არის ამ ნამუშევრის ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტი. გონდოს ასევე არ შეუძლია შეიძულოს მეტოქე, მით უფრო, ეს უკანასკნელი ითხოვს კიდევ, რომ სძულდეთ. დასკვნითი სცენა სულაც არ ამართლებს გამტაცებლის ქმედებას, თუმცა ნამდვილად კი გვიჩვენებს თავად საზოგადოების სტრუქტურის მნიშვნელოვან კრიმინალურობას[125].

რეჟისორისათვის ფული და ქონება, სამოთხე და ჯოჯოხეთი — ყველაფერი უაზროა და უმნიშვნელო. ფინალში გონდო თავის თავს ეწინააღმდეგება. ფილმი სრულდება გაურკვეველი იმედიანი გზით, რასაც თან ახლავს ნაღვლიანი, ეგზისტენციალური ნოტა.

თავისი სიმდიდრისა და მამლაყინწაობის მიუხედავად, გონდო სამართლიანი და გულისხმიერი ხელმძღვანელია თავისი მუშებისათვის. მას მესხიერებაც არასოდეს ღალატობს — ცოლს თხოვს, მოუტანოს ინსტრუმენტების შეკვრა, რომელიც ახსოვს, სად დევს, მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე წელიწადია ხელი არ უხლია მისთვის. მას არც საკუთარი წარსული ავინყდება, ამიტომ ადვილი წარმოსადგენია დაახლოებით 15-20 წლის წინ ეს გმირი, რომელიც მაშინ გამტაცებლის ასაკში იყო და მასავით ღატაკთა უბანში ცხოვრობდა, როგორ უცქერდა იმდაგვარ სახლს, როგორც ახლა თავად აქვს წამოჭიმული.

ქაოტურ ბედზე, უმეტესწილად, დამთხვევაზე აგებული[126] „სამოთხე და ჯოჯოხეთი" კვლავაც ადასტურებდა, რომ მისი ავტორი ისევ ზნეობრივი პრობლემებით იყო დაინტერესებული, იაპონიაში ყველაზე შემოქმედებითად თავისუფალი კინოხელოვანი თავის სათქმელს ბოლომდე ამბობდა. იგი შეეცადა ამ ნამუშევრით „ეროვნულ კინემატოგრაფში ჩამოეყალიბებინა ახალი მოდა, ეჩვენებინა მორალის პარადოქსები"[127], თავად კინოდეტექტივის ჟანრში მოეხდინა რევოლუციური ძვრები.

იაპონელი კინოკრიტიკოსები დიდ იმედებს ამყარებდნენ ამ კინოსურათზე, მაგრამ, მნიშვნელოვანი კომერციული შემოსავლის მიუხედავად, არ მოეწონათ იმის გამო, რომ „კუროსავამ იგი გააკეთა პოლიციური დეტექტივის სტილში, სენსაციურობაზე გადამეტებული აქცენტით"[128], მათთვის წინა ორი ნამუშევრის შემდეგ გასაკვირი გამოდგა, რატომ დაკარგა დრო ასეთმა რეჟისორმა ასეთ ტრივიალურობაზე. გასაგებია, რომ ისინი კიდევ ახალ შედევრს მოელოდნენ, მაგრამ, ფაქტია, რომ არა მარტო კუროსავას, არამედ ნებისმიერი სხვა რეჟისორის ყველა ნამუშევარი შედევრი ვერ იქნება.

იმხანად ბევრს მსჯელობდნენ აკირას შემოქმედებით სტილისტიკაზე, თავისებურებებსა და ტენდენციებზე. ბუნებრივია, ამ საკითხების ირგვლივ არსებობდა სხვადასხვანაირი პოზიცია და ყოველ მათგანს თავისი უცილობელი არგუმენტები გააჩნდა, თუმცა რეჟისორი არასოდეს აქცევდა მათ მსჯელობის საგნად და გულწრფელად აღიარებდა: „არაფერია ჩემთვის ისეთი რთული, როგორც ჩემივე საკუთარი სტილის დადგენა. მე უბრალოდ ვაკეთებ ფილმს, რადგანაც მინდა, რომ ის ასეთი იყოს, ან კიდევ, დაახლოებით მაინც შეესაბამებოდეს ჩემს შესაძლებლობას, რომ ასეთი გავაკეთო. არასოდეს მიფიქრია, განმესაზღვრა ჩემი სტილი და თუ ამას ვცდი, მაშინ მოვყვები ჩემსავე დაგებულ მახეში"[129].

აკირა კუროსავას ავტორიტეტი ერთი-ორად გაიზარდა. მან

არაერთი სამადლობელი წერილი მიიღო მაყურებლისაგან ამ ფილმთან დაკავშირებით და, ამასთანავე, ზოგიერთი მათგანი რჩევას აძლევდა, როგორ გაფრთხილებოდა თავის შვილებს, ასწავლიდა, როგორ უნდა მოქცეულიყო ბავშვის მოტაცების შემთხვევაში. სამწუხაროდ, ამგვარი პრეცენდენტები იაპონიაში გახშირდა. თვით აკირასაც ურეკავდნენ „კეთილისმსურველნი" და აცნობებდნენ, რომ მავანნი აპირებდნენ მისი გოგონას — კაძუკოს გატაცებას. მართალია, კუროსავების ოჯახი ამას ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა, მაგრამ, უსაფრთხოების მიზნით, შვილს მარტო გარეთ არ უშვებდა, სკოლაში კი ავტომანქანით დაატარებდა. ერთხელაც რეჟისორს ვიღაცამ დაურეკა და დაემუქრა, რომ თუ „კურო-სანი" დაუყოვნებლივ არ მიუტანდა ფულით სავსე ტომარას, ის ააფეთქებდა ერთ მატარებელს. პოლიცია კუროსავებთან ჩასაფრდა და ოჯახის უფროსს თხოვეს, თუ კიდევ დარეკავდა გამომძალველი, რაც შეიძლება დიდხანს ესაუბრა მასთან ტელეფონზე, რომ მისი ადგილსამყოფელი დაედგინათ. „სამოთხისა და ჯოჯოხეთის" სიუჟეტის ნაწილი ამჯერად აკირასავე სახლში განმეორდა. საბოლოოდ, სასურველი ზარი გაისმა, ერთ-ერთი პოლიციელი წავიდა იმ კაცთან შესახვედრად და ამით ინციდენტი ამოიწურა — გამომძალველი დაიჭირეს. მოგვიანებით, როცა კაძუკო გაიზარდა, მამამ უთხრა, რომ ბავშვების გატაცება არის უპატიებელი, საშინელი დანაშაული, მას თავისი კინოსურათით იმის თქმა უნდოდა, რომ ხელისუფლებას უფრო გაემკაცრებინა სასჯელი, რის ნაცვლად მხოლოდ მწარე საყვედურები დაიმსახურა საზოგადოებისაგან[130].

ფილმის ამერიკული პრემიერა შედგა 1963 წლის ნოემბერში, ნიუ-იორკის „ტოჰო სინემაში". იგი უცხოეთში სხვა სახელწოდებით — „მაღალი და დაბალი" — გადიოდა. ფაქტობრივად, ორივე სათაური გამომდინარეობს იმ სიმბოლიკიდან, რომელიც ერთმანეთთან აპირისპირებს გონდოს ამაღლებულ ადგილას მდგომ სასახლესა და მის ქვედა მხარეს, ღარიბთა უბანში მდებარე ფარღალალა ნაგებობას, რომლის ერთ ფლიგელში ტაკეუჩი ბინადრობს. გონდო მაღალ ფენას წარმოადგენს, ტაკეუჩი — დაბალს. „ტოჰომ" ნიუ-იორკული პრემიერა საგანგებოდ მოაწყო იმ მიზნით, რომ ადვილად იპოვნიდა დისტრიბუტორს. მართლაც, ერთი თვის თავზე გამოჩნდა კომპანია, რომელმაც იტვირთა მისი გავრცელება აშშ-ში და საკმაოდ სარფიანადაც გამოუვიდა. შემდგომ ფილმი მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გაიტანეს. იგი ისე სხვანაირად იყო გაკეთებული, რომ თავად ედ მაკბეინმაც ძლივს ამოიცნო თავისი ნაწარმოების ფაბულა.

საზღვარგარეთელი კრიტიკოსები მოიხიბლნენ კინოსურათის

უჩვეულო სტრუქტურით, კუროსავას ჩინებული რეჟისურით, თუმცა იქვე აღინიშნა, რომ ლიტერატურული პირველწყაროს არაჩვეულებრივი გადასხვაფერებითა და დეტალებში ჩაკირკიტებით აკირამ უფრო მეტი სიმძაფრე შესძინა ამ დეტექტიურ თავგადასავალს[131]. ცალკე გამოიყო ტექნიკური ასპექტები, პოლიციის საქმიანობითა და ადამიანური კონფლიქტებით დაბალანსებული, პიროვნებების სულიერ წიაღსვლებზე კონცეტრირებული სიუჟეტი და სამსახიობო დონე. ეს უკანასკნელი მათთვის ყოველთვის ითვლებოდა კუროსავას ერთ-ერთ მთავარ კოზირად[132], რასაც დამატებითი მუხტი შეჰქონდა მისი შემოქმედების გაგება-განსაზღვრაში.

ამ სპეციალისტების ნაწილი აშკარა სოლიდარობას უცხადებდა იაპონელ კოლეგებს და ვერაფრით დაკმაყოფილებულიყო ასეთი თემატიკით კუროსავას დაინტერესებით, თუმცა ისინი აღიარებდნენ, რომ ფილმში კარგადაა აწყობილი როგორც სოციალური, ისე ფსიქოლოგიური სიტუაციები, ამბავიც დაძაბულად ვითარდება, მიფუნეც ბრწყინვალედ თამაშობს. სტენლი კაუფმანისათვის აღნიშნულ ნამუშევარს არავითარი რეზონანსი არ მოჰყოლია და მხოლოდ ორი ეპიზოდი: ვიზიტი ნარკომანების ბუნაგში და გონდო-ტაკეუჩის საფინალო კონფრონტაცია თუ იყო დასამახსოვრებელი[133].

1993 წელს ამერიკულმა კინოკომპანია „იუნივერსალმა“ გამოაცხადა, რომ მარტინ სკორსეზესათვის შეისყიდა „სამოთხისა და ჯოჯოხეთის“ „რიმეიქის“ უფლება. მთავარი როლი განკუთვნილი იყო სტივ მარტინისათვის, მაგრამ პროექტი გადაიდო. შესაძლოა იმის გამოც, რომ იმხანად მსგავსი შინაარსის რამდენიმე ფილმი გაკეთდა. 2001 წელს ამერიკულ კინოწრეებში ისევ ალაპარაკდნენ ამაზე, ოღონდ ახლა სკორსეზე უნდა ყოფილიყო თანაპროდიუსერი, ხოლო რეჟისორი — ვალტერ სალესი, თუმცა არც ამ ჯერზე ეწერა პროექტს განხორციელება.

სკორსეზე მიუთითებდა, რომ კუროსავას ამ კინოსურათში არის კადრი, რომელიც ადასტურებს მისი რეჟისორის დიდოსტატობას — ესაა ქარხნის მილიდან ამომავალი ვარდისფერი კვამლი. ამგვარი გადაწყვეტილებით, რომ ორიოდე წამით გამოეყენებინა ფერადი ფირი ტიპურ შავ-თეთრ ფილმში, კუროსავა არის მხატვარიცა და პოეტიც, უღრმესი პატივისცემით მოპყრობას რომ იმსახურებსო[134].

ცუტომუ იამაძაკიმ, რომელმაც 1993 წელს, უკვე გამოცდილი კინომსახიობის რანგში, სიდნეის კინოფესტივალზე ნახა დიდი ხნის უნახავი „სამოთხე და ჯოჯოხეთი“, აღმოაჩინა, რომ მისი თამაში ნაკლებად ადეკვატური იყო. ამით გაბრაზებულმა თურმე ვერ შეძლო,

ეყურებინა იმ სცენებისათვის, სადაც თვითონ ჩანდა. მას მოეჩვენა, რომ მისი გმირის მოძრაობები არ ვარგოდა, ბუნებრიობა აკლდა, მისი ტექსტები კი რიტმიდან ამოვარდნილიყო. დაღონებული იამაძაკი წავიდა, გამოთვრა და მერეც ფიქრობდა, რომ კარგად ვერ ითამაშა. სინამდვილეში იგი ცდებოდა, მან ბუნებრივად და დამაჯერებლად განასახიერა გამომძალველის როლი. მისგან განსხვავებით თავისი ნათამაშევი პერსონაჟი ძალიან მოსწონდა იუტაკა სადას, მიფუნეზე რომ აღარაფერი ვთქვათ.

„სამოთხე და ჯოჯოხეთი“ ერთ-ერთი საუკეთესო დეტექტიური თრილერია მსოფლიო კინოს ისტორიაში. იგი აუცილებლად უნდა ნახოს კინემატოგრაფის ყველა ჭეშმარიტმა მოყვარულმა, რათა დატკბეს მისი გამომწვევი თხრობით, საინტერესო გმირებითა და წვრილმანებით. კინოს მუშაკებისათვის, განსაკუთრებით კი კინორეჟისორებისათვის, ის თავისებური სახელმძღვანელოა იმისა, თუ როგორ უნდა შექმნან სანიმუშო კინოსურათი. კუროსავამ უზადოდ შეაზავა ფსიქოლოგიური დრამისა და სრულყოფილი თრილერის ელემენტები, წარმოადგინა ერთი ადამიანის თანდაყოლილი ჰუმანიზმის ინტიმური ანალიზი, რაც იშვიათია კინოხელოვნებაში. ფილმში „წარმოუდგენლად კარგ ტემპშია ნაჩვენები პოლიციის მიერ წარმოებული მიკროსკოპული გამოძიება-დევნა“[135], ირონია ერწყმის სიბრალულს, თანაგრძნობასა და მიწყნარებულ დარდს. რეჟისორმა შეძლო და „გამოქარგა კინემატოგრაფიული გობელენი“[136], რომელშიც პრაქტიკული კომბინირებულია თეორიულთან, სიბინძურე — სილამაზესთან, ცხოვრების ბანალური მხარეები იმ საკითხებთან, რომლებიც ადამიანთა ყოფას მნიშვნელოვანს ხდიან. კუროსავა და მიფუნე უმაღლეს პროფესიონალიზმს ავლენენ, ძალაუფლებას აფრქვევენ და სრულ საფუძველს იძლევიან იმისა, რომ მათი ნამუშევარი თამამად დავაყენოთ მსოფლიოს საუკეთესო კინოსურათების გვერდით.

ტოკიოს მომავალი ოლიმპიური თამაშების (1964) ამსახველი დოკუმენტური ფილმის იმხელა ბიუჯეტი შეადგინეს კუროსავამ და მისმა გუნდმა, რომ იაპონიის ეროვნული ოლიმპიური კომიტეტიც და „ტოჰოს“ ხელმძღვანელობაც გაოცდნენ, როდესაც მას გაეცნენ. აკირასაც ეტყობოდა, რომ ამ კინოსურათისადმი ინტერესი გაუფერულდა, ამიტომ 1963 წლის მარტში ის ჩამოაშორეს პროექტს, რომელსაც სათავეში ჩაუყენეს კონ იჩიკავა. ამ უკანასკნელმა ნაყოფიერად იმუშავა, თუმცა არანაკლები ხარჯთაღრიცხვა მოითხოვა. მან გადაიღო სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ტოკიოს ოლიმპიადა“ (170

წუთი), რისთვისაც გამოიყენა 1031 კინოკამერა, 164 ოპერატორი და კიდევ 500 ადამიანი გადამღებ ჯგუფში. კინოსურათი ეკრანებზე გავიდა 1965 წელს. ამას გარდა, „ტოჰომ", ამავე თემაზე, გამოუშვა სხვა სამი ფილმიც, მაგრამ იჩიკავას ნამუშევარი ყველას ჯობდა.

კუროსავა ხალხში ძალიან პოპულარული კაცი იყო. მას ხანდახან ქუჩაში აჩერებდნენ, გამოელაპარაკებოდნენ, მადლობას უხდიდნენ, ან ავტოგრაფს თხოვდნენ. ერთხელ, როცა იგი ავტომანქანით გამოვიდა „ტოჰოს" კინოსტუდიის ჭიშკრიდან, გამვლელები გულთბილად ესალმებოდნენ. მისმა მძღოლმა საპასუხოდ დაუქნია მათ ხელი, რაზეც რეჟისორმა უსაყვედურა, ნუ ხარ ამპარტავანი, ეგენი მე მესალმებიან და არა შენო. მძღოლმა მიუგო, ვიცი, მაგრამ თავს იმპერატორივით ვგრძნობო. აკირამ გაიღიმა, ეს მე ვარ იმპერატორიო[137].

„კურო-სანი" გაიტაცა შუგორო იამამოტოს რომანმა „ჟღალწვერა". მან გადაწყვიტა მის საფუძველზე დაეწერა კინოსცენარი, რომელსაც ჰირომიჩი ჰორიკავას გადასცემდა გადასაღებად. ამისათვის კუროსავამ შემოიკრიბა ოგუნი და კიკუშიმა. მათ შეუერთდა გამოცდილი კინოდრამატურგი მასატო იდე. 1963 წლის ივლისის დასაწყისში კვარტეტმა მუშაობა დაასრულა. ლიტერატურული ორიგინალისაგან განსხვავებით სცენარში ბევრი ცვლილება შევიდა. წერის პროცესში აკირა სულ დოსტოევსკიზე ფიქრობდა, ამიტომ ერთი პერსონაჟი გოგონა, რომლის ხსენებაც არაა იამამოტოსთან, სწორედ რუსი მწერლის ნაწარმოების — „დამცირებულნი და შეურაცხყოფილნი" გმირის – ნელის გავლენით შეიყვანა სიუჟეტში, რომლის მოქმედება XIX საუკუნის 20-იან წლებში ვითარდება. მასში მოთხრობილია ახალგაზრდა, პატივმოყვარე ექიმზე – ნობორუ იასუმოტოზე, ვისაც, განათლების მიღების შემდეგ, მამა აგზავნის ღარიბთა საავადმყოფოში, სადაც საშინელი პირობებია. იასუმოტო, რომელსაც პრაქტიკა აქვს გავლილი ჰოლანდიელების მიერ ნაგასაკიში მოწყობილ კლინიკაში, აღშფოთებულია ახალი სამუშაო ადგილით. იგი ვერ ეგუება იმ წესებს, რაც საავადმყოფოში აქვს დანესებული მის ხელმძღვანელსა და მთავარ ექიმს – კიოჯო ნიიდეს, მეტსახელად „ჟღალწვერას" რომ ეძახიან. ეს უკანასკნელი იმდენად მკაცრი და ხანდახან აშკარად უხეშია, რომ მედიცინის ყმაწვილი მსახური ცდილობს ოჯახისა თუ სხვადასხვა პიროვნული კავშირების წყალობით თავი დაიძვრინოს სამსახურიდან, რადგან სამეფო კარზე სურს იმსახუროს. ღარიბების მკურნალობა თავიდან მას მიაჩნია დროის უაზრო კარგვად, მაგრამ თანდათანობით ნათლად აღიქვამს, რომ შინაგანად „ჟღალწვერა" არის ბრძენკაცი,

რომლის ერთადერთი მიზანია, დაეხმაროს სხვა ადამიანს. ამის უკან იმალება უსაზღვრო გულმოწყალება, მაღალი ზნეობა და პროფესიონალიზმი. ნიიდე კარგად უწყის, რა არის უკიდურესი გაჭირვება, ტანჯვა, სილარიბე და სიკეთეს თესავს, რამეთუ ეს სიკეთე შობს სხვა სიკეთეს, ისევე, როგორც ბოროტება შობს სხვა ბოროტებას. ამის შემხედვარე იასუმოტო სწორად შეიმეცნებს ექიმის ჭეშმარიტ დანიშნულებას, „ჟღალწვერას" თავის მასწაულებლად აღიარებს და რჩება საავადმყოფოში, რათა ცხოვრების ნამდვილი და ღირსეული სკოლა გაიაროს.

მალე კუროსავა „ტოჰოში" მივიდა, განაცხადა, რომ ფილმს თვითონ გააკეთებდა, ოპერატორებად აიყვანა ასაკაძუ ნაკაი და ტაკაო საიტო, ხოლო მხატვრად — იოშირო მურაკი. მომდევნო ერთი თვის მანძილზე მურაკი და მისი გუნდი გულმოდგინედ ეძებდა კინოსცენარში აღწერილი კლინიკის მსგავს შენობას და ტოკიოს ერთ-ერთ გარეუბანში, კოიშიკავაში მიაკვლიეს კიდეც 1722 წელს აშენებულ კერძო სანატორიუმს[138].

ივლისის ბოლოს დაიწყო მსახიობთა შერჩევა. ახალგაზრდა ექიმის როლზე აიყვანეს იუძო კაიამა, „ტოჰოს" ახალი „ვარსკვლავი", რომელიც პირველ ხანებში უარზე იდგა, რადგან ეძნელებოდა ასეთ დიდოსტატთან მუშაობა. ნიიდე უნდა განესახიერებინა ტოშირო მიფუნეს, ხოლო დანარჩენი პერსონაჟებისათვის შეუდგნენ გამალებულ ძებნას. აკირამ თავისი რამდენიმე ასისტენტი გააგზავნა ტოკიოს თეატრალურ კომპანიებში. სექტემბრისათვის მათ აღმოაჩინეს 8 წლის იოშიტაკა ძუში ჩოჯის როლისათვის. ასაკის მიუხედავად, მსახიობების ოჯახში დაბადებული ეს ბავშვი უკვე თავადაც „ვეტერანი" მსახიობი იყო და წარმატებით თამაშობდა როგორც კინოში, ისე თეატრში. ორიოდე დღეში იპოვეს პატარა გოგონას — ოტოიოს შემსრულებელი, ძუშივით პატარაობიდანვე მსახიობობაში გამოწვრთნილი, 14 წლის ტერუმი ნიკი. შემდეგ რეჟისორი დიდხანს ყოყმანობდა ორ პერსონაჟზე[139]: პირველი იყო მასაე, იასუმოტოს საცოლე, მეორე კი — მშვენიერი გიჟი ქალი, რომელიც კინაღამ მოკლავს მთავარ გმირს. ბოლოს მან მასაეს როლი ანდო სრულიად გამოუცდელ იოკო ნაიტოს, მეორე პერსონაჟის სათამაშოდ კი ისევ კიოკო კაგავა არჩია. კიოკო არ მოელოდა ამ შეთავაზებას და ვერ წარმოედგინა, როგორ უნდა ეთამაშა. მსგავსი პაციენტების გასაცნობად ის ესტუმრა ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებს, მაგრამ თავდაპირველად შესაბამისი ტიპაჟი ვერ ნახა. მერე სრულიად შემთხვევით ერთ პატარა კლინიკაში მოისმინა ექიმისა და პაციენტის საუბარი და გაოცდა, რაოდენ

ბავშვურად საუბრობდნენ ისინი. პაციენტი სავსებით ნორმალურად ლაპარაკობდა, არავითარ გრძნობას არ აყოლებდა. კაგავა რამდენჯერმე მივიდა კლინიკაში, რათა ღრმად ჩასწვდომოდა ამ ქალის პერსონას, რომელიც ერთი შეხედვით ნორმალურს ჰგავდა, თუმცა შინაგანად სულიერად ავადმყოფი იყო.

საგანგებო რეპეტიციების გარდა, კუროსავა გულდასმით აკვირდებოდა ახალ მსახიობებს, დამატებით ჩამოუჯდებოდა მათ, ასწავლიდა, როგორ განესახიერებინათ როლები, თხოვდა, არ გაეზეპირებინათ ტექსტები და ა. შ. ისტორიული რეალობის მისაღწევად მან ბრძანა, რომ უბრალო დეტალიც კი შეესატყვისებინათ იმ ეპოქისათვის, რომელსაც კინოსურათი ეძღვნებოდა. სამხრეთ იაპონიაში, აკიტაში მცხოვრებმა ერთმა გლეხმა, როდესაც პრესის საშუალებით შეიტყო, რომ კუროსავას ძველმანები ესაჭიროებოდა, უანგაროდ გაუგზავნა ორმოცი ძველი სამოსი, წლების განმავლობაში საკუჭნაოში რომ ინახავდა. პირველივე მორგების შემდეგ რეჟისორმა მსახიობებს ურჩია, რაც შეიძლება დიდხანს ეტარებინათ ისინი, რომ, როცა გადაღებები დაიწყებოდა, მათში თავი კარგად ეგრძნოთ. ამისათვის სჭირდებოდა მას ხანგრძლივი, შრომატევადი რეპეტიციები და სჯეროდა, რომ ამის შედეგად პირველივე დუბლი ძალიან კარგი და მისაღები გამოუვიდოდა[140].

კინემატოგრაფისტებმა ძველი მასალები გამოიყენეს სადეკორაციოდაც: კრამიტები საუკუნეზე მეტი პერიოდის შენობებს ააცალეს და გადასაღებ მოედანზე მიზიდეს, ახლომახლო საგლეხო მეურნეობებიდან შეისყიდეს ხის მასალა, ოთახების ავეჯი გადაღებებამდე ოთხი თვით ადრე დაამზადეს, ნიიდეს კაბინეტში ჩონჩხი ბევრჯერ დახატეს და შეღებეს, სანამ აკირა არ დაკმაყოფილდა. გადამღებმა ჯგუფმა საკმაოდ იწვალა მთავარი ჭიშკრის გასაკეთებლად. კუროსავამ ისიც თქვა, რომ დავიცადოთ, ორჯერ და სამჯერ რომ დააწვიმს, უფრო დაძველებულად გამოჩნდებაო[141]. ასეთ გიგანტურ დეკორაციებს „კურო-სანი“ სწრაფად იღებდა, მათ სიდიდეს მისთვის არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა და ბოლოს, მათი დანგრევის განკარგულებას გასცემდა.

მიფუნემ საგანგებოდ მოუშვა წვერი. ის და აკირა ბევრს მსჯელობდნენ, როგორი სიგრძისა და რა ფერის უნდა ყოფილიყო ეს წვერი, მით უფრო, რომ ფილმი შავ-თეთრი იქნებოდა. ჩაის ფხვნილის საღებავებით ულებავდნენ მიფუნეს წვერს და სასინჯ კადრებს იღებდნენ, მაგრამ კუროსავას არც ერთი არ მოსწონდა. ტოშირო დამოუკიდებლად იგივეს აკეთებდა სახლში, თუმცა ამაოდ. მერე

ვიღაცამ ურჩია ორივეს, რომ ნაცრისფერი შეერიათ წითელთან, ან სხვადასხვა ნაერთი გამოეყენებინათ. ცდები უნაყოფო გამოდგა. საბოლოოდ ამოარჩიეს ზეთის შემცველი მათეთრებელი ხსნარი. მას ჰქონდა საზიზღარი სუნი, მაგრამ მიფუნე თავისი ღიმილით მალავდა ამ შეგრძნებას, ხოლო როცა სასინჯი გადაღებები განაახლეს, თავის ტკივილებიც კი დაეწყო, მაგრამ ითმენდა, სანამ მიეჩვია. მსახიობი ღრმად ჩაეფლო თავის საინტერესო პერსონაჟში, რომელიც წარმოადგენდა სხეულით 40 წლის, ხოლო დაბრძენებული გონებით — 60-70 წლის მამაკაცს[142], თუმცა კინოსურათში ინფორმაცია მის ასაკზე არ არის.

გადაღებები დაიწყო 1963 წლის დეკემბერში. რეჟისორი აქტიურად ექსპერიმენტატორობდა, მაგრამ ყველაფერი ძველებურად აღარ გამოსდიოდა. ეპიზოდში, როცა გიჟი ქალი შედის ოთახში და ეხვევა ახალგაზრდა ექიმს, კუროსავას უნდოდა, რომ ქალის თვალები აბრჭყვიალებულიყვნენ, კედელს ბზინვა დაეწყო და კამერასთან მიახლოებული მსახიობები სილუეტებად გადაქცეულიყვნენ. ამაზე მან ძალიან ბევრი იჯახირა, მთელი დღე გაანვალა გამნათებლები და ვერაფერი გააწყო. სამაგიეროდ კაგავას ისეთი გრიმი გაუკეთეს, რომ როცა მსახიობმა სარკეში ჩაიხედა, საკუთარი თავის შეეშინდა. ამასთანავე, რამდენიმე დღის მანძილზე ამზადებდნენ ბილიკს, რაზეც უნდა გაევლოთ ორ სხვადასხვა ურიკაზე დადგმულ კამერებს და გადაეღოთ გმირების სიარული. როდესაც ბილიკი მზად იყო, ჯერი რეპეტიციებზე მიდგა. კუროსავას არ მოეწონა ასეთი მიზანსცენა და გადაწყვიტა, სულ სხვა რაკურსით გადაეღო. ბილიკი ბილიკად დარჩა.

რეპეტიციები ორ-სამ დღეს მიმდინარეობდა. ამის მერე აკირა მხოლოდ ერთხელ იღებდა ამა თუ იმ სცენას. ამასობაში რაღაც ახალს მოიგონებდა და იმაზე მუშაობდა. ძალიან გაუმართლა ამინდმა. 1964 წლის იანვარსა და თებერვალში თოვლი მოვიდა და მასაც ეს აწყობდა — ჩქარა გადაიღო შესაბამისი პერიოდის ეპიზოდები. გაზაფხულზე მას გადაღებებზე ესტუმრა ცნობილი ამერიკელი მსახიობი კირკ დუგლასი, რომელიც მოიხიბლა რეჟისორის უზღვავი ენთუზიაზმითა და მუყაითობით, გადამღები ჯგუფისა და მსახიობების თავგამოდებული საქმიანობით. ერთხელაც პრესის ასამდე წარმომადგენელს უმასპინძლეს გადასაღებ მოედანზე. კოსტიუმებში გამონყობილი მსახიობები ლამაზად პოზირებდნენ მათი ფოტოაპარატების წინაშე. ასეთი მასშტაბის ჟურნალისტური კორპუსის ვიზიტი არასოდეს გაუკეთებიათ მანამდე იაპონიაში.

კუროსავას უყვარდა კლასიკური მუსიკის ფრაგმენტების გამო-

ყენება თავის ფილმებში. რასაკვირველია, ამას ყველაფერს თავად არჩევდა. „ულალწვერაში“, ერთ ეპიზოდში, როცა თოვლი მოდის და ერთი გმირი ფანჯარას გამოაღებს, აკირამ ამ მომენტისათვის შეარჩია ჰაიდნის მეცხრე სიმფონია და მასარუ სატოს თხოვა, ან ამის მსგავსი რამე დაეწერა, ან მასზე უკეთესი. სატომ აღნიშნული სიმფონიის მუსიკალური პარაფრაზირება მოახდინა და მოასმენინა. რეჟისორი სრულებითაც არ აღფრთოვანებულა ამით, თქვა, რომ ეს სულ არ განსხვავდება ჰაიდნისაგანო, თუმცა მაინც დათანხმდა ფილმში მის ჩასმაზე[143].

გადაღებები გაგრძელდა მთელი 1964 წლის მანძილზე. ამის პარალელურად კინოსურათის გამალებულმა სარეკლამო კამპანიამ უკვე მოაბეზრა თავი კინოს მოყვარულებს, ვინც მოუთმენლად ელოდა მის ეკრანებზე გასვლას. იუძო კაიამას ჰქონდა მიწვევები სხვა რეჟისორებისაგანაც, მაგრამ იგი იმდენად იღლებოდა გადაღებებზე და იმდენად დიდ პატივს სცემდა კუროსავას, რომ ყველას უარით ისტუმრებდა. მას სწამდა, რომ ამ კინოხელოვანთან მიღებული გამოცდილება დიდად დაეხმარებოდა შემდგომ კარიერაში. იგი ყოველთვის კრიტიკულად უდგებოდა პროფესიულ საქმეს, თავის როლებს გულდაგულ ამოწმებდა და არ მოსწონდა, როცა რომელიმე რეჟისორი ჩაუტარებდა ინსტრუქციებს, თუ როგორ უნდა ეთამაშა. ამ მხრივ ის ბედნიერი იყო, რომ მოხვდა კუროსავასთან, რომელიც გენიალურად აკონტროლებდა მსახიობების ემოციებს. მას შეეძლო მსახიობი გაეოცებინა, როცა ამ უკანასკნელს ეს სჭირდებოდა[144]. თანაც კაიამა აკვირდებოდა, როგორ აკეთებდა კუროსავა ამას არა მარტო მასზე, არამედ სხვებზეც და ეს პროცესი დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. კაიამამ ბრწყინვალედ შეასრულა როლი, რომელიც აშკარად გამორჩეულ ადგილზე დგას მის შემოქმედებაში. იმდროინდელი იაპონელი მაყურებლისათვის განსაკუთრებულად მოულოდნელი იყო მისი გმირის თავდაპირველი ეგოიზმი. ამგვარი თვითმშთანთქავი პერსონაჟი თითქმის არასოდეს უჩვენებიათ ეროვნულ კინოში. მსახიობი აღიარებდა, რომ გადაღებებზე თავს ისე გრძნობდა, რომ კუროსავა იყო მისი „ულალწვერა“[145].

კაიამასა და მიფუნეს საწყისი სცენებისათვის აკირამ გამოიყენა ხუთი კინოკამერა, რითაც საფუძველშივე უკლავდა მათ სურვილს, რომელიმე კამერისაკენ გაეხედათ, რამეთუ არ იცოდნენ, მონტაჟისას რომლის გადაღებულს აირჩევდა. ორივე მსახიობი ძალების გამოფიტვამდე მუშაობდა. მაისის ბოლოს თვით კუროსავა გადაი-

ღალა და რამდენიმე კვირით გამოეთხოვა სამუშაოს, რადგან საავადმყოფოში მოათავსეს.

ნიიდესა და ბანდიტების დაპირისპირება თავიდან გათვლილი იყო ხმლებით ბრძოლაზე, მაგრამ რადგანაც მიფუნეს გმირი ექიმია, რომელსაც იდეაში იარაღი არ უნდა ჰქონოდა, აკირამ მოიფიქრა, რომ მედიკოსს კარგად უნდა სცოდნოდა ადამიანის აგებულება და ისიც, როგორ გადაეტეხა ესა თუ ის ძვალი. ამდენად ეს შეტაკება გადაიღეს ისე, როგორც ხელით ბრძოლა ძალიან ნატურალისტურ სტილში.

ცუტომუ იამაძაკიმ განასახიერა მისტიკური, მომაკვდავი კაცი — საჰაჩი, რითაც დიდი სამსახიობო ნიჭი წარმოაჩინა. აკირა არც ამჯერად შეცდა არჩევანში: იამაძაკი მშვენივრად მოერგო მუშაობის მისეულ სტილს და ერთობ რეალისტური ფერები შესძინა თავის პერსონაჟს.

კუროსავასათვის დამახასიათებელი უსაზღვრო პერფექციონიზმის გამო, ფილმმა გადააჭარბა დადგენილ ბიუჯეტსაც და დროსაც[146]. 50 დღეზე გაწერილი გადაღებები ერთ წელიწადზე მეტხანს გაიწელა. ამან ფინანსურად დააზარალა „ტოჰოც“ და აკირას კინოკომპანიაც და ახალი, დამატებითი ინვესტიციების მიზიდვა მოითხოვა. თუკი „ტოჰოში“ ამ გარემოებას შეშფოთებით უყურებდნენ და ხმამაღლა აპროტესტებდნენ, კუროსავას სჯეროდა, რომ პროექტი წარმატებული გამოვიდოდა. მიფუნესაც შეექმნა ფინანსური პრობლემები, ამიტომ დათანხმდა, მონაწილეობა მიეღო მავანი ფარმაცევტული ფირმის სატელევიზიო რეკლამაში. ასეთმა ნაბიჯმა კუროსავას გაღიზიანება გამოწვია, არადა, მან ძალიან დიდხანს დააკავა ამ როლზე მიფუნე, რომელსაც საკუთარი გეგმები ჩაეშალა.

ტოშირომ დიდებულად ითამაშა. მისი პერსონაჟი სიბრძნეს კი ამჟღავნებს, ოღონდ ძალიან ნაკლებს ლაპარაკობს. მისი ყოფნა იგრძნობა მთელი ფილმის მანძილზე, თანაც იქაც კი, სადაც ის ფიზიკურად არ ჩანს. „ძნელია იმის თქმა, რა გამოუვიდა უკეთესად მსახიობს — ბობოქრობის სცენები, რომელშიც ხორცი შეისხა თეატრის, ხალხური თამაშობებისა და ეროვნული ჭიდაობა ძიუდოს საუკუნოვანმა ტრადიციებმა — თუ სრული უმოქმედობის კადრები, როდესაც იგი მდუმარედ უსმენს თავის ავადმყოფებს — მხოლოდ დროდადრო გამოკრთის მზერა სევდიანად დახრილი წამწამებიდან, შეუმჩნევლად ტოკავენ ბაგეები“[147]. კინოსურათს სულაც არ აქვს ამ გმირის წმინდანად გამოყვანის მცდელობა. ხანდახან ნიიდეს ქმედებანი არ არის მისაღები, მაგრამ სხვა გამოსავალი არ რჩება. იგი

იძულებულია იბრძოლოს ბოროტების წინააღმდეგ, რის გამოც მას უნებლიეთ გულშემატკივრობ და იცი, რომ იღწვის სიკეთის დასამკვიდრებლად[148]. ნიიდე შეუვალი კაცია და თავის საავადმყოფოში ვაჟკაცურად ერკინება სიღარიბეს, სულიერსა და ფიზიკურ დეფექტებს, უღმერთობასა და ადამიანის სხვა მანკიერ მხარეებს.„ყველასაგან გარიყული ექიმი ძალ-ღონეს არ იშურებს ავადმყოფის გამოსაჯანსაღებლად დაქცეულ, მავნებლურ გარემოში, მიუხედავად იმისა, რომ წინასწარ გრძნობს, რომ ებრძვის წაგებულ საქმეს"[149]. კუროსავამ ნიიდე დახატა სხვებისათვის მისაბაძ გმირად. ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობდა: „მიმაჩნია, რომ მწარე სინამდვილე, რომელსაც ვაჩვენებ „ულალწვერაში", ზუსტად ესადაგება თანამედროვე იაპონიას, სადაც სახეზეა კონტრასტი ხედვით ხილვად აყვავებასა და უტყუარ სიღარიბეს შორის"[150].

აღსანიშნავია, რომ მიფუნეს პერსონაჟს სინამდვილეში ჰყავდა ამავე მეტსახელის პროტოტიპი, რეალური პიროვნება, რომელიც ტოკიოს გარეუბნის უფასო კლინიკაში მსახურობდა მთელი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე. მასზე ხალხური თქმულებები არსებობდა, როგორც ღარიბების დამცველსა და სოციალური სამართლიანობისათვის მებრძოლზე.

ბოლო სცენის გადაღების წინ კუროსავამ მსახიობები შეკრიბა, მოასმენინა ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის დასკვნითი ნაწილი და აუხსნა, რომ მაყურებელმა მოქმედება და ეს მუსიკა ერთობლიობაში უნდა შეიგრძნოს, როცა იგი გავა კინოთეატრიდანო[151]. ყველა დარწმუნდა, რომ აკირა აპირებდა, შეექმნა რაღაც განსაკუთრებული, რაშიც „ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის, როგორც თემატური მუსიკის გამოყენება ემატება საერთო შთაბეჭდილებას ისე, რომ ეს ფილმი უფრო მეტად არის მონუმენტი, ვიდრე ახალი ქმნილება"[152].

„ულალწვერაში" იგივე მეორდება, რაც „სანშირო სუგატაში", ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ მოქმედება მედიცინის მუშაკთა წრეში ხდება. ახალგაზრდა ექიმი ხვდება პროფესიონალი ექიმის გავლენის ქვეშ, რომ მშვიდად იყოს და მას მიბაძოს, მაგრამ თავიდან ემზადება მიატოვოს იგი, რომლის პრაქტიკა ავტორიტარულად, არქაულად, ნაკლებ მეცნიერულად ეჩვენება, თუმცა გიჟ ქალთან შეხვედრის შედეგად, რწმუნდება ნიიდეს, როგორც სპეციალისტის სიძლიერეში[153]. აქაც არის მასწავლებლისა და მოსწავლის დამოკიდებულებების ფონზე, მამისა და შვილის შეფარული ურთიერთობები. მიფუნეს გმირი „შინაგანად ისევ სამურაია, რომელმაც ხმალი სკალპელში გაცვალა"[154] იგი ცხოვრებითაც გამოცდილია, პროფესიითაც უცი-

ლობლად მაღლა დგას იასუმოტოზე და საბოლოოდ მისგან პატივისცემასა და ერთგულებას დაიმსახურებს. ამით კუროსავა ერთგვარად აღორძინებს თაობათა შორის იმ კავშირებს, რაც მეორე მსოფლიო ომის მერე დაიკარგა იაპონიაში და „ცალსახად ამტკიცებს მამობრივ იდეოლოგიას“[155].

ადამიანურ ურთიერთობებს აკირა ყველა თავის ფილმში იკვლევდა და ამით შესანიშნავ მაგალითებს აძლევდა კოლეგებს გასათვითცნობიერებლად, გასააზრებლად, მომავალში გამოსაყენებლად. ეს იყო მისი ერთ-ერთი ე. წ. „სამარკო ნიშანი“. „ორი ადამიანის ურთიერდამოკიდებულებებს დიდი მნიშვნელობა ექცევა კუროსავას დრამებში. მის მთავარ გმირებს, ჩვეულებისამებრ მამაკაცებს, სჭირდებათ მოწმეები თავიანთი საქციელისათვის: მამა ისე იქცევა, როგორც მამას ეკადრება, მაშინ, როცა მას შვილი ადევნებს თვალს. იგივე ეხება შვილსაც. ასეთ შემთხვევებში მამა, რომელიც იჩენს უჩვეულო კეთილშობილებას, უეჭველად, ხდება კუროსავას ერთერთი იდეალური პერსონაჟი. მასწავლებელი მოსწავლის თვალში ასევე მაღლდება მიუწვდომელ სიმაღლეზე. ამგვარად, კუროსავა მიისწრაფვის, აჩვენოს ღირსეული ადამიანები, რომლებიც ზნეობრივ ზეგავლენას ახდენენ გარშემომყოფებზე, ხოლო ამის მოხდენის ერთადერთი საშუალება, კუროსავას აზრით, არის სხვისათვის ღირსეული მაგალითის მიცემა“[156].

კინოსურათში ორი სხვადასხვა ტიპაჟის შექმნით რეჟისორი აშკარად აღწევს დასახულ მიზანს და ეფექტს. სიუჟეტი საინტერესოდ ვითარდება, მისაღებია მაყურებლისათვის, რადგან გადმოსცემს ზეგმირისა და მისი შვილობილის ამბავს. იგი დიდაქტიკურიცაა და მიმართულია იმისაკენ, რომ მომავალში მაინც ჩამოყალიბდეს საუკეთესო საზოგადოება, სადაც ამგვარი გმირები მრავლად იქნებიან. კუროსავა აცხადებდა: „მასში მხოლოდ მინდოდა, გამომეხატა ის მრისხანება, რაც წარმოჩნდა ნიიდეს ყვირილში, რომ... არ უნდა მივატოვოთ ადამიანები იგნორირებულნი და განწირულნი და ვფიქრობდი, შევძელი კიდეც გულახდილად გადმომეცა ეს რისხვა. ამ ნამუშევარს განვიხილავდი ჩემი ფილმების საბოლოო დაგვირგვინებად და ხშირად ვუსვამდი შეკითხვას ჩემს თავს, რაღა უნდა გადამეღო ამის შემდეგ?“[157]. მართლაც, „ულალწვერას“ ყველაზე მეტი ენერგია დაახარჯა აკირამ, ვიდრე თავის სხვა რომელიმე ფილმს. მასში მან გული ჩადო და ამით თითქოს გარკვეული ციკლი დაასრულა თავის შემოქმედებაში.

ხანგრძლივი, მომქანცველი მუშაობის გასრულებისთანავე ჰიდეო

ოგუნიმ კუროსავასთან დაიჩივლა, რომ მიფუნემ ყველაფერი ცუდად გააკეთაო. ალბათ, ამაში ის გულისხმობდა იმას, რომ მსახიობმა საფუძვლიანად ვერ გაითავისა მისი გმირის ამბიციები. როცა ჯერ კიდევ სცენარი დაიწერა, შუგორო იამამოტომ აკირას ყურადღება მიაქცევინა იმ გარემოებაზე, რომ „ულალწვერა“ არის პიროვნება, რომლის სულსაც ღრმა ჭრილობა ატყვია. მზა ფილმის ნახვის შემდგომ მან აღიარა, რომ იგი ორიგინალს სჯობდა და ამის ფონზე ოგუნის შეფასება წარმოადგენდა ცივი შხაპის გადასხმას. კუროსავა იმდენად იყო გადაჯაჭვული მიფუნესთან, რომ ერთხელ თქვა, უიმისოდ ფილმებს ვეღარ გადავიღებო[158]. ამჯერად ისიც დაუკმაყოფილებელი დარჩა მიფუნეს თამაშით, თუმცა ამის თაობაზე პირადად მისთვის არაფერი უთქვამს, გადაღების პროცესში შენიშვნაც კი არ მიუცია. მისი მხრიდან ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ „ულალწვერას“ მერე მათი დუეტი დაიშალა, თუმცა ტოშიროსაც ჰქონდა თავისი მიზეზები. ამასთანავე მან თანდათანობით დაკარგა აკირასადმი პატივისცემა, მისთვის ის უკვე აღარ იყო ერთადერთი და განუმეორებელი რეჟისორი[159].

„ულალწვერას“ სარეკლამო რგოლები ისე გააკეთეს, რომ მათში, ძირითადად, კუროსავა ჩანდა გადაღებების დროს, კამერასთან და მოედანზე, მიფუნესთან ერთად. ყველაფერს ამას თან ახლდა მასარუ სატოს მუსიკის ფრაგმენტები. რა თქმა უნდა, მიფუნე ყველაზე გამორჩეული კინომსახიობი იყო, ამიტომ სარეკლამო კამპანიის დროს და აფიშებზეც მხოლოდ მისი ფოტოები ფიგურირებდა. ფილმის პრემიერა მოეწყო 1965 წლის 3 აპრილს. საპრემიერო კინოთეატრის წინ დადგეს ის დიდი ჭიშკარი, რომელიც საგანგებოდ გადაღებებისათვის გაამზადეს და დააძველეს, რამაც აუდიტორიის ფართო ინტერესი გამოიწვია. სამი კვირის შემდეგ კინოსურათი გავიდა იაპონიის სხვა კინოდარბაზებშიც. ის იმდენად მოეწონა ადგილობრივ მაყურებელს, რომ რამდენიმე თვის განმავლობაში არ „ჩამოსულა“ ეკრანებიდან. მას დიდი რეზონანსი მოჰყვა ეროვნულ კინოკრიტიკაშიც, რის შედეგად „მაინიჩიმ“ დაასახელა წლის საუკეთესო ნამუშევრად. იგივე გამოაცხადა „კინემა ჯუნპომ“ და თან კუროსავა აღიარა წლის საუკეთესო კინორეჟისორად, ხოლო „ცისფერი ბაფთა“ ერგოთ კუროსავას, მიფუნესა და ტერუმი ნიკის.

კუროსავას ახალი კინოსურათი ძალიან ძვირი — დაახლოებით 700 ათასი აშშ დოლარი — დაჯდა. მასზე აკირამ თავისი ნამუშევრებიდან ყველაზე დიდხანს მოანდომა მუშაობა. მისი კინოკომპანიისა და „ტოჰოს“ მთავარ მიზანს შეადგენდა, რამენაირად კონკურენ-

ცია გაეწიათ, როგორც ჰოლივუდის კინოპროდუქციისათვის, ისე ტელევიზიისათვის, რომელიც იმხანად ძალიან პოპულარული იყო და რომელმაც პოტენციური კინომაყურებელი სახლებში დასვა. „ჟღალწვერა“ სწორედ ამ ახალი სტრატეგიისათვის გაკეთდა[160] და იმედები გაამართლა.

მაღალი, წარმოსადეგი, ელეგანტური აკირა კუროსავა ჩავიდა მოსკოვში, მეოთხე კინოფესტივალზე, 1965 წლის ზაფხულში და იმთავითვე ყურადღების ცენტრში მოექცა. იქ „ჟღალწვერა“ კონკურსგარეშე აჩვენეს, მაგრამ მაინც დაიმსახურა საბჭოთა კავშირის კინომუშაკთა საპატიო პრიზი. ორიოდე თვეში ვენეციის კინოფესტივალზე კუროსავა დაჯილდოვდა კათოლიკური კინოორგანიზაციის პრიზით, ხოლო მიფუნე კვლავ „ვოლპის თასით“ მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის. 1968 წელს ესპანურმა კინოჟურნალმა „ფოტოგრამასმა“ თავისი პრიზი გადასცა მიფუნეს ასევე მამაკაცის საუკეთესო როლების განსახიერებისათვის „ჟღალწვერასა“ და „სამოთხესა და ჯოჯოხეთში“.

1965 წლის აგვისტოში, მანილაში კუროსავა დააჯილდოვეს ფილიპინების პრეზიდენტის რამონ მაგსეისეის მემორიალური პრიზით ჟურნალისტიკაში, ლიტერატურასა და შემოქმედებით საკომუნიკაციო ხელოვნებებში გაწეული მოღვაწეობისათვის. საგანგებოდ აღინიშნა, რომ ამ კაცის მიერ კინემატოგრაფის შემეცნებითმა გამოყენებამ გამოიკვლია ადამიანის მორალური დილემა XX საუკუნის შუახანებში. ეს იყო მისი კიდევ ერთი აღიარება[161].

სამშობლოსა თუ საერთაშორისო კინოფორუმებზე უპრეცენდენტო წარმატებებით გათამამებულმა „ტოჰომ“ 1966 წლის 11 იანვარს მოაწყო „ჟღალწვერას“ პრემიერა აშშ-ში, ლოს ანჟელესში. ძველისა და ახლის აკირასეულმა კინემატოგრაფიულმა დაპირისპირებამ, როგორც უმეტეს შემთხვევაში, ორგვარი რეაქცია გამოიწვია. კრიტიკოსთა მცირე ნაწილს, რომელიც ღრმად ვერ ჩასწვდა კუროსავას იდეას, რა თქმა უნდა, ფილმი არ მოეწონა, მეორე ნაწილმა კი, ქევინ თომასის მეთაურობით, კარგად გაიგო მისი დანიშნულება და მიანიშნა, რომ ესაა უდიდესი ნამუშევარი, რომელსაც არა მარტო უნდა უყურო, არამედ უნდა შეიგრძნო კიდეც. მისი პრეამბულა კი მოჩანს უსიამოვნოდ და სენტიმენტალურად და ის, შესაძლოა, გამოსულიყო „საპნის ოპერა“ სხვისი, უფრო დაბალი დონის რეჟისორის ხელში, მაგრამ კუროსავას აქვს იმის უნარი, რომ ამგვარი მასალისაგან გააკეთოს ცხოვრების რეალურად ამსახველი კინოსურათი, თავისი მტკიცებულებით, რომ ცხოვრებაში არის ბევრი რამ სასტიკი და

უსიამოვნო და ხშირად უიმედოც. ამის შედეგად ის აქ უახლოვდება თავის საყვარელ მწერალს – დოსტოევსკის. ესაა ფილმი სულისშემძვრელ სილამაზეზე, ექსტრაორდინალური ემოციური ზემოქმედებისა და ღრმა მნიშვნელობის შემცველი. ესაა ყველა დროის ერთ-ერთი უდიდესი კინორეჟისორის კიდევ ერთი შედევრი[162].

კუროსავასათვის ნებისმიერ ფილმში, ჯიდაიგეკსა თუ გენდაიგეკში, უპირველესი ამოცანა იყო ფსიქოლოგიური დრამის გახსნა. ამდენად, თავისივე კინოსურათების კლასიფიკაცია თანამედროვე და ისტორიულ ნამუშევრებად სქემატურად და ბანალურად ეჩვენებოდა[163]. თავისთავად, ფორმა ყოველთვის დამოკიდებულია თემაზე. არის თემები, რომელთა გადაყვანა ისტორიულ ფილმებში ადვილია. ბუნებრივია, მისი ამგვარი კინონაწარმოებები მისსავე თანადროულობას ეხმაურებიან. ამას ემატება სანახაობითი ელემენტები, რაც ყოველთვის საჭიროა კინოსათვის. მდიდარი ჰუმანიზმით აღსავსე და ოპტიმიზმით გაჯერებული „ჟღალწვერა“ ნათელი მაგალითია კუროსავას შემოქმედებისათვის, რაშიც ჭარბობს ადამიანური სიყვარული და სიმართლის ურყევი რწმენა. მისი სრულყოფილება დაგვირგვინებულია თითოეული ეპიზოდით, მგზნებარე და მღელვარე კადრებით, გასაოცარი დინამიზმით, რამაც მისი რეჟისორი, იაპონური კინოწარმოების ერთ-ერთი ლიდერი მთელ მსოფლიოში აქცია „ამომავალი მზის ქვეყნის“ უმთავრეს წარმომადგენლად[164].

დონალდ რიჩი „ჟღალწვერას“ ადარებს დიკენსისა და კამიუს რომანებს და მიუთითებს, რომ იგი თანაგრძნობის გამომწვევიც არის და სათანადოდ „გამოხარშულიც“, რათა ჰქონდეს მგრძნობელობის საკუთარი ექსტრაორდინალური წონა. მას შეუძლია ყოველი ჩვენთაგანი მოგვაშოროს ყოველდღიური ჯოჯოხეთის საზღვრებს. „თუ თქვენ ხართ საკუთარ თავში დარწმუნებული, მაშინ უნდა გქონდეთ არსში შეღწევის ყველაზე გამჭრიახი შორსმჭვრეტელობა, ყველაზე მკაფიო თვალთახედვა, უნდა იყოთ მთლიანად რეალისტური, უშუალოდ საკუთარი თავისა და იმ სამყაროს მიმართ, სადაც ცხოვრობთ. შესაძლოა ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ კუროსავას ყველა ფილმი გამაგრებულია მუდმივი ინტერესით იმისადმი, როგორები არიან საგნები, როგორ გამოიყურებიან ადგილები, როგორ მოქმედებენ ადამიანები და რატომ არის ეს ფილმი მისი ყველაზე რეალისტური ნამუშევარი“ – წერს რიჩი[165].

ტოშირო მიფუნემ, როგორც იქნა, გამონახა დრო თავისი პროექტებისათვის. 1966 წელს მან თავისი კინოკომპანიის კინოსტუდია დააფუძნა ტოკიოს სამხრეთ გარეუბანში, სეტაგაიაში და აქტიურად

შეუდგა მოღვაწეობას. მალე იგი მიიწვიეს აშშ-ში, სადაც ითამაშა ჯონ ფრანკენჰაიმერის „დიდ პრიზსა“ (1967) და ჯონ ბურმენის „ჯოჯოხეთი წყნარ ოკეანეში“ (1968). წინ მას ახალ-ახალი როლები ელოდა, თუმცა ყოველთვის აღიარებდა, რომ „ჟღალწვერა“ იყო მთელი მისი სამსახიობო და ადამიანური ბიოგრაფიის ნაყოფი[166]. მართლაც, მის მიერ განსახიერებული ნიიდე დაუვიწყარი კინოპერსონაჟია, რომელსაც „მერვე სამურაიც“ კი უწოდეს[167].

1969 წლის იანვარში კომპანია „ფრენკ ლი ინტერნეიშენალმა“ ე. წ. „არტ-ჰაუსის“ პროგრამით ამერიკულ კინოთეატრებში ყველასათვის მოულოდნელად გაუშვა „ჟღალწვერა“. დაინტერესებული აუდიტორია მასობრივად წავიდა მის სანახავად. მან ისევ მაღალი შეფასებები მიიღო, თუმცა ერთი შეხედვით გაწელილი სიუჟეტი ზოგს მომაბეზრებლად მოეჩვენა[168].

ფაქტობრივად, კუროსავამ მორიგი შედევრი აჩუქა მაყურებელს, შესანიშნავად შეისწავლა ადამიანის ხასიათები და გრძნობები, სამყაროსადმი ჰუმანური დამოკიდებულება და უმთავრესი პატივისცემა გამოხატა ღირსების მიმართ. მან მოცემულობად აიღო „პოპულარული ფორმულა“ და მისგან შექმნა „ხელოვნების ნიმუში“[169], დღესაც რომ რჩება „შთამაგონებელ, მონუმენტურ ფრესკად“[170], რომლის ყოველ ჯერზე ცქერა არა მარტო სიამოვნებას გგვრის, არამედ ახალ დეტალებს აღმოგაჩენინებს, ახალი განზომილებებისაკენ გიზიდავს.

აკირას სამოცამდე მიწვევა ჰქონდა უცხოეთიდან, მაგრამ ყველას უარს ეუბნებოდა, რადგან წინასწარ სთავაზობდნენ პირობებს, რომელთა შესაბამისად უნდა დაეწერა სცენარები, ამოერჩია მსახიობები, გადაეღო ფილმები. ერთ-ერთ ასეთი წინადადებით მას უნდა გაეკეთებინა სათავგადასავლო კინოსურათი, რომელშიც კირკ დუგლასი იქნებოდა შეიარაღებული რევოლვერით, ხოლო მიფუნე — ხმლით. ცხადია, კუროსავამ ეს სიგიჟედ ჩათვალა. უფრო ადრე მას დაუკავშირდა მსახიობი პიტერ ო'ტული, რომელსაც სურდა, კუროსავას გადაეღო ეგზოტიკური ფილმი „უილ ადამსი“, რომელშიც თავად ითამაშებდა მთავარ როლს — ევროპელ სამურაის. ეს პროექტი უნდა ყოფილიყო „არაბეთის ლორენსის“ მსგავსი, ოღონდ აღმოსავლურ ვარიანტში. ო'ტულმა იგივე შესთავაზა მიფუნესაც, მაგრამ ვერც ერთი ვერ დაიყაბულა და ჩანაფიქრიც ჩაიშალა. აღნიშნული პროექტის თანამწარმოებელი კინოკომპანიის „ემბასი ფიქჩერზის“ ხელმძღვანელი ჯოზეფ ლივაინი იმდენად დაინტერესდა კუროსავათი, რომ იმედს არ კარგავდა, ახლო მომავალში მაინც მიეწვია რომელიმე სხვა ნამუშევარზე.

60-იანი წლების მეორე ნახევარში იაპონური კინო ღრმა კრიზისმა მოიცვა. 1966 წელს ამოიწურა კუროსავას „ტოჰოსთან“ თანამშრომლობის კონტრაქტი და განსხვავებით რამდენიმე კოლეგისაგან, ვინც დაუცხრომლად მაინც აგრძელებდა მუშაობას კინოში, იგი კვლავ ელოდა რაიმე სარფიან წინადადებას საზღვაგარეთიდან.

აკირას ნაკითხული ჰქონდა ერთი ამერიკელი ჟურნალისტის სტატია (რასაკვირველია, იაპონურ თარგმანში) გაქცეულ, შეუჩერებელ მატარებელზე, რომელმაც საპანიკო სიტუაცია შექმნა ამერიკულ ქალაქებს: სირაკუზსა და როჩესტერს შორის. მას ბავშვობიდან აინტერესებდა მატარებლები და, შეძლებისდაგვარად, ცდილობდა თავის ფილმებში მათ გამოჩენას. ამასობაში მასთან საქმიანი ურთიერთობა გააბა „თაიმ-ლაიფის“ მთავარმა რედაქტორმა ჰედლი დონოვანმა, რომელიც მისი გულშემატკივარი იყო. ერთ პრესკონფერენციაზე მან ისიც კი განაცხადა, რომ იაპონიაში მისი ჩასვლის მიზანს წარმოადგენდა იაპონიის იპერატორთან აუდიენცია და იაპონიის კინოინდუსტრიის „იმპერატორის“ აკირა კუროსავას ხილვა. დონოვანმა დიდად შეუწყო ხელი „კურო-სანს“, რომ აშშ-ში ახალი პროექტისათვის მოეკიდებინა ხელი, აგრეთვე, კომპანია „ჯენერალ მოტორსს“ ვალდებულება ააღებინა, რომ, თავის მხრივ, ასისტენტირებას გაუწევდა რეჟისორს მატარებლის მექანიკის საკითხებში გარკვევაში[171].

ერთხელ, პარიზში ვიზიტისას, კუროსავა, რომელიც იმხანად ფიქრობდა, რომ კინოს ტექნოლოგია სავსებით არ იყო სრულყოფილი იმისათვის, რომ მას ფერადი ფილმები ეკეთებინა, გვერდით გაიხმო საფრანგეთის ეროვნული სინემათეკის ხელმძღვანელმა ანრი ლანგლუამ, საგანგებოდ აჩვენა სერგეი ეიზენშტეინის „ივანე მრისხანეს“ მეორე სერიიდან ერთი ეპიზოდი — ბანკეტის სცენა, ამცნო, რომ ეიზენშტეინმა ამით საუკეთესო შედეგებს მიაღწია და თხოვა, თავადაც გადაეღო ფერადი კინოსურათები. ამ მაგალითმა იგი დაარწმუნა, რომ ფერს შეუძლია ჰქონდეს ძალიან დიდი ფუნქცია კინოში, ამიტომ ლანგლუას მოწოდება ყოველთვის ახსოვდა[172]. ამან განაპირობა ის ფაქტი, რომ აკირა უყოყმანოდ დათანხმდა, პირველივე უცხოური ფილმი ფერადად გადაეღო.

1965 წლიდან ჯოზეფ ლივაინი უკვე მოლაპარაკებებს აწარმოებდა კუროსავასთან დონოვანის გაკვალული გზით. 1966 წლის თებერვალში „კუროსავა პროდაქშენზის“ მმართველი დირექტორი ტეცუ აოიაგი, აკირას დავალებით, ლივაინს ესტუმრა ნიუ-იორკში, წვრილმანებზე სასაუბროდ. იმავე წლის ივნისში აკირაც გაემგ-

ზავრა ოკეანის გაღმა, ხოლო მისი გადამღები ჯგუფის წევრები, როგორც მაღალი დონის კინემატოგრაფისტები, ადგილობრივმა რეჟისორებმა სასწრაფოდ გადაინაწილეს და მუშაობაში ჩააბეს. იმავე წლის 29 ივნისს ნიუ-იორკის ერთ-ერთ რესტორანში, კუროსავამ და ლივაინმა (იქვე ისხდნენ გახარებული რიუძო კიკუშიმაც და ტეცუ აოიაგიც) საზეიმოდ აუწყეს იქ შეკრებილ 150 ჟურნალისტს, რომ იწყებდნენ ერთობლივ პროექტს. ისინი ისეთი ენთუზიაზმით იყვნენ გაჟღენთილნი, რომ ამას გარდა გამოაცხადეს კიდევ სამ, მომავალ ერთობლივ კინოსურათზე, რომლებიც ასევე ამერიკაში უნდა გადაეღოთ. პირველ მათგანს, ძირითადად, გააკეთებდა „ემბასი ფიქჩერზი“, ლივაინი იქნებოდა აღმასრულებელი პროდიუსერი და მასვე მიეკუთვნებოდა კინოსურათის უფლებები მსოფლიოს ყველა კუთხეში, მათ შორის, იაპონიაშიც. კუროსავას კომპანია დაწერდა სცენარს და მოემსახურებოდა რეჟისორით, რომელიც იქნებოდა თანაპროდიუსერიცა და მთავარი მემონტაჟეც. გადამღები ჯგუფის შემადგენლობა, აბსოლუტური უმრავლესობით, ამერიკელებისაგან დაკომპლექტდებოდა. აკირა ლივაინის იმდენად მადლიერი დარჩა, რომ დაარწმუნა ყველასათვის გასაგები კინოსურათის შექმნაში და გამოუტყდა, რაც ახლა მჭირდება — ეს არის კინოკამერა და ფირიო[173].

1965 წლის 4 ივლისს უკვე ტოკიოში, ნარიტას აეროპორტში კუროსავა, აოიაგი და აკირას ასისტენტი იოიჩი მაცუე შეხვდნენ იაპონური პრესის მუშაკებს და პროექტის ავან-ჩავანი გააცნეს. ორსაათიანი ფილმის ბიუჯეტი შეადგენდა დაახლოებით 5.6 მილიონ ამერიკულ დოლარს, რაც მთლიანობაში „ტოჰოს“ ერთწლიან ბიუჯეტს შეესაბამებოდა. ის უნდა გადაღებულიყო 70 მმ-იან ფირზე, თავდაპირველად უნდა ეჩვენებინათ განსაზღვრულ ადგილებში და, უმეტესად, სპეციალისტებისათვის, ხოლო რამდენიმე თვის მერე, ფართო აუდიტორიისათვის. რეჟისორს არ უნდოდა, გამოეყენებინა იაპონური კინოკამერები, რამეთუ ისინი ამერიკულებთან შედარებით, ძალიან მოძველებულები იყვნენ. ამასთანავე, ამ ფილმში ხმის სრულიად ახლებური სისტემაც უნდა გამოეცადათ. მთავარი როლები უნდა ეთამაშათ ლი მარვინსა და ჰენრი ფონდას. გადაღებები უნდა დაწყებულიყო ოქტომბერში, სწორედ იმ ადგილებში, სადაც სინამდვილეში მოხდა ამბავი. ინტერიერის სცენები უნდა გაეკეთებინათ ან ნიუ-იორკის სტუდიაში, ან ჰოლივუდში. გადაღებები გაგრძელდებოდა 16 კვირას, ხოლო დასრულებული კინოსურათი ეკრანებზე გავიდოდა 1967 წლის შემოდგომაზე[174].

სცენარი დაწერეს კუროსავამ, კიკუშიმამ და ოგუნიმ, რაც მალევე

ითარგმნა ინგლისურად სიდნი ქეროლის მიერ, რომელიც დაიქირავეს ლივაინის რეკომენდაციით. ამ ნიჭიერმა პერსონამ შესანიშნავად შეასრულა სამუშაო[175]. სცენარის მიხედვით მოქმედება ამერიკაში მიმდინარეობს. ციხიდან ორი გაქცეული დამნაშავე დაძრავს მატარებელს, მაგრამ მას რაღაც მოუვა, მიქრის და აღწევს უსაშველოდ დიდ სიჩქარეს. აღმოჩნდება, რომ ისინი მოექცევიან ძალაუნებურ ხაფანგში — მატარებელში, რომელსაც ვერაფრის დიდებით ვერ აჩერებენ. ამასობაში ხელისუფლების წარმომადგენლები ცდილობენ, გაერკვნენ, რა მოხდა და როგორ გააჩერონ ტრანსპორტი. შემდგომ ირკვევა, რომ მატარებელში შემთხვევით იმყოფება მესამე მგზავრიც. გარეთ მყოფნი გადაწყვეტენ, შეაკონინონ ახალი მატარებელი ახალი ძრავით, რომლის საშუალებითაც დაეწევიან გაქცეულს, რამეს გამოაბამენ და გააჩერებენ, მაგრამ ის ისე სწრაფად მიდის, რომ მისმა წარმოუდგენელმა სისწრაფემ შეიძლება დააზიანოს ახლომდებარე ხიდი, რომელიც მას გზაზე უნდა შეხვდეს. მატარებელში მყოფი სამი ადამიანი მისი სვლის შენელებას მაინც მოახერხებს და ხიდს ჩანგრევისაგან იხსნის. საბოლოოდ, მატარებელს გააჩერებენ და დამნაშავეებს დაიჭერენ.

კინოსურათის უმთავრესი „გმირი“ იყო კონტროლიდან გამოსული მატარებელი, რომელიც სიმბოლურად დაუკავშირდა გაქცეულ პატიმრებს. იმავდროულად ის ეხმიანებოდა ისეთებსაც, რომლებსაც ასე უნდოდათ, გაქცეოდნენ საკუთარ რეალობას და ახალ თავგადასავალში ამოეყოთ თავი. სცენარის სამუშაო სათაურები იყო: „გიჟი ლოკომოტივი“ და „ხანგრძლივი მგზავრობა“, მაგრამ ბოლოს დაერქვა „გაქცეული მატარებელი“. ყველაფრიდან გამომდინარე, მომავალი ნამუშევარი იქნებოდა ნამდვილი სათავგადასავლო თრილერი მძიმე ტემპითა და მოულოდნელი პასაჟებით[176].

კუროსავა გაორმაგებული შემართებით ელოდა ფილმის ჩაშვებას მოსამზადებელ პერიოდში. ამ პროექტის გაკეთება მისთვის, უდავოდ, უდიდეს ნინგადადგმულ ნაბიჯად ჩაითვლებოდა — იგი გახდებოდა პირველი იაპონელი ცნობილი კინორეჟისორი, რომელიც აშშ-ში გადაიღებდა კინოსურათს. მას უნდა გამოეყენებინა ინგლისურენოვანი მსახიობები, არადა, ინგლისურის არაფერი გაეგებოდა, ამიტომ თავის ოფისში, რომელიც იაპონიის დედაქალაქში, აკასაკას რაიონში, ფეშენებელურ „პრინც ოტელში“ მდებარეობდა, ჩამოაყალიბა თავისებური „შტაბი“, რომელშიც თავი მოუყარა სიდნი ქეროლს, მაიკ ინოუეს, ტოკიოსა და სტენფორდის უნივერსიტეტების კურსდამთავრებულს ქეროლ შერმანს, საერთაშორისო გამოცდილების მქონე

იოიჩი მაცუეს და თავის პირად მდივანს კაძუკო სეკის, რომელსაც აშშ-სა და იაპონიაში მიეღო უმაღლესი განათლება.

რა თქმა უნდა, აკირა აღიარებდა, რომ ამერიკულსა და იაპონურ კინოწარმოებებს შორის უდიდესი სხვაობა იყო და ამის გამო ის სიამოვნებით სწავლობდა ამერიკულ მეთოდებს. ასეთი შემოქმედებითი და სანარმოო თავისუფლება მას არასოდეს ჰქონია: ფილმზე მუშაობის განუსაზღვრელი დრო, საჭიროების შემთხვევაში ხარჯთაღრიცხვის გაზრდა[177], მსახიობების შერჩევაში არანაირი დაბრკოლება და ა. შ. იგი მალე ჩავიდა ამერიკაში, დასაზვერად მოიარა რამდენიმე შტატი და მოინიშნა ადგილები სირაკუზიდან ოლბანიმდე. მის გეგმებში შედიოდა აუცილებელი გადაღებები ზამთარში, მაგრამ როცა წელიწადის ეს დრო დადგა, იმდენი თოვლი წამოვიდა შერჩეულ ტერიტორიებზე, რომ მან გადადო გადაღებების დაწყება. ამის პარალელურად სხვა პრობლემებიც მომრავლდა. ქეროლი ხშირად იღლებოდა, ან ავადმყოფობდა, რის შედეგად კუროსავა ვეღარ ახერხებდა ამერიკულ მხარესთან უფრო მეტსა და ღრმა დისკუსიებს სცენარის ირგვლივ. ზოგიერთ საკითხზე მას თანდათანობით გაუჩნდა განსხვავებული მოსაზრებები, რასაც ამერიკელები არ ეთანხმებოდნენ. ტრადიციულად, იგი ითხოვდა, რომ მოსამზადებელი პერიოდის ყველა დავალება სრულყოფილად შესრულებულებინათ, რომ მერე დანარჩენი გასაკეთებელი გაადვილებოდათ. გადამღები ჯგუფის როგორც იაპონელი, ისე ამერიკელი წევრები გაოცდნენ, როდესაც გაიგეს, რომ ამ პერიოდში კუროსავამ თითქმის იმდენი თანხა დახარჯა, რამდენიც მთლიანად წინა ფილმზე. მიუხედავად ამისა, ლივაინი, რომელიც იმითაც ამაყობდა, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ყველაზე არაჩვეულებრივ პროექტს მოკიდა ხელი, აკირასათვის ფულს არ იშურებდა.

1967 წლის მარტში ისევ მიმდინარეობდა საუბარი მომავალ კინოსურათზე, ოღონდ საქმე წინ არ წასულა, ხოლო პრესაში გაჩნდა ცნობა, რომ კუროსავა აპირებდა მუშაობის დაწყებას მომდევნო წლის შემოდგომაზე[178]. 1968 წლის მიწურულს საზოგადოებას ეცნობა, რომ პროექტი თაროზე შემოიდო გაურკვეველი ვადით და ამის ერთ-ერთ მიზეზად დასახელდა კუროსავას დაჟინება, რომ მეტი ბუნებრიობისათვის ის უნდა გადაღებულიყო მხოლოდ და მხოლოდ ზომიერ ზამთარში[179]. სამწუხაროდ, სინამდვილეში რა მოხდა, არავის გაუმხელია სახალხოდ.

გავიდა წლები და ანდრეი კონჩალოვსკიმ გადაიღო „გაქცეული მატარებელი“ (1985) სულ სხვა კინოკომპანიების ეგიდით და სულ

სხვა კინოდრამატურგების სცენარით, თუმცა კუროსავას გვარმა მაინც გაიელვა ოფიციალურ მონაცემებში – რომ ეს კინოსურათი დაეფუძნა მისი და მისი მეგობრების ძველ კინოსცენარს. რასაკვირველია, ამ უკანასკნელმა სერიოზული ცვლილებები განიცადა, რითაც მნიშვნელოვანწილად დამახინჯდა მისი პირვანდელი მამოძრავებელი ძალა და სიუჟეტური ქარგა.

1967 წლის გაზაფხულზე იაპონიაში ჩავიდნენ ამერიკული კინოკომპანია „XX სენჩიური ფოქსის“ წარმომადგენლები და მოლაპარაკებები გააბეს „ტოჰოსთან“ მომავალ კინოპროექტთან დაკავშირებით. მათ უნდა გადაეღოთ ისტორიული ფილმი, რომელიც მიეძღვნებოდა იაპონური ავიაციის თავდასხმას პერლ-ჰარბორზე. თავის მხრივ, „ტოჰომ“ კუროსავას უხმო. შავ სათვალეებში გამოწყობილი აკირას რეაქციის ამოკითხვა თვალებში ჩახედვით ვერ შეძლეს ამერიკელებმა, სამაგიეროდ დაუკვირდნენ მის სახეს, რომელზეც გამოიკვეთა, რომ იგი პოკერის მოთამაშესავით დახარბდა უცხოელთა წინადადებას და მცირე ხანში თანხმობა მისცა მათ[180].

იმავე წლის 28 აპრილს „XX სენჩიური ფოქსის“ ცნობილმა პროდიუსერმა დერილ ზანუკმა მოაწყო საგანგებო პრესკონფერენცია, რომელზეც გამოაცხადა, რომ მალე შეუდგებოდნენ მუშაობას ახალ კინოსურათზე – „ტორა! ტორა! ტორა!“, რომლის იაპონურ ნაწილებს გააკეთებდა აკირა კუროსავა, ხოლო ამერიკულს — ბრიტანელი დეივიდ ლინი. ამ უკანასკნელს უკვე ჰქონდა გადაღებული გახმაურებული ნამუშევრები: „ხიდი მდინარე კვაიზე“ (1957), „არაბეთის ლორენსი“ (1962) და „ექიმი ჟივაგო“ (1965). „ტორა“ იაპონურად „ვეფხვს“ ნიშნავს და ეს სიტყვა, როგორც მოხმობის კოდური ნიშანი, გამოიყენა იაპონურმა მხედრიონმა ზემოთ აღნიშნული შეტევის დასაწყებად. პროექტს უხელმძღვანელებდა თავად ზანუკი. მას თანაპროდიუსერობას გაუწევდა ელმო უილიამსი. სცენარი უნდა დაფუძნებოდა გორდონ პრეინჯისა და ლადისლას ფარაგოს ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. იაპონელთაგან ის უნდა დაეწერათ კუროსავას, ოგუნისა და კიკუშიმას, ხოლო ამერიკელთაგან — ლარი ფორესტერს. ფილმის წარმოება დაიწყებოდა 1968 წლის დასაწყისში.

ზანუკი დაუმეგობრდა კუროსავას, რომლის კინოკომპანიაც ერთვებოდა პროექტში თანამწარმოებლად, თუმცა მთელი ფინანსები — რვა მილიონი დოლარი — ზანუკისაგან იდებოდა საქმეში. აკირა მიიღებდა მოგების 10%-ს. ის ამბობდა, რომ პირისპირ დავდექი ომთან და მინდა დაუფარავად მოვყვე ნამდვილი ამბავიო. მან და ზანუკმა გადაწყვიტეს, ისტორიული სიზუსტით, შეულამაზებლად გადმოეცათ

ყველაფერი და ამისათვის არც ერთ მხარეს არ ჰქონდა არანაირი საბოდიშო საზოგადოების წინაშე[181]. იაპონური ფრაგმენტები უნდა გადაეღოთ „ტოეის“ კიოტოს სტუდიაში, ტოკიოში აშშ-ს საელჩოსა და საიმპერატორო სასახლეში, კიუშუსა და ჰოკაიდოს თვალწარმტაც მიდამოებში.

კუროსავამ, ოგუნიმ და კიკუშიმამ ხელახლა ნახეს „ტოჰოს“ მიერ მეორე მსოფლიო ომის თემაზე ადრეულ წლებში გადაღებული რამდენიმე კინოსურათი და ძირფესვიანად გააანალიზეს. მერე ისინი გაემგზავრნენ ატამიში, სადაც აკირამ ოგუნის ბევრი წიგნი მიუტანა და თხოვა, ყველა წაეკითხა, რაც შეიძლება მეტი ინფორმაცია დაეგროვებინა, რადგან მუშაობის პროცესში გამოადგებოდათ. აღმოჩნდა, რომ არც ისე ადვილი ყოფილა ამგვარი სახის კინოსცენარის შექმნა, ამიტომაც წერა დაგეგმილზე მეტხანს გაიწელა. ბოლოს, 1967 წლის ივნისში, კუროსავამ იქვე მოიწვია პრესკონფერენცია, რაზეც ერთგვარად შეაჯამა გაწეული კინოდრამატურგიული სამუშაო და მომავალ გეგმებზე ისაუბრა. როგორც გაირკვა, კიკუშიმასათვის იქ ყოფნა ციხეში ჯდომას უდრიდა, ხოლო აკირამ დაამატა, რომ სიტუაცია ციხისაზე უარესიაო[182].

მოსამზადებელ პერიოდში დაიწყო სამხედრო ტექნიკის, ჯარისკაცების, მაკეტების, მილიონობით დოლარის მობილიზება, გადასაღები ადგილებისა და მსახიობების შერჩევა, გადამღები ჯგუფის დაკომპლექტება და ა. შ. ამასობაში დერილ ზანუკის შვილის – რიჩარდ ზანუკის, რომელიც „XX სენჩიური ფოქსის“ ვიცე-პრეზიდენტი იყო, დაჟინებით ამერიკული მხრის რეჟისორად დაინიშნა რიჩარდ ფლეიშერი. ამით გაწბილებული კუროსავა, რომელსაც სცენარის თავისი ნაწილი გამზადებული ჰქონდა, დიდხანს ელოდა ამერიკელებისაგან გამოხმაურებას და კონკრეტული ნაბიჯების გადადგმას. აგვისტოში იგი თავად ჩავიდა ჰავაიზე, სადაც შეხვდა ელმო უილიამსს გადაღებების საკითხებზე სამსჯელოდ. აკირა ღიზიანდებოდა, რადგან სცენარი დასამტკიცებლად უნდა წარედგინა იაპონიის თავდაცვის სამინისტროსათვის და ასევე ვერ წარმოედგინა, თუ როგორ უნდა შერწყმოდნენ ერთმანეთს მისი და ფლეიშერის გადაღებული მასალები. უილიამსს არ მოსწონდა კუროსავას იდეები და გამოუცხადა, რომ იაპონური ნაწილის გადასაღებად ეძლეოდა ოთხი თვე, რის შემდეგ ფლეიშერი დაიწყებდა გადაღებებს, რაც ექვს თვეში უნდა მოემთავრებინა[183]. ამის მიზეზი იყო ნახმარი და რეკონსტრუირებული თვითმფრინავების მცირე რაოდენობა, რომელიც ორივე მხარეს სათითაოდ უნდა გამოეყენებინა.

1968 წლის დამდეგს ტოკიოში ჩავიდა „XX სენჩიური ფოქსის" სარეკლამო და საზოგადოებასთან ურთიერთობის დეპარტამენტის ხელმძღვანელის მოადგილე იონას როზენფილდი, რომელმაც კუროსავას აუწყა, რომ იაპონიაში აარსებდნენ სპეციალურ ოფისს, რომლის წყალობითაც გასწევდნენ მომავალი ფილმის რეკლამირებას. ამისათვის გამოიყო 250 ათასი დოლარი, რითაც იაპონურ მხარესაც შეეძლო ესარგებლა.

კუროსავასათვის თავისებურ „თავის ტკივილად" გადაქცეულმა უილიამსმა ახალი პრობლემა გააჩინა — ფინანსების დაზოგვის მიზნით მან უცაბედად გადაწყვიტა, რომ ყველა საინტერიერო გადაღება ეწარმოებინათ მისი კომპანიის კალიფორნიულ კინოსტუდიაში, ვესტვუდში. ზანუკმა უილიამსს კი გადააფიქრებინა ეს გადაწყვეტილება, მაგრამ ორივენი უკმაყოფილონი დარჩნენ იაპონური სცენარით: მათი გეგმით, ფილმი უნდა ყოფილიყო სამსაათიანი, ხოლო აქედან კუროსავას ეთმობოდა 90 წუთი[184], თუმცა როდესაც ორივე სცენარი გააერთიანეს, კინოსურათის სავარაუდო ხანგრძლივობა 4 საათი და 20 წუთი გამოვიდა. უილიამსმა დაუკითხავად დაიწყო იაპონური სცენარის „დაჭრა", რამაც გაანაწყენა კუროსავა. შემდეგ ფორესტერს მიჩელ ლინდემანი დაემატა და შეკვეცილი, საჭირო კონდიციებამდე დაყვანილი კინოსცენარი 1968 წლის მაისში ლოს ანჟელესში წარუდგინეს ჟურნალისტებს. იმავდროულად აკირა გაამხნევა ცნობამ, რომ პროდიუსერი სოლ დეივიდი აპირებდა „რიმეიქს" ფილმისა „სამი არამზადა ფარულ ციხესიმაგრეში", მაგრამ ამის განხორციელება ვერ მოხერხდა.

„კურო-სანი" ექსტერიერების მომზადებას შეუდგა. მისი დაკვეთით ხისაგან გაკეთდა აღმირალ ისოროკუ იამამოტოს საფლაგმანო ხომალდის „ნაგატოს" სრული ასლი. ამერიკელებს ეიმედებოდათ, რომ იამამოტოს როლზე კუროსავა მიფუნეს მიიწვევდა, მაგრამ მსახიობმა უარი განაცხადა. პრესა დანანებით მიუთითებდა, რომ ამჯერად, სამწუხაროდ, არ შედგა მათი დუეტი[185], სამაგიეროდ ოკეანისგაღმელი პარტნიორებისათვის მოულოდნელად კუროსავამ ექსპერიმენტს მიმართა — მან მოინდომა მთავარ როლებზე აეყვანა 15 წამყვანი იაპონელი ბიზნესმენი. იამამოტოს პერსონაჟისათვის შეირჩა ერთ-ერთი დიდი სავაჭრო კომპანიის პრეზიდენტი, ტაკეო კაგიია, რომელსაც აკირა რამდენჯერმე შეხვდა და აუხსნა, როგორ უნდა ეთამაშა. დანარჩენი არაპროფესიონალების უმეტესობა ომის მონაწილე იყო. ესენი იყვნენ ადამიანები ცხოვრების მდიდარი გა-

მოცდილებით, თვითმყოფადი ხასიათით, თანაც მათ თამაშში არ იქნებოდა სამსახიობო შტამპები.

დოკუმენტური რეალიზმის მოყვარულ კუროსავას უნდოდა, გაეკეთებინა ფილოსოფიური ფილმი, რომელიც კაცობრიობას შეახსენებდა წარსულის შეცდომებს, იქადაგებდა მშვიდობის შენარჩუნების აუცილებლობაზე. მას მიაჩნდა, რომ კინოსურათს უნდა ჰყოლოდა მხოლოდ ერთი რეჟისორი, როგორც ერთიანი, გამჭოლი ხაზის გამტარებელი, ხოლო „კარგი სცენარით კარგ რეჟისორს შეუძლია შექმნას შედევრი. ასეთივე სცენარით საშუალო რეჟისორს შეუძლია გადაიღოს დამაკმაყოფილებელი ფილმი, მაგრამ ცუდი სცენარით თვით კარგ რეჟისორსაც კი არ ხელეწიფება გადაიღოს კარგი ფილმი. ნამდვილი კინემატოგრაფიული გამომსახველობისათვის კინოკამერა და მიკროფონი მზად უნდა იყვნენ, რომ წყალი და ცეცხლი გადაჰკვეთონ. სწორედ ეს ქმნის რეალურ კინოს“ – ხაზგასმით ამბობდა კუროსავა[186]. ამდენად, წარმოუდგენლად ჩანდა, რომ იგი ამ ნამუშევარს ჰოლივუდური სტილითა და ეფექტურობით გადაიღებდა. ამას გარდა, ის გააკვირვა ამერიკული კინონარმოების უჩვეულო და მკაცრმა წესებმა, დაწვრილმანებულმა და არაადამიანურმა კონტრაქტმა, რაშიც ისიც კი იყო გაწერილი, დღეში მას რა რაოდენობის სპირტიანი სასმელი უნდა დაელია. ამერიკელი პროდიუსერები თითოეული გადაღებული ეპიზოდისათვის ითხოვდნენ დეტალურ ანგარიშს. აკირას იმთავითვე გამოუცხადეს, რომ ფილმის საბოლოო მონტაჟს ამერიკული მხარე გააკეთებდა, რაც არ ესიამოვნა მონტაჟის დიდოსტატს.

ამერიკელები გეგმავდნენ იაპონური ნაწილის გადაღებებს 1 ნოემბრიდან 7 დეკემბრამდე. ოქტომბრის ბოლოს აკირამ გადაწყვიტა, ფილმზე მიეწვია პროფესიონალი მსახიობებიც: ცუტომუ იამაძაკი, სუსუმუ ფუჯიტა, ოსამუ ტაკიძავა და სხვ. ამის ნებართვა როდესაც მიიღო, თვეზე ოდნავ მეტი ხანი ითხოვა ბოლო მზადებებისათვის და 1968 წლის 2 დეკემბერს დანიშნა გადაღების პირველი დღე კიოტოში. უილიამსი ამაზეც დათანხმდა[187]. დადგა ეს დღეც და აღმოჩნდა, რომ გადასაღები მოედანი ვერ მომზადდა ამ დროისათვის, ამიტომ აკირამ 9 დეკემბრამდე გააგრძელა რეპეტიციები და შემდეგ გადაიღო მხოლოდ ერთი სცენა, რომელიც სცენარის ერთ გვერდს შეესაბამებოდა. მუშაობისას გაღიზიანებული კუროსავა მწყობრიდან გამოვიდა სატკაცუნოს არასწორად გამოყენების გამო და დამნაშავე თანამშრომელს ქაღალდის გრაგნილი ჩასცხო თავში. ცოტა ხანში იგივე გაუკეთა თავის ერთ-ერთ ასისტენტს და ამ

უკანასკნელს უბრძანა ამგვარად დაესაჯა ჯგუფის სხვა წევრებიც. ასისტენტმა უარი სტკიცა. მას მიბაძა დანარჩენმა ორმა ასისტენტმაც. რეჟისორმა სამივენი დაითხოვა სამსახურიდან და ემოციებისაგან გასათავისუფლებლად დასვენება გამოაცხადა. მეორე დღეს იგი არ მივიდა გადაღებებზე, ხოლო მესამე დღეს, დილაადრიან დაემართა ნერვული შეტევა, რისთვისაც წაიყვანეს კიოტოს საუნივერსიტეტო საავადმყოფოში, სადაც საღამომდე დარჩა. 12 დეკემბერს მან სამი ახალი ასისტენტი აიყვანა, მომდევნო დღისათვის მოითხოვა ორი ახალი მეორე რეჟისორი, მოინდომა, რომ დაენგრიათ უკვე აშენებული დეკორაციები და ამერიკელებს ეყიდათ „ტოეის“ სტუდიის ნახევარი. შემდგომ დღეებში გადაღებები გაგრძელდა, მაგრამ აკირამ ახალი მოთხოვნები წამოაყენა — მისთვის და მისი ერთ-ერთი მეორე რეჟისორისათვის ეყიდათ ჩაფხუტები, რათა მუშაობის პროცესში ეტარებინათ, მისი ავტომობილი უნდა ყოფილიყო ყველანაირად უსაფრთხო და მასში ტყვიაგაუმტარი მინები ჩაესვათ, გასანათებელი აპარატურა მთავარი სცენისაგან ძალიან შორს დაეყენებინათ, კინოპავილიონი ყოველთვის სუფთა ყოფილიყო, 24 საათის განმავლობაში გადამღებ ჯგუფს მომსახურებოდა დაცვა და ა. შ. მავანნი აკირას ფსიქიურ აშლილობაზე ალაპარაკდნენ.

ერთხელ კუროსავას უნდოდა, გადაეღო იამამოტოს მისვლის სცენა. ამისათვის მას სურდა, გამოეყენებინა კინოსტუდიის ეზოდან პავილიონამდე გადაჭიმული გრძელი, წითელი ხალიჩა, რომელზეც გაივლიდა მსახიობი. ტეცუ აოიაგიმ, რომელიც იმავდროულად კოორდინატორის ფუნქციებსაც ასრულებდა, ამერიკელ კოლეგებს არასწორად გადაუთარგმნა და აუხსნა მისი ჩანაფიქრი, რის გამოც ამერიკელებმა ჩათვალეს, რომ კუროსავა უდიერად ექცეოდა ფილმის ბიუჯეტს[188].

ყოველი შემთხვევისათვის რეჟისორს, დროდადრო, ექიმი სინჯავდა და მის თანამშრომლებს მოუწოდებდა, მუდმივი დაკვირვების ქვეშ ჰყოლოდათ. გადამღები ჯგუფის წევრების უმეტესობა, გაუსაძლისი პირობების გამო, აპირებდა გადადგომას, რაზეც კუროსავაც თანახმა იყო და მხოლოდ უილიამსის ჩარევით მოხერხდა ამ „ამბოხის“ დაშოშმინება. ფაქტობრივად, აკირას, რომელსაც მუდამ მის მიმართ ყოველთვის ლოიალური, მისი მეთოდებისა და ხასიათის საუკეთესოდ მცოდნე, ერთი და იგივე გადამღები ჯგუფი ჰყავდა, ამჯერად სრულიად უცნობ კინოსტუდიაში შეაჩეჩეს უცნობი ადამიანები, რომლებისთვისაც მისი დავალებები ძალზე ძნელად შესასრულებელი აღმოჩნდა. მალე ისევ ექიმის გამოძახება გახდა საჭირო.

მან აოიაგისა და უილიამსს აუწყა, რომ კუროსავას შეეძლო მუშაობის გაგრძელება, ოღონდ დამამშვიდებელი წამლები უნდა მიეღო. დეკემბრის ბოლომდე აკირამ კიდევ რამდენიმე უცნაური საქციელი ჩაიდინა, რის შემდეგ განცხადება დაწერა პროექტიდან წასვლაზე. საერთო ჯამში, მან გადაიღო მხოლოდ 11 სცენა, რაც დაახლოებით რვა წუთის სასარგებლო მასალას შეადგენდა. უილიამსმა პრესას ამცნო, რომ კუროსავა, გადაღლილობის გამო, ჩამოშორდა გადაღებებს და დასვენება ესაჭიროებოდა, რაც ექიმებმაც დაადასტურეს, თუმცა ერთ კვირაში ზანუკმა ვეტო დაადო უილიამსის გეგმებს და განაცხადა, რომ ისინი დაელოდებოდნენ კუროსავას დაბრუნებას[189]. ეს იყო თავისებურად ცრუ მანევრი, გულუბრყვილოებზე გათვლილი.

რიჩარდ ფლეიშერი იხსენებდა, რომ წარმოქმნილ სიტუაციაში ორივე მხარე იყო დამნაშავე, რამეთუ ამერიკული კინოკომპანია, თავისთავად, მთავარ სუბიექტს წარმოადგენდა აღნიშნული კინოსურათის წარმოებაში, ხოლო ყოველთვის ავტონომიურობას მიჩვეულ კუროსავას ახლა ერთბაშად რამდენიმე უფროსი გამოუჩნდა. მართალია, იგი ჰოლივუდის დონეზე ვერ აიყვანეს, თუმცა არც ბევრი რამ გაატანინეს, რაც უნდოდა[190].

1969 წლის 9 იანვარს კიოტოდან კუროსავამ დეპეშა გაუგზავნა დერილ ზანუკს, ითხოვა, რომ დაეტოვებინა ფილმის რეჟისორად და თუ რაიმე ფინანსური დანახარჯები მოჰყვა წინარე ამბებს, ის მზად იყო ისინი საკუთარი ჯიბიდან დაეფარა. იმავე დღეს აკირამ აოიაგი დატოვა კიოტოში, ხოლო თვითონ მატარებლით გაემგზავრა ტოკიოში, მაგრამ როცა დედაქალაქიდან გადაწყვიტა დაკავშირებოდა აოიაგის, ის ვეღარ იპოვა – აღმოჩნდა, რომ აოიაგიც თურმე მალულად, იმავე დღეს მატარებლით გამგზავრებულა ტოკიოს და სანამ დეპეშა მიუვიდოდა ზანუკს, დაურეკა რეჟისორს და აცნობა, რომ ამერიკელებმა უარი შეუთვალეს. კუროსავა დაღონდა. დადიოდა ხმები, თურმე მან დაიქადნა, რომ ამისათვის თვითმკვლელობით დაასრულებდა სიცოცხლეს. ეს ინფორმაცია ფართოდ არ გახმაურდა მისადმი უდიდესი პატივისცემის გამო[191]. მოგვიანებით გაირკვა, რომ აოიაგის კუროსავას ოფისიდან გაუგზავნია უილიამსისათვის დეპეშა, რომელშიც აცნობებდა, რომ არ იყო საჭირო აკირას ხელახალი დაქირავება. მიუხედავად ამისა, თებერვლის მიწურულისათვის ზანუკი ისევ ფიქრობდა კუროსავას მონაწილეობაზე პროექტში და დეპეშით აცნობა მას, რომ საგანგებოდ ჩადიოდა ტოკიოში მასთან შესახვედრად. აოიაგიმ „კურო-სანს" დაუმალა ეს დეპეშა და ზანუკი ისე ჩავიდა იაპონიაში და უკან გაბრუნდა, რომ კუროსავა არც

უნახავს. აოიაგი მსახიობებსაც და გადამღები ჯგუფის წევრებსაც ატყუებდა, რომ მათ ორ მილიონ დოლარამდე თანხა უნდა გადაეხადათ ამერიკელებისათვის, რათა იაპონური მხრის მიერ მიყენებული ზარალი დაეფარათ. ზოგიერთ თანამშრომელს უკვირდა, საიდან მოეტანათ ამხელა ფული.

აოიაგის არასოდეს გამოუცხადებია ოფიციალურად იაპონური ნაწილის ბიუჯეტი, რაც შეადგენდა 3.2 მილიონ დოლარს და, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, კუროსავამაც ხეირიანად არ იცოდა მისი ხარჯთაღრიცხვის ოდენობა. სინამდვილეში, აკირას გადადგომამდე დაიხარჯა 400 ათასი დოლარი, ხოლო აოიაგი თურმე უშედეგოდ ელოდა საკომპენსაციო თანხებს როგორც ამერიკული, ისე კუროსავას კინოკომპანიებიდან. მცირე ხანში მან მოიწვია პრესკონფერენცია, სადაც, კიკუშიმასთან და ბულალტერთან ერთად, გამოაცხადა, რომ ტოვებდა კუროსავას გუნდს. მხოლოდ მისი წასვლის შემდეგ აკირას სხვა თანამშრომლებმა აღმოაჩინეს „XX სენჩიური ფოქსისადმი" მისი გაგზავნილი კორესპონდენციები, რომლებითაც ნათლად ირკვეოდა, რომ ეს კაცი კუროსავას საწინააღმდეგოდ მუშაობდა და მის ნაცვლად ამერიკელებს სთავაზობდა ტოშიო მასუდას კანდიდატურას. ფლეიშერი წერდა, რომ მასა და უილიამსს არასოდეს მოსწონდათ აოიაგი, არ ენდობოდნენ და ყოველთვის ეპარებოდათ ეჭვი, რომ იგი წესიერად არასოდეს უთარგმნიდა არც მათ და არც კუროსავას[192].

თავის მხრივ „კურო-სანმაც" გამართა პრესკონფერენცია, რაზეც წარადგინა ექიმები, რომლებიც ამტკიცებდნენ, რომ რეჟისორი სრულიად ჯანმრთელი იყო, მაგრამ ამან საქმეს ვერ უშველა. ბოლოს და ბოლოს კუროსავა დარწმუნდა, რომ მოღალატე თავისსავე ბანაკში ჰყავდა. ადრე იგი ბრმად ენდობოდა აოიაგის, თავისი დიდი ხნის მეგობრის შვილს, რომელსაც პროდიუსერობის მცირე გამოცდილება ჰქონდა. სწორედ აოიაგი იყო ის ადამიანი, რომელმაც, რამდენიმე დღის წინ, მასა და დეტალებით დაინტერესებულ კაგიიას დაუმალა კონტრაქტი, რის შედეგადაც კაგიია მიხვდა, რომ აკირა ტყუილების მსხვერპლი გახდა[193]. იგი ამაოდ შეეცადა ამერიკელებისათვის ეთხოვა, რომ თუკი კუროსავას ავადმყოფობის გამო მოხდა ყველაფერი, მაშინ მეორე რეჟისორს ჯუნია სატოსა და რეჟისორის ასისტენტს იოიჩი მაცუეს გაეგრძელებინათ გადაღებები, რაზეც ცივი უარი მიიღო. უილიამსმა და მისმა წარმომადგენლებმა კაგიიას არც კონტრაქტი წააკითხეს, ხოლო მათ ადვოკატებთან მისი და აკირას კიოტოში დაგეგმილი შეხვედრა, კვლავ აოიაგის წყალობით, არ შედგა.

„XX სენჩიური ფოქსმა" მიფუნეს შესთავაზა, შეესრულებინა ად-

მირალ იამამოტოს როლი. ტოშირომ ამერიკელებს თავისი პირობები წაუყენა: იგი დასტურს მისცემდა მაშინ, თუკი მისი კინოკომპანია ჩაერთვებოდა კინოსურათის შექმნაში ისე, რომ იაპონურ ნაწილს სრულ კონტროლს გაუწევდა და რეჟისორი კვლავ კუროსავა იქნებოდა. ამით მას უნდოდა, განეახლებინა თანამშრომლობა აკირასთან. ეს ამბავი მიფუნემ კუროსავას ტელეფონით გააგებინა, გაამხნევა და გოლფის სათამაშოდ დაპატიჟა გულის გადასაყოლებლად. ამერიკელებს არ მოეწონათ იაპონელის პოზიცია. მოლაპარაკებები ჩაიშალა. ერთი თვის თავზე, მიფუნემ ინტერვიუში აღნიშნა, რომ აკირამ ამ პროექტში მოყვარული, არაპროფესიონალი მსახიობების მიწვევით ძლიერ გაანაწყენა მთელი იაპონური პროფესიონალური სამსახიობო საზოგადოება და თუ მომავალში კვლავაც ამ პრაქტიკას მიჰყვებოდა, მასთან აღარც ერთი მსახიობი აღარ იმუშავებდა, მაგრამ იქვე დაამატა, რომ სულაც არ აპირებდა მასზე შეტევას, რომ მათი მეგობრობა ისევ გრძელდებოდა და ამიერიდან სიამოვნებით ითამაშებდა მის სხვა კინოსურათებში[194]. თავად აკირასაც აღარ სურდა ამერიკულ კინოკომპანიასთან მუშაობის განახლება, რადგან მისი საქმიანობის სისტემას ვერასოდეს შეეგუებოდა, თუმცა, ამასთანავე, როცა საქმე მის ავტორიტეტს ეხებოდა, იგი მზად იყო, გარკვეულ ამბიციებზე უარი ეთქვა და იმედს იტოვებდა, რომ ისევ მიიწვევდნენ ამ ფილმზე. თანაც მისი გადაღება ეროვნული ღირსების საკითხად მიაჩნდა[195].

1969 წლის იანვრის ბოლოსათვის ამერიკელები საქვეყნოდ აცხადებდნენ, რომ პროექტი არ ჩავარდებოდა, ხოლო მარტისათვის უკვე მოხდა ყველაფერთან შეგუება და დაიწყო მზადება ახალი გადაჯგუფებისათვის. უილიამსი იაპონელ და უცხოელ ჟურნალისტებს ტოკიოში უმტკიცებდა, რომ კუროსავა მხოლოდ ავადმყოფობის გამო გამოეთიშა გადაღებებს და ის საგანგებოდ არავის დაუთხოვია, თუმცა ასეთი ინტერპრეტაცია ეჭვს იწვევდა[196]. თებერვალში ზანუკი შეეცადა სხვა იაპონელი რეჟისორი დაექირავებინა ფილმისათვის, მაგრამ ოთხმა კანდიდატმა: კიჰაჩი ოკამოტომ, მასაკი კობაიაშიმ, ნობორუ ნაკამურამ და კონ იჩიკავამ კუროსავასადმი პატივისცემის ნიშნად უარი თქვეს შეთავაზებაზე. ბოლოს მაინც გამოიძებნა ორი მსურველი: კინჯი ფუკასაკუ და ტოშიო მასუდა. ისინი უდავოდ კარგი სპეციალისტები იყვნენ და ზუსტად იცოდნენ, სწრაფად და ამერიკელებისათვის მისაღებ სტილში როგორ ემუშავათ, მით უფრო, რომ ზანუკს უკვე აღარ აინტერესებდა შედევრის გაკეთება.

იმავე წლის მარტში აკირამ „პრინც ოტელში“ პომპეზურად გადაიხადა დაბადების 59-ე წლისთავი. ამ ღონისძიებამ ერთგვარად

დაავიწყა პრობლემები. ყველანი გულთბილად ულოცავდნენ დაბადების დღეს და თავისებურად მისი დასამშვიდებელი მონოდებაც კი მოიფიქრეს: „აკირა კუროსავა — გადაიღე ახალი ფილმი!“[197]. რეჟისორის გვერდით იყვნენ მისივე მეგობრები, რიუძო კიკუშიმას გარდა, რაც სერიოზულად ანაღვლებდა მას, თუმცა იქ იმყოფებოდა კაცი, რომლის გამოჩენამ ამ თავყრილობაზე სულიერი მხნეობა შეამატა ასაკში შესულ კინოხელოვანს. ეს იყო ტოშირო მიფუნე.

„ტორა! ტორა! ტორა!“ 1970 წლის სექტემბერში გავიდა ეკრანებზე. საბოლოო ვარიანტში კუროსავას გადაღებული არც ერთი კადრი არ შესულა. მიუხედავად ამერიკელების დაპირებისა, არც მისი გვარი მოიხსენიეს კინოსურათის ტიტრებსა თუ ოფიციალურ ფილმოგრაფიაში, მით უმეტეს, რომ სცენარის ერთ-ერთი ავტორი იყო. სამაგიეროდ, მათში ფიგურირებდნენ კიკუშიმა და ოგუნი. გადაღებებზე აღარ გამოიყენეს არც კუროსავას მიერ აყვანილი მსახიობებისა და გადამღები ჯგუფის წევრების უმრავლესობა. ფილმი 25 მილიონი დოლარი დაჯდა და ეს თანხაც კი ვერ ამოიგო გაქირავებიდან. მართალია, მასში იყო ძალიან საინტერესო ეფექტები, თუმცა ის აშკარად ჩამოუვარდებოდა ომის თემატიკაზე გადაღებულ როგორც იაპონურ, ისე ამერიკულ ნამუშევრებს. სხვათა შორის, არც ოგუნისა და არც კუროსავას ეს კინოსურათი არასოდეს უნახავთ. აკირა ძალზე გულნატკენი დარჩა და კარგა ხანს არ დავიწყებია ეს ამბავი[198].

ამ ფილმთან დაკავშირებულმა სკანდალმა გაასრულა ტეცუ აოიაგის კარიერა. ეროვნულ კინოწარმოებაში იგი აღარავინ ახლოს არ გაიკარა. ოპტიმისტი ტეცუ ამერიკელებს, განსაკუთრებით ელმო უილიამსს ეფიცებოდა მეგობრობას და მათთან მომავალ თანამშრომლობაზე აგებდა იმედის კოშკებს, თუმცა აქედან არაფერი გამოვიდა. უილიამსი ორი წლის შემდეგ დააწინაურეს „XX სენჩიური ფოქსის“ ერთ-ერთ ხელმძღვანელ თანამდებობაზე.

აკირა კუროსავას ოცნებებმა ამერიკაში ფილმის გადაღების თაობაზე შედეგი ვერ გამოიღო. ორივე პროექტი წარუმატებლად დამთავრდა და „ამით წერტილი დაესვა მის „ფლირტს“ ჰოლივუდთან“[199]. იგი ავად რომც არ ყოფილიყო, მაინც ვერ მოერგებოდა იქაურ სისტემას, რადგან მას და ამერიკელ კინოპროდიუსერებს საკითხებისადმი სხვადასხვანაირი მიდგომა გააჩნდათ. ამგვარ სიტუაციაში ბევრჯერ აღმოჩენილან სხვა არაამერიკელი რეჟისორებიც (მაგ. მორიც სტილერი, ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუ, ვიქტორ შიოსტრიომი და სხვ.), რომლებიც სხვადასხვა დროს დიდი ზარ-ზეიმით მიიღეს ჰოლივუდში, ორიოდე კინოსურათი გადააღებინეს,

მაგრამ ვერ დაიტოვეს იმავე მიზეზების გამო. ამას გარდა, თვით კუროსავას კინოკომპანიაში თავი იჩინა ღალატმა და კორუფციამ, რასაც აკირა არც მოელოდა და ვერც გაუმკლავდა.

ამასობაში იაპონურ კინოში სერიოზული ცვლილებები მოხდა. „შინტოჰო" გაკოტრდა, „დაიეი" დაიხურა, აუდიტორიამ დაკარგა ინტერესი „ნიკაცუს" კინოპროდუქციის მიმართ. ეს უკანასკნელი გამოირჩეოდა განგსტერული ფილმებითა და კენგეკებით, რომლებშიც წამყვანი მსახიობები მონაწილეობდნენ. რადგანაც საწარმოო ხარჯები სერიოზულად იზრდებოდა, მისმა ხელმძღვანელობამ რადიკალური გადაწყვეტილება მიიღო — დაიწყო რომანტიკულ-ეროტიკული კინოსურათების კეთება, რომ ამით ეგებ რამენაირად მნიშვნელოვანი შემოსავალი ჰქონოდა. „შოჩიკუ" ცდილობდა, ფონს გასულიყო იაფფასიანი სერიებით, ხოლო მდარე ხარისხის ფილმების გადამღები „ტოეი" ყველანაირ ღონეს ხმარობდა გაკოტრებისაგან გადასარჩენად, რისთვისაც ამ კინოკომპანიაში დიდი რეორგანიზაცია ჩატარდა. მათთან შედარებით „ტოჰო" უფრო მყარად იდგა ფეხზე, კომერციული მოგებაც ჰქონდა და ამბიციურ გეგმებსაც ისახავდა მიზნად, თუმცა კრიზისის ელემენტები მასაც ეტყობოდა. მაყურებელთა ახალგაზრდა თაობა არჩევდა ამერიკულ კინოსურათებს, რომლებიც ბლომად გადიოდა იაპონურ კინოთეატრებში, უფროსი თაობის წარმომადგენლები კი სახლში, ტელევიზორთან ჯდომას ამჯობინებდნენ.

60-იანი წლების მიწურულს კუროსავა ზოგმა იაპონელმა კინოკრიტიკოსმა შერაცხა ძველმოდურ კინორეჟისორად, რომელსაც ფილმების გაკეთებას აღარ ანდობდნენ[200]. ამის საპასუხოდ აკირას ახალი იდეა დაებადა. ერთხელ იგი და მისი მეგობარი და კოლეგა კეისუკე კინოშიტა საუბრობდნენ იაპონური კინოს მომავალზე, ახალგაზრდა რეჟისორებისათვის მაგალითის მიცემაზე და პრაქტიკულად, სწორედ მაშინ გადაწყდა, დაეარსებინათ თავიანთი კინოკომპანია[201]. კინოშიტა მიუთითებდა აკირას გენიალურობაზე და აღიარებდა, რომ, მიუხედავად მათ შორის არსებული სტილისტური განსხვავებისა, კუროსავასი ყოველთვის სჯეროდა[202]. დუეტს დაემატა კიდევ ორი სახელმოხვეჭილი რეჟისორი: კონ იჩიკავა და მასაკი კობაიაში. კუროსავამ სახლი გაყიდა და ამაში აღებული ფულის ნაწილი ჩადო ამ წამოწყებაში, დანარჩენებმა, თავის მხრივ, მცირეოდენი თანხები გაიღეს და ასე შეიქმნა „იონკი ნო კაი" ("ოთხი მხედრის საზოგადოება"), რომლის თავდაპირველი გეგმით უნდა გადაეღოთ ძვირადღირებული ჯიდაიგეკი და ამისათვის ფინან-

სური რესურსების მიზიდვა გახდა საჭირო. მეგობრებმა სესხი აიღეს ბანკიდან. აკირა აცხადებდა, რომ თუ მომავალ ფილმს წარმატება ექნებოდა, მაშინ ბანკისაგან კიდევ უფრო მეტ სესხს აიღებდნენ, ამიტომ რადაც არ უნდა დაჯდომოდათ, სადებიუტო ნამუშევარი აუცილებლად ღირსშესანიშნავი უნდა ყოფილიყო[203].

ოთხი „მხედრის" მთავარ მიზანს შეადგენდა ეროვნული კინოს გადარჩენა. ისინი იმედებს ამყარებდნენ მომავალი თაობის კინემატოგრაფისტებზე, მიაჩნდათ, რომ მათ შორის იყვნენ ნიჭიერი ადამიანები, რომლებსაც არ აძლევდნენ კინოსურათების გადაღების საშუალებას და სხვა ვეტერანებსაც მოუწოდებდნენ, დახმარებოდნენ მათ ფეხზე დადგომაში, რათა ყველას გაეკეთებინა საუკეთესო ფილმები, რომელთა წყალობითაც შეძლებდნენ ტელევიზიასთან ბრძოლის მოგებას. ერთ-ერთ ინტერვიუში კუროსავამ აღნიშნა: „ვოცნებობ, რომ დროთა განმავლობაში „მხედრები" გახდნენ ორმოცი, ოთხასი, ოთხასი ათასი, რათა ახალგაზრდებს გაეხსნათ ფართო გზა"[204], თუმცა ამასთანავე, დანანებით მიუთითებდა, რომ ახალგაზრდა იაპონელი რეჟისორები მსოფლიო მხატვრული ლიტერატურის საკმაოდ მცირე რაოდენობას კითხულობდნენ და ამბობდა, „თუ ასე გაგრძელდა, ვწუხვარ ქვეყნის მომავალზე. სკოლამ მათ უნდა ასწავლოს, ტელევიზორის ყურების ნაცვლად, ბევრი იკითხონ. დოსტოევსკი, ბალზაკი და შექსპირი გაცილებით საინტერესოა, ვიდრე ტელევიზია"[205]. ამასთანავე მათვე მოუწოდებდა, ენახათ მსოფლიოში საუკეთესო კინოსურათები, შეესწავლათ გამოჩენილი რეჟისორების კინოთეორები და სანამ უშუალოდ კინორეჟისურას მოჰკიდებდნენ ხელს, კარგი კინოსცენარისტები დამდგარიყვნენ[206]. ამიტომაც იყო, რომ სამომავლოდ აპირებდა, დაეფუძნებინა კინოსარეჟისორო სკოლა, სადაც გაწვრთნიდა იმათ, ვინც პრესტიჟს შესძენდნენ იაპონურ კინემატოგრაფს. მას გული წყდებოდა, რომ ვერ მოახერხა ყოფილიყო ახალგაზრდა რეჟისორების მასწავლებელიცა და მეგობარიც, რათა მათთვის ბევრი რჩევა მიეცა[207].

1970 წლის დასაწყისში „კურო-სანმა" გაანდო მეგობრებს, რომ მოიფიქრა, რით დაეწყო „იონკი ნო კაის" მოღვაწეობა — ეს იყო თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი კინოსურათი „დოდესკადენი", შუგორო იამამოტოს რომანის „ქალაქი წელიწადის დროების გარეშე" ეკრანიზაცია. დაგეგმილი ჯიდაიგეკის გადაღება გადაიდო, რადგან ეს პროექტი გაცილებით იაფი ჯდებოდა. სიტყვა „დოდესკადენი" მოდის ტრამვაის ან მატარებლის ბორბლების ხმაურის ხმების გამომხატველი იაპონური ტერმინიდან, რასაც სხვანაირად „გატან გატონსაც" ეძახიან.

იამამოტოს ლიტერატურული პირველწყარო, რთული ფსიქოლოგიური დრამა საზოგადოებისაგან გარიყულ ადამიანებზე, ძალიან ჰგავს მაკსიმ გორკის „ფსკერზეს“, რაც უფრო კითხულობ, მით უფრო ინტერესდები მისით, ამიტომაც აკირა არ შეუშინდა მის კინოადაპტირებას. ტოკიოში დაბადებული და გაზრდილი კაცისათვის უცხო არ იყო ამ მეგაპოლისის გარეუბნების პირქუში სურათები. რომანი მოიცავს სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქას, მაგრამ კუროსავამ გადაწყვიტა, ყველაფერი თანადროულობაში გადაეტანა. სცენარის ერთობლივად დასაწერად მან მოუხმო ჰიდეო ოგუნისა და შინობუ ჰაშიმოტოს და სამივენი წავიდნენ კურორტზე, სადაც ისე სწრაფად მოამთავრეს წერა და უკან დასაბრუნებლად გაემზადნენ, რომ სასტუმროს მეპატრონეს ეგონა, არ მოეწონათ აქაურობაო და დაფეთებულმა გამოუცხადა, რომ ამიერიდან მხოლოდ საუკეთესო საჭმელებს მოგართმევთო[208].

1970 წლის მარტში აკირას დაბადებიდან 60 წლისთავის აღსანიშნავად იაპონიაში, ნაგოიაში, პირველად მოეწყო მისი ფილმების რეტროსპექტივა, რაზეც 14 კინოსურათი აჩვენეს, ხოლო თავად მან საჯარო ლექცია წაიკითხა თავის შემოქმედებაზე ხალხით გადავსებულ დარბაზში.

„დოდესკადენის“ მოსამზადებელი პერიოდი დაიწყო 31 მარტიდან. ეს იქნებოდა კუროსავას პირველი ფერადი ფილმი, რაც მას ახალი პასუხისმგებლობების წინაშე აყენებდა. ზოგიერთი იმპრესიონისტული დეკორაცია მან თავად დახატა, თუმცა გაირკვა, რომ ასეთი კინოსურათის დაგეგმვა და გადაღება უფრო რთული საქმე იყო, ვიდრე ეპიკური ფილმის შექმნა. ნატურაზე გადაღებების საწარმოებლად აკირამ ბევრი იფიქრა, რადგან შესაფერისი ადგილები არსად ეგულებოდა, მაგრამ მისმა თანამშრომლებმა იგი გაიყვანეს ტოკიოს ერთ-ერთ ნაგავსაყრელზე, რომელიც მოეწონა და იმ მიდამოებში ძირითადი გადასაღები მოედნის მოწყობა გადაწყდა. იქაურობას მთლიანად მოაშორეს მცენარეები და შეღებეს გამოკვეთილად არაორგანული ფერების სქემით. დეკორაციები გააკეთეს იმ გათვლით, რომ ადგილზევე აეწყოთ და დაეშალათ ისე, რომ გადაღებებისათვის ხელი არ შეეშალათ. კუროსავამ გადამღებ ჯგუფში ნიჭიერი წევრები შეკრიბა და უნდოდა, ყველასათვის დაემტკიცებინა, რომ შეეძლო ფილმის გაკეთება სწრაფ ტემპსა და მცირეოდენი დანახარჯებით. ამასთანავე, მავანთათვის უნდოდა დაესაბუთებინა, რომ გიჟი არ იყო[209]. თავისი ყოფილი ასისტენტი იოიჩი მაცუე, რომელიც „იონკი ნო კაიში“ ერთ-ერთი მიმართულების ხელმძღვანელად ჰყავდათ

დანიშნული, მან მთავარ პროდიუსერად გაამწესა და დიდი უფლებები მისცა.

კუროსავამ ოფიციალურად, პრესის საშუალებით, მიმართა იაპონელ მოსწავლეებს, რომ მისი ჯგუფისათვის გაეგზავნათ ნახატები, რომლებზეც იქნებოდა დახატული ტრამვაები, რათა ისინი გაეკრათ ერთ-ერთი გმირის — როკუ-ჩანის საცხოვრებლის კედლებზე. საკმაოდ მცირე ხანში მან მიიღო 2000-მდე ნახატი, თუმცა საბოლოოდ მაინც თავის მხატვრებს შეასრულებინა სასურველი ნახატები, რომლებიც სწორედ ამ ბავშვების ნამუშევრებით იყო შთაგონებული. აკირამ კომპოზიტორად აიყვანა ტორუ ტაკემიცუ, რომელსაც „ტორა! ტორა! ტორას!“ კუროსავასეული ვერსიისათვის ჰქონდა დაწერილი მუსიკა. რეჟისორმა ტაკემიცუს დაუკვეთა, შეეთხზა მუსიკა ჟორჟ ბიზეს სტილის მოდელზე.

როკუ-ჩანის როლისათვის გამოიძახეს იოშიტაკა ძუში, რომელსაც ყოველთვის სიამოვნებდა კუროსავასთან მუშაობა. მისთვის აკირა მაღალიც იყო და დიადიც. იგი ოსაკადან ჩავიდა ტოკიოში, კუროსავას ოფისში, იქვე გადაიკითხა სცენარი და მუშაობისათვის სრული მზადყოფნა გამოთქვა. მას გადაპარსეს თავი, რომ ხაზი გაესვათ მისი დიდი, წინ წამოწეული შუბლისათვის, რომელიც კონტრასტშია მისსავე ვიწრო, პატარა თვალებთან, შეუკერეს სპეციალურად რამდენიმე ზომით პატარა ქურთუკი და შარვალი და წინასწარი რეპეტიციები ჩაუტარეს. მის გარდა, კუროსავამ, ფაქტობრივად უარი თქვა თავის წამყვან მსახიობებზე, რამეთუ უმეტეს მათგანს უკვე შტამპები დაეტყო და ბევრი ნიჭიერი მსახიობი აიყვანა ტელევიზიიდან, რაშიც დახმარება გაუწია მისმა ვაჟმა – ჰისაომ. რეჟისორს აკმაყოფილებდა მათი უბრალოება და უშუალობა, რადგან გაუადვილდებოდა მათთან ურთიერთობა[210]. თანაც აკირამ უარი თქვა მისი შემოქმედებისათვის აგრერიგად დამახასიათებელ ხანგრძლივ რეპეტიციებზე. თავისთავად იგეგმებოდა მიფუნეს მიწვევაც, მაგრამ იგი ისე იყო დაკავებული თავისი კინოკომპანიის საქმეებითაც და სხვადასხვა, წინასწარ გაწერილი როლებით, რომ ეს არ მოხერხდა.

გადაღებები დაიწყო 23 აპრილს.„იმპერატორმა“ რამდენიმე სცენა თავის ასისტენტებს გადააღებინა. კუროსავა აცხადებდა, რომ ამბავი უნდა ყოფილიყო მოყოლილი გულცივ, ობიექტურ მანერაში, მას უნდა აესახა ადამიანის რესპექტაბელურობა, ნაღველი და სათუთი ხასიათი. მუშაობის პროცესში ის სულ იღიმებოდა და არავისზე გაბრაზებულა[211]. ერთხელ, როცა იოშირო მურაკის სურდა, გაეკეთებინა ხელოვნური ცისარტყელა ისე, რომ ხელით დაეხატა მისი

ფერები ხის დიდ დაფაზე, აკირამ დაუწუნა ჩანაფიქრი და თვითონ შეეცადა, მოესინჯა ცისარტყელის ეფექტის შექმნა. მან ჯერ მიწაზე წაუსვა მუქი საღებავი, მერე ჰაერში წყალი შეასხურა და ოპერატორს გადააღებინა ეს ყველაფერი მზის შუქზე. შედეგად გამოვიდა ულამაზესი ცისარტყელა. რეჟისორმა ასევე დახატა სახლების ჩრდილები მიწაზე და გადამღები ჯგუფის ზოგ წევრს გაკვირვებისაგან პირი დააღებინა[212].

ცალკეულ შემთხვევებში კუროსავა თავისებურ რისკზე ნავიდა და ზოგიერთი ეპიზოდი ისეთი გააკეთა, მისი ადრინდელი ფილმებისაგან რადიკალურად რომ განსხვავდებოდნენ. მას აღარ მოსწონდა ფართოფორმატიანი ეკრანი და ამიტომ კვლავ სტანდარტულ ზომებს დაუბრუნდა. ამ უკანასკნელში ფერები არის ნათელი და მკვეთრი და მანაც სავსებით ნატურალისტურად გამოიყენა ისინი[213], ხოლო პატარა სახლებისა და ასევე პატარა ინტერიერების გადაღებით ხაზი გაუსვა თავის მდიდრულ სარეჟისორო ხედვას. მან მიმართა ვინსენტ ვან გოგის სტილის მსგავს პეიზაჟებს, რათა შეექმნა ნამდვილი, რეალური განწყობა. იგი დეტალებსაც ისე ჩაუღრმავდა, რომ ყველაფერი, დაწყებული გადასაღები მოედნებიდან რეკვიზიტებამდე და კოსტიუმებამდე, მსახიობების მოძრაობებიც კი გამოკვეთილ კონტრასტებშია გმირების ნაღვლიან, უიმედო ყოფასთან.

ნაგავსაყრელის მცხოვრებნი თავიანთ საცხოვრებელს უწოდებენ ქალაქს, რომელიც შედგება რკინის ნაჭრების, თუნუქის ფილებისა და შუყაოს ყუთებისაგან შეკონწიწებული ქოხმახებისაგან. ამის მიუხედავად ისინი ბედნიერად და ხალისიანად ცხოვრობენ ამ „დამანგრეველი რეალიზმის“[214] სამყაროში. ჭკუათხელი ყმაწვილი როკუ-ჩანი ყოველ დილით იცვამს ქურთუკს, იხურავს ვატმანის ქუდს და გამოდის გარეთ, სადაც თითქოს დგას მისი წარმოსახვითი ტრამვაი, რომელსაც დაძრავს, ნაგვის გორაკებს შორის მიდის და ტრამვაის ბორბლების ხმაურის იმიტაციას აკეთებს. „დო-დეს-კა-დენ“, „დო-დეს-კა-დენ“ – ისმის როკუ-ჩანის ხმა; მეზობლების დაცინვის მიუხედავად გულკეთილი ხელოსანი მშობლებისადმი პატივისცემის გრძნობის გაღვივებით ზრდის ექვს შვილს ისე, რომ მისმა ცოლმა არც კი იცის ზუსტად, ვინაა თითოეული ბავშვის მამა; გაცრეცილი სახის გოგონა კაცუკო, რომელიც თავისივე ბიძის ძალმომრეობის მსხვერპლი გახდა და მისგანვე ელოდება ბავშვს, სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი დანით დაჭრის ბიჭს, რომელიც დიდი ხანია უყვარს; მათხოვრად გადაქცეული, ავადმყოფი არქიტექტორი და მისი პატარა ვაჟი, რომლებიც ცხოვრობენ ძველი ავტომობილის დაჟანგულ კაბინაში, გამვლელებს

თხოვენ სურსათის ნარჩენებს. ეს არ უშლის მათ ხელს, რომ ოცნებებში ააშენონ დიდი სახლი აუზითა და ბაღით. ვაჟი კვდება, როცა შეჭამს აყროლებულ თევზს; ბრძენი მოხუცი ტანბა თავად მისცემს ფულს მასთან შეპარულ ქურდს და ჰპირდება, რომ თუ მას მომავალშიც დასჭირდება რაიმე თანხა, აუცილებლად ესტუმროს. ქოხმახების დასახლება არის თავისებური არენა, სადაც ხდება სხვადასხვა ამბავი, სადაც სილამაზეც არის, მწუხარებაც, ღირსებაც, მწარე ცრემლიც. ბრწყინვალედ აგებული და შესრულებული თხრობითი სტრუქტურით ნაგავსაყრელი, რომელიც ბევრჯერ გამოუყენებიათ კინოს სხვა ნიმუშებში სათანადოდ დამუშავებულ სიმბოლოდ, აკირას ხელში სულ სხვანაირად წარმოჩნდა[215], ამიტომაც არის, რომ ფილმის „გამომაცოცხლებელი და ლირიკული ხარისხი გამომდინარეობს კუროსავას შიშისაგან ადამიანის უნარის წინაშე, რომ წინააღმდეგობა გაუწიოს ამგვარი დიდი მნიშვნელობის სირთულეებს, შეეძლოს სიამოვნების მიღება ჩაქროლებული მომენტებისაგან. კინოსურათის სტატიკური თვისება, მისი ყველაზე მეტად სერიოზული შეზღუდვა, წარმოდგება ტანჯვისა და ოცნების დაუსრულებელი დიალექტიკის ნებისმიერი ალტერნატივის უქონლობით, რაშიც მისი პერსონაჟები არიან მომწყვდეულნი ისე, როგორც ხაფანგში"[216].

დაბალი ფენების ცხოვრების კუროსავასეული გამოკვლევა შეესატყვისება კრიმინალური და გასაცოდავებული სამყაროს აღწერას. მისი ღარიბთა და მდიდართა საზოგადოებები თავიანთი შეხედულებებით ასახავენ ისეთ ლიბერალურ ჰუმანისტურ კონცეფციებს, რომლებსაც თავად გრიფითიც აკეთებდა[217].

საინტერესო პერსონაჟი — ჰეი განასახიერა ჰიროში აკუტაგავამ, რიუნოსუკე აკუტაგავას უფროსმა ვაჟმა. ის არა მარტო არც ერთ სიტყვას არ ამბობს, არამედ თვალსაც კი არ ახამხამებს საერთოდ. კუროსავამ როდესაც შეამჩნია, რომ მას სრულიად უმოძრაო თვალები ჰქონდა, გადაღების სპეციალური მეთოდი გამოიყენა იმგვარად და ისე, რომ მზის შუქი მის თვალებს არ ურტყამდა. მსახიობმა კარგად აუღო ალღო რეჟისორის იდეას, დახვეწა ეს სტილი, თუმცა ამისათვის სერიოზულად გაისარჯა. შესანიშნავად ითამაშა ყოფილი არქიტექტორის შვილის როლი 5 წლის ჰიროიუკი კავასემ, რომელიც იმხანად ერთ-ერთ საბავშვო სამსახიობო სკოლაში სწავლობდა და აკირას ერთხელ ნანახიც კი ჰყავდა სცენაზე. იგი ერთ პიესაში გამოდიოდა და რამდენიმე საათის განმავლობაში ჩუმად იჯდა, მაგრამ ძალიან მეტყველი სახე ჰქონდა. ჰიროიუკიმ გააოცა კუროსავა თავისი მონაცემებით, კარგად გაართვა თავი ტექსტსაც და როლსაც[218].

იგი ყოველდღე დედას მიჰყავდა გადასაღებ მოედანზე და მშვიდად ელოდა მუშაობის დამთავრებას.

კუროსავა ჩქარობდა, რადგან მოსკოვის კინოფესტივალის მიწვევა მიიღო და ძალიან უნდოდა იმავე წლის აგვისტოში ამ ახალი ფილმით წარმდგარიყო აღნიშნულ ფორუმზე. დღისით ჩატარებული გადაღებების შემდეგ ის საღამოობით, და ხანდახან ღამითაც, ამონტაჟებდა მასალას. მას ჰქონდა განუმეორებელი, ორიგინალური, დამაჯერებელი ინსტინქტი, როგორ დაემონტაჟებინა ფილმი, როგორ დაელაგებინა კადრები და ეპიზოდები ისე, რომ მიეღწია ამაღელვებელი მოქმედებისათვის[219]. მისთვის მონტაჟის ყველაზე მნიშვნელოვან მოთხოვნილებას წარმოადგენდა ობიექტურობა და სრულიადაც არ აქცევდა ყურადღებას, რამდენი სიძნელე გადალახა ამა თუ იმ სპეციფიკური კადრის გადაღებისას, რადგან აუდიტორია ამას ვერასოდეს გაიგებდა[220]. როცა კინოსტუდიიდან შინ ბრუნდებოდა, მისი ოჯახის წევრები სიარულზე ხვდებოდნენ, რა გუნებაზე იყო, თუმცა რაც არ უნდა განაწყენებული ყოფილიყო, მათ არ უწყრებოდა. რასაკვირველია, შინაგანად აკირა ნერვიულობდა, პედანტურად მუშაობდა, რომ რაიმე უნებლიე შეცდომა არ გაპარვოდა, რამეთუ „დოდესკადენი" იყო მისი ხუთწლიანი პაუზის შემდგომი ნამუშევარი, რომელსაც მოუთმენლად ელოდა მაყურებელიცა და კრიტიკაც. მოგვიანებით ამასთან დაკავშირებით მან განაცხადა, რომ როცა ამ კინოსურათს ვაკეთებდი, ემოციურად გამოფიტული ვიყავიო[221]. მართალია, იაპონური პრესა აბუქებდა ხმებს კუროსავას ტირანიაზე გადაღებების დროს, მაგრამ მოწმეები საპირისპიროს ამტკიცებდნენ და ადასტურებდნენ, რომ სწორედ გადასაღებ მოედანზე იყო იგი ყველაზე მეტად გაწონასწორებულ მდგომარეობაში[222].

გადაღებები სწრაფად მიმდინარეობდა. აკირას შედარებით გაუჭირდა წარმოსახვითი ტრამვაის მოგონება და გათამაშება და ყველაზე მეტ დროს ამ სცენის რეპეტიციებს ანდომებდა ისე, რომ იოშიტაკა ძუშის არაქათი გამოაცალა. კინემატოგრაფისტებს ღრუბლიან ამინდშიც უწევდათ მუშაობა და კუროსავამ აღმოაჩინა, რომ ფერები საუკეთესოდ გამოიყურებოდნენ ავდარში, რის გამოც სულაც არ ნერვიულობდა. კარგი ამინდი სრულებითაც არ იყო სასურველი ფერადი ფილმისათვის, რადგან ნათელი ცის ფერი ისეთ ანარეკლს ტოვებდა, რომ ყველაფერს ცისფერი დაჰკრავდა. ამასთანავე, ის ფართოდ იყენებდა სხვადასხვანაირი ფილტრების მქონე პროჟექტორებს, რომელთა საშუალებითაც აღწევდა შუქის მძლავრ ნაკადს, რათა ფირზე სათანადოდ აღებეჭდა და ფოკუსში მოექცია ადამიანები

და მათი გარემომცველი სამყარო. ამდენად, აკირა ფილმს იღებდა არა ტრადიციულად, ნაჭერ-ნაჭერ, არამედ ერთი ამოსუნთქვით. დასამონტაჟებელ და დამონტაჟებულ მასალას გადამღები ჯგუფის წევრებს აჩვენებდა და მათი აზრი აინტერესებდა. რასაკვირველია, ამგვარი მეთოდი ყოველთვის უმართლებდა ნამუშევრის საბოლოო მაღალი დონის სტრუქტურის შესაქმნელად[223].

კამატარი ფუჯივარა კინოსურათში თამაშობს კაცს, რომელიც სტუმრად ეწვევა ტანბას და აუწყებს, რომ დაიღალა ცხოვრებისაგან და სიკვდილი სწადია. ტანბა მას მისცემს ფხვნილს და აუხსნის, რომ მისი დალევის შემდეგ, ერთ საათში, წყნარი სიკვდილით მოკვდება. ფხვნილდალეული კაცი, მისი მოქმედების მოლოდინში, ყვება თავის თავგადასავალს, თუმცა მერე დახმარებას ითხოვს, რადგან გადაიფიქრებს თვითმკვლელობას, მაგრამ სუსტდება და გული მისდის. ეს სცენა უნდა გადაღებულიყო ერთ დუბლში. იგი დაახლოებით რვა წუთი გრძელდებოდა. ერთი შეხედვით ეს უბრალო ეპიზოდი ძალიან ძნელი გამოდგა გადასაღებად. ფუჯივარა ვერ იმახსოვრებდა გრძელ სადიალოგო ტექსტებს, ხოლო კუროსავას წესად ჰქონდა, რომ არაფერს დაამატებინებდა ან ამოაღებინებდა მსახიობს ასეთი ტექსტიდან, რასაც თავად წერდა სცენარში და ამ შემთხვევაში არც რაიმე იმპროვიზაციას იტანდა. ამდენად, როცა ფუჯივარა სხვა სიტყვებს ჩართავდა დიალოგში, აკირა გადაღებას აჩერებდა და დაჟინებით ითხოვდა ტექსტის სიტყვა-სიტყვით წარმოთქმას. რამდენიმე ცდამ უშედეგოდ ჩაიარა. გაბრაზებულმა კუროსავამ ტერუიო ნოგამის უბრძანა გვერდიდან ესუფლიორა ფუჯივარასათვის ისე, რომ კადრში არ გამოჩენილიყო. ასევე მან ამისათვის გაამზადებინა ოთხი კინოკამერა და როგორც იქნა ეპიზოდი გადაიღეს. ამის შემდეგ აკირა წავიდა სამონტაჟო ოთახში მის ასაწყობად. რა თქმა უნდა, მასში ნოგამის ხმაც ისმოდა, ამიტომ ის ძალზე ძნელად მოაშორეს, მხოლოდ ფუჯივარას ხმა დატოვეს და ისე დაამონტაჟეს. მეორე დღეს თურმე ფუჯივარამ დაურეკა აკირას და უთხრა, რომ მე და ჩემი ცოლი იმდენად ბედნიერი ვართ ამ მონაკვეთის კარგად გადაღების გამო, რომ ახლა თქვენს სადღეგრძელოს ვსვამთო. ამაზე კუროსავა მას ნაეჩხუბა, შე იდიოტო, საერთოდ აზრზე თუ ხარ, რამდენი შრომა დაგვჭირდა მაგ სცენის დასამონტაჟებლადო?[224].

ეპიზოდი, რომელშიც იუკიჩი შიმა (ჯუნძაბურო ბანი) შინ ეპატიჟება სამ თანამშრომელს საქეიფოდ, სცენარში იკავებდა 30 გვერდს, მაგრამ აკირამ შეამცირა ასეთი ხანგრძლივობა და მოინდომა მისი გადაღება პატარა პიესასავით, ორი კინოკამერით. წინა დღით მსა-

ხიობებმა ათ წუთში გაიარეს რეპეტიცია. დაახლოებით ამხელა ქრონომეტრაჟის ფირი იდებოდა კამერაშიც, მაგრამ ყველას ეშინოდა, რომ ეპიზოდი ვაითუ არ დატეულიყო ერთ კასეტაზე, ამიტომ მოუწევდათ დიალოგის გაწყვეტა და დარჩენილი ნაწილის ცალკე გადაღება.

მეორე დილით ბანი ზედმეტად აღელვებული ჩანდა, გაფაციცებით იმეორებდა თავისი როლს ისე, რომ სამსახურში მისული არც არავის მისალმებია. როდესაც კინემატოგრაფისტები მუშაობას შეუდგნენ, რვა დუბლი გადაიღეს. პირველი გაგრძელდა 1 წუთსა და 10 წამს, ხოლო ბოლო — 8 წუთსა და 47 წამს. თითოეული დუბლის შემდეგ ორივე კამერაზე უნდა გამოცვლილიყო ფირის კასეტები, არ ჰქონდა მნიშვნელობა, მასზე ორი წუთის მასალა იქნებოდა გადაღებული, თუ ერთისა. ოპერატორის ასისტენტები გულმოდგინედ ცვლიდნენ მათ, მაგრამ როცა გაირკვა, რომ მეტი ცარიელი კასეტა აღარ გააჩნდათ, შუა გადაღებისას დაიწყეს რიგ-რიგობით სირბილი ბნელ დამხმარე ოთახში, რათა დროულად ჩაედოთ ახალი ფირი ახალ კასეტაში და მიეწოდებინათ მთავარი ასისტენტისათვის, რომ მას მორიგი დუბლისათვის გაემზადებინა კამერა. იოიჩი მაცუე ტელეფონს ეცა და „კოდაკის“ იაპონურ ფილიალში დარეკა დასახმარებლად, მაგრამ დახმარება აღარ დასჭირდათ, რადგან ბოლო დუბლი კარგი გამოვიდა და კუროსავას მოეწონა. დაღლილობისაგან და ნერვიულობისაგან გამოთავებული ბანი ძირს დაეცა. რეჟისორმა ხელი გაუწოდა ჩამოსართმევად და მადლობა გადაუხადა, ის კი მხოლოდ თავს უკრავდა და უკრავდა, საპასუხოდ კი ვერაფერი უთხრა, იმდენად დაბნეული იყო.

გადასაღები მოედნის გვერდით, საგარეუბნო ნაგავსაყრელის მთავარ ნაწილში ცხოვრობდნენ სწორედ ისეთი ადამიანები, რომელთა პროტოტიპები ჰყავდა სცენარში შეყვანილი კუროსავას, თუმცა იგი ყოველდღიურად მაინც თვალყურს ადევნებდა მათ ყოფას და ცდილობდა, რაიმე ახალი დაენახა. ასე შეხვდა აკირა ერთ ბიჭს, რომელსაც როკუ-ჩანივით მართლაც უყვარდა ტრამვაი, მაგრამ მასში ჩაჯდომისა და გასეირნების საშუალება არ გააჩნდა. ასევე რეჟისორმა გაიცნო ორიოდე ტიპი, რომელთა სახასიათო შტრიხები დაამატა თავის პერსონაჟებს, „დოდესკადენის“ „პორტრეტების მოზაიკა“[225] ამით გაამრავალფეროვნა, საუცხოოდ გადმოსცა საყვარელი ქალაქის არსებობის თანამდევი პრობლემატიკა და დიდებულად „განამტკიცა აზრი, რომ ცხოვრების არსი არ განისაზღვრება „ეროვნული ინტერესებით“, არამედ არის სხვა რაღაც, რაც თითოეულმა ინდივიდმა უნდა აღმოაჩინოს თავისთავად გარკვეული ტანჯვის გავლით“[226].

მართალია, აკირა ამ ფილმზე ამბობდა, რომ ეს სულ არაა ახალი მიმართულება ჩემს შემოქმედებაში და არც გორკის ცნობილი პიესის ("ფსკერზე") გავლენას განვიცდიო[227], მაგრამ სინამდვილეში არა მარტო გორკის, არამედ დოსტოევსკის ზეგავლენაც შეინიშნება სიუჟეტის ფსიქოლოგიური სიღრმის განვითარებაში. თითოეული კინოგმირი გამოხატავს ადამიანის სულიერი სამყაროს ყველანაირ ღირსებებსა და ნაკლოვანებებს. ეს თავისებური პერსონაჟები არსებითად ასახავენ იმას, რაც თითოეულ ჩვენგანშია. კუროსავა ხომ მთელი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე აქტიურად ილაშქრებდა წინააღმდეგ იმ თეორიისა, რომ ინდივიდი შეიძლება იყოს საზოგადოების ინსტრუმენტი და იმიტომაც გამოძერწა ამგვარი ტიპაჟები, რომ ყოველ მათგანისათვის მაყურებელს განსაკუთრებული ყურადღება მიექცია, ოღონდ წარმოადგინა ადამიანების ცივი და უფერული კრებული, რომელსაც გადარჩენის არანაირი იმედი არ შერჩენია[228]. აკირას ღრმად სწამდა, რომ „როცა ინდივიდი ცდილობს მარტომ გადაწყვიტოს სოციალური პრობლემები, იგი უცილობლად მიდის თვითგანადგურებამდე, თუმცა ეს თავისებურად ლამაზად ხდება. ეს მოტივი ხშირად მეორდება კუროსავას ფილმებში, თითქოს მივყავართ იმ აზრამდე, რომ ვისაც სურთ თვითდამკვირდება, არ უნდა შეუშინდეს დაღუპვას"[229].

45 საგადასაღებო დღეზე გათვლილი „დოდესკადენი" სარეკორდოდ მცირე დროში – 28 დღეში გადაიღეს. დასკვნით სცენებზე იმუშავეს იმ დღეს, რომელიც გეგმით რეპეტიციებისათვის იყო განკუთვნილი. კუროსავა ხალისიანად აკეთებდა ყველაფერს და ამბობდა, დიდი ხანია ასე თავისუფლად და მოშვებულად არ მიმუშავია გადაღებებზეო[230]. მსახიობებმაც გაუმართლეს, ამიტომ იგი მათ მიზანსცენების იმპროვიზაციის საშუალებას აძლევდა, რის შედეგადაც შეიქმნა „უზადო კინემატოგრაფიული კარიკატურები"[231]. ფილმისათვის ტორუ ტაკემიცუმ დაწერა ძალზე მსუბუქი მუსიკა, რომლის მთავარი თემა ხალხური სიმღერების სტილისტიკით გააჯერა. „კურო-სანი" ამაყობდა, რომ კინოსურათი ფერადად გააკეთა და ამით ნოვაცია შეიტანა თავის შემოქმედებაში. ამჯერად მასთან ერთ-ერთ ოპერატორად ბრწყინვალედ იმუშავა ფერადი კინემატოგრაფის ნიუანსების უბადლო მცოდნემ, გამოცდილმა ტაკაო საიტომ[232]. რეჟისორმა ალეგორიული მანერითაც „გააფერადა" დაბალი ფენების დოკუმენტური სინამდვილე, რითაც კაცობრიობას მიუძღვნა ეს „ნაღვლიანი სიყვარულის სიმღერა"[233]. ფილმის ხანგრძლივობა უნდა ყოფილიყო 224 წუთი, მაგრამ იგი შემცირდა 100 წუთამდე.

აკირა მნიშვნელოვან ადგილს უთმობდა „დოდესკადენის“ რეკლამირების საკითხებსაც. მათზე ფიქრს მან გარკვეული დროც კი მოანდომა და ამაზე კონცეტრაციისათვის წონაშიც დაიკლო. კინოსურათის აფიშების სხვადასხვა ვარიანტი ან თვითონ დახატა, ან თავისი მკაცრი ზედამხედველობით შეასრულებინა სხვებს. ფაქტია, რომ ისიც, მისი გადამღები ჯგუფის წევრებიცა და მსახიობებიც არასოდეს პოზირებდნენ იმისათვის, რომ ამგვარად გადაღებული ფოტოები გამოეყენებინათ ამ მიზნებისათვის. მათი ფოტოგრაფირება შესაძლებელი იყო მხოლოდ და უშუალოდ მუშაობის პროცესში. ამდენად, სწორედ ასეთი მომენტები შევიდა სარეკლამო რგოლებსა თუ პლაკატებში.

პირველი საცდელი ჩვენებისათვის ფილმი მზად იყო 17 ივლისისათვის, ხოლო აგვისტოში კუროსავა წავიდა მოსკოვის კინოფესტივალზე, სადაც, პრაქტიკულად, მოეწყო „დოდესკადენის“ პრემიერა, რადგან იაპონიაში ის ეკრანებზე გავიდა მოგვიანებით, 1970 წლის ოქტომბრის მიწურულიდან. მოსკოვში მის ნამუშევარს ძალიან კარგად შეხვდნენ. საბჭოეთის დედაქალაქში აკირამ თავდაჯერებით განაცხადა, რომ მისი კინომოღვაწეობის ლაიტმოტივს წარმოადგენდა ადამიანისადმი პატივისცემის გამოხატვის მცდელობა[234]. ფილმი ამ ფესტივალზე კონკურსგარეშე აჩვენეს, თუმცა მისი რეჟისორი მაინც დააჯილდოვეს სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის სპეციალური პრიზით „მსოფლიო კინემატოგრაფის განვითარებაში თავისი ნაწარმოებებით გაწეული წვლილისათვის“. მცირე ხნის შემდეგ საბჭოთა კავშირმა ოფიციალურად შეისყიდა „დოდესკადენი“ და საკინოთეატრო ქსელში გაუშვა შეცვლილი სახელწოდებით — „ტრამვაის ბორბლების ხმაურქვეშ“.

ფილმის ბიუჯეტი შეადგენდა ას მილიონ იენს (300 000 აშშ დოლარი). ის თანაბრად გადანაწილდა „ტოჰოსა“ და „იონკი ნო კაის“ შორის, რადგან მათი ერთობლივი ნაწარმოები იყო. ორივე კინოკომპანიის მესვეურები მოელოდნენ, რომ ეს პროექტი უფრო მეტი დაუჯდებოდათ, მაგრამ ახალი ინვესტიციების მოძიებას გადაურჩნენ, რამეთუ კუროსავამ ჩქარა და ეფექტურად წარმართა სამუშაოები. სამწუხაროდ, კომერციული თვალსაზრისით ფილმმა ვერ გაამართლა – მან მოგება ვერ მოიტანა, რამაც საფრთხე შეუქმნა აკირასა და მისი მეგობრების ახალი გაერთიანების მომავალ იმედებს. სამაგიეროდ, „დოდესკადენმა“ მესამე ადგილი დაიკავა „კინემა ჯუნპოს“ წლიურ რეიტინგში, ხოლო ამავე ჟურნალის მთავარი რედაქტორი იოშიო შირაი აცხადებდა, ეს იყო კუროსავას ახალი სიტყვა კინოში

და განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა მასებშიო[235]. შემდგომში მანვე მიუთითა, რომ ყოფილი არქიტექტორი და მისი შვილი წარმოადგენენ ფილმის ბირთვს და მათ აქვს დოსტოევსკისეული ის ატმოსფერო, რომელიც კუროსავას მოსწონსო[236].

კინოსურათი თბილად მიიღეს უცხოეთში. მან პრიზები მოიპოვა ავსტრალიაში, ბელგიაში, იუგოსლავიაში, ამერიკელებმა საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისათვის „ოსკარის“ ნომინაციაზეც კი წარადგინეს, თუმცა ეს ჯილდო ვერ აიღო. 1971 წელს „დოდესკადენი“ საგანგებო პრიზით დაჯილდოვდა სრულიად იაპონიის თეატრისა და კინოს ფესტივალზე. ამერიკული კინოჟურნალი „ჰოლივუდ რიპორტერი“ იმხანად წერდა: „კუროსავას თითოეული ახალი ნამუშევარი ზეიმის მიზეზია... ის გაურბის დასავლური კინოწარმოების ყოველგვარ ფორმებს და ჯდება სუფთა კინოში, ისეთში, რომელიც გაცილებით ახლოსაა ოძუსთან ან მიძოგუჩისთან, ვიდრე პეკინპასთან ან ლეონესთან... ამ ფილმში ყველაზე მეტად დამთრგუნველია კუროსავას გაბედული ჰუმანიზმი... ძალიან ძნელია წარმოიდგინო კუროსავას ფილმი მედიდური შესახედაობის, წარბებშეჭმუხნილი ტოშირო მიფუნეს გარეშე, მაგრამ აქ მისი არყოფნა სულაც არ იგრძნობა, ისე კარგად თამაშობენ სხვა მსახიობები... „დოდესკადენის“ თითოეულ კადრში უცილობელია, რომ აკირა კუროსავამ იცის ადამიანის სულის შესახებ ყველა მის გამოვლინებაში“[237].

ცალკეული იაპონელი თუ საზღვარგარეთელი კრიტიკოსები ალაპარაკდნენ, რომ კუროსავას ახალი ნამუშევარი კინოს სპეციალისტებისათვის მხოლოდ განბილებაა და მისი, როგორც კინორეჟისორის მიდგომა ნაწარმოების არსში შესაღწევად, თბილი ადამიანური აღქმისა და კინოკამერის გამჭრიახი მზერის მიუხედავად, აშკარად ბანალურია, მისი ძალისხმევა უფრო მყვირალა და თვალისამხვევია, ვიდრე რეალური და რაიმე სასარგებლოს მომტანი[238]. რასაკვირველია, ფილმის თავისებურებებს ყველა სხვადასხვანაირად ხსნიდა. ერთ ნაწილს მიაჩნდა, რომ იგი ისევ დაუბრუნდა ფამილიარულ თემებს და მასში არაფერი ახალი არ თქმულა. რეჟისორი კი აჩვენებს პრობლემას, მაგრამ არ ეწინააღმდეგება მას, ხატავს ყოფას, სადაც არის მხოლოდ ოცნებები, ფანტაზიები და იმედგაცრუება, რომლებიც ერთიანობაში წარმოადგენენ აუტანელი ფაქტებისაგან გაქცევის საუკეთესო საშუალებას, რაც თავის მხრივ, ფსიქოლოგიურად დამანგრეველი და პოლიტიკურად რეგრესიულია[239]. მეორე ნაწილი არ ეთანხმებოდა ასეთ პოზიციას და განმარტავდა, რომ ზოგიერთებს შეიძლება მოეჩვენოთ ეს ძველებურად, მაგრამ კუროსავამ შეძლე-

ბისდაგვარად განათავსა სენტიმენტალიზმი ამ კინოსურათში, სადაც ადამიანები ცხოვრობენ ისე, რომ არ ჯანყდებიან არავის წინააღმდეგ, თუმცა ხანდახან ცდილობენ, გაექცნენ რეალობას, ისიც მხოლოდ ოცნებებში. კუროსავას ნიჭმა ეს ცნობილი თემა უფრო მაღალ სიმაღლეზე აიყვანა და კიდევ ერთხელ მიუთითა მის განსხვავებულ კინორეჟისურაზე[240].

აკირას თითქმის არასოდეს მოსწონდა იაპონელი კინოკრიტიკოსების პოზიცია მისი ფილმების მიმართ და ყოველთვის თავადაც აკრიტიკებდა მათ. იგი ამბობდა: „ისინი იყენებენ მეტისმეტად პედანტურ ტერმინოლოგიას. ასეთი რაციონალიზმის ან ჟარგონის არ მჯერა. კინოსურათი უფრო მეტად, უფრო გულწრფელად უნდა იყოს დაკავშირებული ადამიანურ გრძნობებთან. მაგალითისათვის, რას ნიშნავს „პერპენდიკულარული აზროვნება ფილმში“? მათ უნდათ, რომ სხვებიც აიყოლიონ ამგვარ ჟარგონში, მაგრამ ნამდვილად არ მესმის, რას ნიშნავს ეს. ასეთი რამ განსაკუთრებითაა მუსიკის კრიტიკაშიც. ტორუ ტაკემიცუ და სხვები აღნიშნავდნენ, რომ ამ კრიტიკოსებს არაფერი ესმით, გაოცებულნი იყვნენ, ამ ჟარგონით რას გულისხმობდნენ“[241].

როცა „დოდესკადენი“ იაპონიის ეკრანებზე გადიოდა, კუროსავა უკვე საუბრობდა, რომ აპირებდა დოსტოევსკის „მკვდარი სახლის ჩანაწერების“ ეკრანიზაციას. მისი სიუჟეტიც უნდა გადაეტანა იაპონურ გარემოში, მაგრამ კინოგაქირავებაში „დოდესკადენის“ მოულოდნელმა კომერციულმა წარუმატებლობამ აღარ მისცა ამის შესაძლებლობა. ამ გარემოებამ ძალზე უარყოფითად იმოქმედა მასზე.

ბუნებრივია, მთავარი ამ ნაწარმოებში არის ემოციური მხარე. ის შესაძლოა შევადაროთ გრიფითის გახმაურებულ მელოდრამებს ან იტალიურ კლასიკურ ნეორეალიზმს, კერძოდ, დე სიკას ფილმს „სასწაული მილანში“, თუმცა „დოდესკადენი“ მასზე უფრო მწვავეა. მისი გმირები სულელურად კი იქცევიან, მაგრამ სულელები ნამდვილად არ არიან. მათი სიმრავლე, სხვადასხვანაირი ხასიათი, ნოსტალგიური განწყობა, თვითმოტყუების ერთგვარ რეჟიმში არსებობა აშკარად მეტყველებს მისი ავტორის ძლიერ შემოქმედებით ძალაზე, ხოლო ფერის გამოყენება, თუნდაც ოდნავ ნატიფი ხერხებით, ბევრად „უფრო ეფექტურია ვიდრე ანტონიონის დახატული ქალაქები და ფელინის ექსცენტრიკული კინოოცნებები“[242]. ეს ინტელექტუალურად მაღალ დონეზე გაკეთებული და ძალიან პირადული კინოსურათი კუროსავას წინა შედევრებს უტოლდება და ეკრანზე ქმნის თუნდაც მოძველებური სტილის, მაგრამ მაინც ამაღელვებელსა და

მაცდუნებელ სანახაობას, რომელიც გულგრილს არავის ტოვებს. მასში ნაჩვენები სიტუაციები აუცილებლად მოგაგონებს „მთვრალი ანგელოზის“ პერიპეტიებს, ხოლო ფსიქოლოგიური წიაღსვლები, სიკეთისაკენ ლტოლვა და თეატრალური სივრცე — „ცხოვრებასა“ და „იდიოტს“[243]. აქაც, ისევე როგორც კუროსავას თითქმის ყველა ფილმში, წინაა წამოწეული ადამიანების ერთმანეთთან კეთილგანწყობილი და მეგობრული ურთიერთობების პრობლემა, ავტორისეული წუხილი იმაზე, თუ რატომ არ შეუძლიათ მათ მხიარულად და ხალისიანად ცხოვრება, ერთმანეთის ჭირ-ვარამის გაგება. აკი თავადაც ხმამაღლა აცხადებდა, რომ შემოქმედებითი მუშაკი ყოველთვის რაღაცას ამბობს და ჩემი სურვილი, რომ რაიმე ვთქვა, ძირითადად ამ საკითხს უკავშირდებაო[244].

„დოდესკადენი“ ძალიან პესიმისტური და სევდიანი, თავისი დროებისათვის შეუფერებელი გამოდგა და ეს იყო მისი ჩავარდნის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი. კუროსავამ მასში გააკეთა „პატარა ადამიანების“ თავისებური პრეზენტაცია, ხოლო ფილმი აქცია დოკუმენტად, რომელიც ასაჩივრებს მათ აუტანელ ყოველდღიურობას[245]. აკირას სხვა ნამუშევრებთან შედარებით ის გამორჩეულია, რადგან თამამად გამოხატავს ავტორის პერსონალურ გრძნობებს, აზრებს და პირდაპირ ჩანს, რომ „რეჟისორს არ ეშინია, თავისი ხელმოწერა დაასვას ამ კინოსურათს“[246]. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს სამი ჟანრის კონვერგენციას: როგორც თანამედროვე რეალისტური დრამა, როგორიცაა კუროსავას „ცხოვრებაში“, როგორც ნეორეალისტური მელოდრამა, როგორიცაა „ერთ საოცარ კვირადღეში“ და როგორც მეტაფიზიკური დრამა, როგორებიცაა დასავლეთელი მწერლების აკირასეულ კინოადაპტაციებში[247]. არსებითად, „დოდესკადენი“, თავისი მკვეთრად სოციალური მოტივებით, კუროსავას კინოხელოვნების ერთ-ერთი ნიშანსვეტია, რომლის დარი ფილმი იმ პერიოდამდე თითქმის არ გაკეთებულა იაპონურ კინოში[248], თუ არ ჩავთვლით ზოგიერთი გამოჩენილი იაპონელი რეჟისორის ორიოდე ნამუშევარს.

„იონკი ნო კაის“ ახალი პროექტების ფინანსურ პარტნიორობაზე არა მარტო იაპონურმა კინოკომპანიებმა გამოუცხადეს უარი, არამედ პოტენციურმა ინვესტორებმა, რომელთა შორის იყვნენ სხვადასხვა ორგანიზაციები და კერძო პირები. თავისთავად ამან გარკვეულწილად შეუშალა ხელი მისი დამფუძნებლების კინემატოგრაფიული კარიერის შემდგომ განვითარებას. ამასობაში გავრცელდა ხმები, რომ კუროსავა სულიერი და გონებრივი პრობლემებით იტანჯებოდა. იოიჩი მაცუე გახელებული ეძებდა დაფინანსების წყაროებს. ერთხანს

მან წინასწარი დადებითი გამოხმაურებები მიიღო ტელევიზიიდან და ფიქრობდა, რომ ეგებ „კურო-სანს“ ხელი მოეკიდებინა რაიმე ტელეფილმისათვის, რომლისთვისაც თავად დაწერდა სცენარს და თავადვე გადაიღებდა, მაგრამ ეს წამოწყება ძირშივე უარყო კუროსავამ, რომელსაც არ უყვარდა ტელევიზია[249]. არადა, თუ ის კინოსურათებს ვეღარ გადაიღებდა, მის სიცოცხლეს აზრი დაეკარგებოდა. „ჩემი ნააზრევი ყველაზე უკეთ გამოხატულია ჩემსავე ფილმებში“. — მიუთითებდა აკირა, — „დარწმუნებული ვარ, რომ რასაც მათში ვამბობ, სხვა საშუალებებით ვერ ვიტყვი“[250]. მისთვის კინო წარმოადგენდა იმ სფეროს, რომელიც გულით უნდა აკეთო და რომელსაც გულით უნდა უყურო. გაოცებული რჩებოდა, როდესაც კრიტიკოსები ან ჟურნალისტები ეკითხებოდნენ, რაზე იყო მისი ესა თუ ის ნამუშევარი, ვერ პასუხობდა, რადგან ფიქრობდა, რომ ნებისმიერი კინონაწარმოები თითოეულმა ადამიანმა ინდივიდუალურად უნდა გაითავისოს და დააგემოვნოს[251].

1971 წლის 22 დეკემბრის დილას აკირამ თავისი სახლის სააბაზანოში ვენები გადაიჭრა. იატაკზე დაგდებული და სისხლში მცურავი რეჟისორი პირველად მისმა მოსამსახურემ აღმოაჩინა და ოჯახის წევრებს შეატყობინა უბედურების შესახებ. კუროსავა საავადმყოფოში წაიყვანეს და ძლივს გადაარჩინეს. იმ დროს ტოშირო მიფუნე ერთი სატელევიზიო შოუს გადაღებებზე იმყოფებოდა და როცა გაიგო ეს ამბავი, მიატოვა იქაურობა და კუროსავებთან თავქუდმოგლეჯილი გაიქცა. რამდენიმე დღის შემდეგ მაიკ ინოუეს ბიძამისმა აუხსნა, რომ ადამიანს, რომელიც თვითმკვლელობას აპირებს, ყოველთვის აქვს ამის საბაბიო[252].

იაპონიაშიც და უცხოეთშიც წარმოუდგენელი აჟიოტაჟი ატყდა. სახელოვანი კინორეჟისორის თვითმკვლელობის მცდელობას ზოგიერთმა უწოდა „ლოგიკური და კულტურულად მისაღები აქტი იაპონელისათვის, რომელიც გრძნობს, რომ მისი ცხოვრების შესაძლებლობები ამოიწურა“[253]. პრესის წარმომადგენლების არმია შეესია ჯერ საავადმყოფოს, ხოლო იქიდან აკირას გამოწერის მერე, მის სახლსა და სამეზობლოს, რათა ცხელ-ცხელი ინფორმაციები მოეპოვებინა. კუროსავას მეზობლების სახლების სახურავებზე ტელეოპერატორების გუნდები ისხდნენ და ყველაფერს საინტერესოს აფიქსირებდნენ. აკირა მალე გამოჯანმრთელდა და ჩვეულ ცხოვრებას დაუბრუნდა. იგი ადრიანად იღვიძებდა, კითხულობდა გაზეთებს, მერე ისევ დაწვებოდა შუადღემდე, ამის შემდეგ კი ერთობოდა ძაღლებით და არასოდეს საუბრობდა თვითმკვლელობის მცდელობაზე, თუმცა

ამას ძალიან განიცდიდა. იგი ათასობით თანაგრძნობის წერილსა და დეპეშას ღებულობდა მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან. მისი თაყვანისმცემელი ბავშვები თავიანთ კორესპონდენციებში ჰპირდებოდნენ ფულად დახმარებას მომავალი ფილმების წარმოებაში. მას ხშირად სტუმრობდა მიფუნე, რომელიც ახალისებდა მასლაათით, თავის შემოქმედებითსა თუ პირად გეგმებზე უყვებოდა და რჩევას თხოვდა. მხოლოდ ათი წლის შემდგომ აღიარა აკირამ, რომ მისმა საშინელმა ნევროზმა განაპირობა ეს უკიდურესი საქციელი და მიაჩნდა, რომ ძალზე სულელურად მოიქცა[254].

კაძუკო კუროსავა იხსენებდა: „ჩვენი ოჯახისათვის დეკემბერი არაა კარგი თვე. ჩვენი ოჯახის ძარღვებში ძალიან ემოციური სისხლი ჩქეფს. ხანდახან არ ვართ საკმარისად რაციონალურნი. მამაჩემი ძალიან კარგი ბუნებისაა, თუმცა ადვილადაც ღიზიანდება. ჩვენი ოჯახი ძალიან სენტიმენტალურია და ხანდახან ძალიან გულუბრყვილოც. მამა დიდხანს იდგა მწვერვალზე და შესაძლოა რთულია ადამიანებისათვის გაიგონ, რას გრძნობდა ის. იგი არის დიადი კაცი, მაგრამ აქვს სისუსტეებიც. იმისათვის, რომ იყო ნამდვილად ძლიერი, უნდა იყო მგრძნობიარეც"[255].

მალე „კურო-სანი" ისე მომჯობინდა, რომ სამსახურშიც გავიდა და ახლებური ენერგიით შეუდგა საქმიანობას. ამჯერად მას რამდენიმე კომერციული წინადადება მოუვიდა, მაგრამ არც ერთი არ მოეწონა და არჩია, დაეცადა, იქნებ ვინმეს რაიმე საინტერესო შეეთავაზებინა, რომ აეწონა, რამდენად ღირდა მისთვის ხელის მოკიდება, რათა გაეკეთებინა კინოსურათი, რომელიც არა მარტო ადამიანთა მცირე ჯგუფს, არამედ ფართო მასებსაც დააკმაყოფილებდა[256]. მაცუეს მსგავსად, იგი თვითონაც ჩაერთო ახალი თანხების მოძიებისა და მოზიდვის პროცესში. ასეთ პირობებში აკირა ამხნევებდა თავის თანამშრომლებსა და თანადამფუძნებლებს, ხოლო პრესის მიმართ იმდენად მოლბა, რომ ინტერვიუს ინტერვიუზე არიგებდა. „ჩემი ფილმები ჩემს ბავშვებს ჰგვანან. ისინი მიყვარს, თუმცა ბევრს განვიცდი მათ წარუმატებლობაზე", — ამბობდა იგი. — „ეს ისეა, როგორც ამბობენ, რომ ყველაზე მეტად გიყვარს შენი თავნება ბავშვები, მაგრამ როცა მეკითხებიან, ჩემი ნამუშევრებიდან რომელია ჩემი ფავორიტი კინოსურათი, ყოველთვის ვპასუხობ, რომ შემდეგი. მეთუნეები არასოდეს გრძნობენ, რომ მათ გააკეთეს სრულყოფილი ნივთი, არა აქვს მნიშვნელობა რამდენად კარგია ის – მათ ყოველთვის სურთ, გააკეთონ რაიმე უკეთესი. ასე ვარ მეც – არასოდეს ვკმაყოფილდები"[257].

როცა ეკრანებზე წარმატებით გავიდა ვესტერნი „ნითელი მზე"

(1971, რეჟ. ტერენს იანგი), სადაც მიფუნემ ბრწყინვალედ ითამაშა ალენ დელონთან და ჩარლზ ბრონსონთან ერთად, მისმა პროდიუსერმა ტედ რიჩმონდმა სცადა კუროსავასა და მიფუნეს გაერთიანება მორიგ პროექტში, რომელშიც ტოშიროს უნდა განესახიერებინა მექსიკელი ბანდიტი, ცხენების რემას რომ გადარეკავს აშშ-ის სამხრეთიდან მექსიკაში. სცენარს დაწერდა ერთი ამერიკელი კინოდრამატურგი, რომელსაც დაეხმარებოდნენ კუროსავა და შინობუ ჰაშიმოტო, ხოლო კინოსურათს გადაიღებდნენ დურანგოში (მექსიკა), 1973 წლის აპრილის დასაწყისიდან[258], მაგრამ ამ ცნობას არანაირი პრაქტიკული ნაბიჯები არ მოჰყოლია. არსებობდა მეორე პროექტის იდეაც, რომელშიც ისევ ამ დუეტს უნდა მიეღო მონაწილეობა. მის ავტორების დაგეგმვით, გადაღებები ესპანეთში უნდა ეწარმოებინათ, მაგრამ აკირას მოთხოვნით, ადგილმდებარეობა შეიცვალა მინესოტის შტატით. სამწუხაროდ, ამის იქით საქმე წინ აღარ წასულა.

კუროსავა განაგრძობდა ინვესტორების ძებნას. მისი ახალი კინოკომპანიის ე. წ. „სასცენარო პორტფელში" მასა და მის მეგობრებს რამდენიმე ღირსშესანიშნავი პროექტი ედოთ. ერთი ფილმისათვის მათ ესაჭიროებოდათ დაახლოებით 3-4 მილიონი აშშ დოლარის ოდენობის თანხა. ამერიკული სტანდარტებით ეს იყო საკმარისი საშუალო ბიუჯეტის კინოსურათის დასაფინანსებლად, მაგრამ იაპონური კინონარმოების მასშტაბებისათვის ძალიან დიდ ფულს წარმოადგენდა. აკირამ ვერ იშოვნა ინვესტორი თავის სამშობლოში, სამაგიეროდ, 1972 წელს მიიღო შეთავაზება ისეთი ქვეყნიდან, საიდანაც ამას არ მოელოდა — ეს იყო საბჭოთა კავშირი. ამ წამოწყებაში აქტიურობდა რუსი კინორეჟისორი სერგეი გერასიმოვი. იაპონელ კინოხელოვანს ეცნობა, რომ ოლონდ დათანხმებულიყო მომავალ ერთობლივ ნამუშევარზე და შეეძლო გადაეღო, რაც უნდოდა.

მეოთხე თავი

ლეგენდა

კუროსავამ საეკრანიზაციოდ ამოარჩია რუსი მკვლევრისა და მოგზაურის ვლადიმირ არსენიევის ნაწარმოებები, რომლებიც ჯერ კიდევ ასისტენტობისას ჰქონდა წაკითხული. ამ ინფორმაციამ გააკვირვა საბჭოთა მხარე. არსენიევის წიგნები ნაკლებად იყო ცნობილი იაპონიაში. ძველი გამოცემის მცირე ტირაჟი მალევე გაიყიდა, ხოლო ის ეგზემპლარი, რომელიც აკირამ წაიკითხა, ომის დროს დაიწვა. მაშინ მას მათ მიხედვით თურმე კინოსცენარიც დაუწერია, რადგან ძალიან გაიტაცა მთავარი გმირის — დერსუ უზალას პიროვნებამ. 50-იანი წლების დასაწყისში მისი გადაღებაც კი განუზრახავს, დერსუს როლის შემსრულებელიც შეურჩევია და გადასაღებ მოედნად ჰოკაიდო ჩაუფიქრებია, მაგრამ წადილი ვერ განახორციელა, ერთი მხრივ, იმის გამო, რომ კინოსცენარი დაუხვეწავი ჩანდა, ხოლო მეორე მხრივ, დარწმუნდა, რომ ჰოკაიდოზე ამგვარი ფილმის შექმნა არ გამოუვიდოდა, რადგან იქ სულ სხვანაირი ბუნება იყო და ასეთ ადგილებში არ შეიძლებოდა ეცხოვრა უზალასნაირ პიროვნებას. „არ შემეძლო დამეხატა დერსუს პერსონაჟი იმ ბუნების ჩვენების გარეშე, სადაც ის ცხოვრობდა, ურომლისოდაც მას არსებობა არ შეეძლო“ — აცხადებდა კუროსავა[1].

აკირამ მოიძია არსენიევის ნაწარმოებები და ერთ ბიბლიოთეკაში აღმოაჩინა ერთადერთი წიგნი, რომლის საგანგებო ასლი გაუკეთეს. მან ხელახლა გადაიკითხა ის, რათა უკეთ მომზადებულიყო. „თავდაპირველად საგულდაგულოდ უნდა „გადახარშო“ რომანი, მერე კი ეკრანზე გადაიტანო. ერთნი ფიქრობენ, რომ ფილმი უნდა გააკეთო მის ორიგინალთან სრულ შესაბამისობაში. არა მგონია, რომ კინოსურათის შესაქმნელად რომანი მხოლოდ მასალად გამოდგეს“, — მიაჩნდა მას. — „რომანში ჩვეულებისამებრ მოცემულია გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის აღწერა, ფილმში კი გმირმა უნდა

აჩვენოს თავისი გრძნობები მოძრაობითა და მეტყველებით. სწორედ ამას ეფუძნება განსხვავება ლიტერატურასა და კინემატოგრაფს შორის. ერთი სიტყვით, ვვარაუდობ, რომ რომანის შინაარსში საჭიროა მნიშვნელოვანი ცვლილებების შეტანა, რათა მის საფუძველზე გააკეთო ფილმი. უამისოდ კინოსურათი არ ივარგებს"[2].

1902 წელს, რუსეთში, უსურიის ტაიგაში მოგზაურობისას და იქაურობის რუკების შედგენისას, არსენიევმა გაიცნო გასაოცარი ადამიანი – მონადირე დერსუ უზალა, რომელიც გახდა მისი გზამკვლევი. იგი ასწავლიდა არსენიევს ბუნების ენის გაგებას, ტაიგის მკაცრი და კეთილშობილური კანონების დაფასებას. ის მკვლევარს „კაპიტანს" ეძახდა და ორ ექსპედიციაში ახლდა. მათ ბევრი ხიფათი ერთად გაიარეს. დერსუმ რამდენჯერმე გადაარჩინა „კაპიტანი" სიკვდილს. შემდეგ არსენიევმა მოხუცებული მეგობარი თავისთან, ხაბაროვსკში მიიწვია საცხოვრებლად, მაგრამ ძველმა მონადირემ დიდხანს ვერ გაძლო ქალაქში და უკან გაბრუნდა. არსენიევმა მას ახალი თოფი აჩუქა. მათი მეგობრობა შეწყდა დერსუს მოულოდნელი ტრაგიკული აღსასრულით. მოგვიანებით, როცა მწერალი გახდა, არსენიევმა თავის მეგობარზე აღწერა რომანებში: „უსურიის მხარეში" და „დერსუ უზალა". ისინი გადათარგმნილია მსოფლიოს რამდენიმე ათეულ ენაზე. 1961 წელს საბჭოთა კავშირის კინოსტუდია „ცენტრნაუჩფილმმა" გადაიღო კიდეც ამავე სახელწოდების მხატვრული ფილმი.

მომავალი კინოსურათი „დერსუ უზალა", უნდა გადაღებული 70 მმ-იან ფირზე. მის შექმნაზე, საბჭოთა კავშირის მხრიდან, პასუხისმგებლობას იღებდა კინოსტუდია „მოსფილმი", ხოლო იაპონელთაგან ვერც „ტოჰომ" შეძლო პროექტში მონაწილეობა და ვერც კუროსავას კინოკომპანიამ. ამასობაში თანხმობა განაცხადა „დაიეიმ", რომელსაც მიჰყვა „ატელიე-41". ორივე მხოლოდ ნაწილობრივ ინვესტიციას დებდა აღნიშნულ პროექტში. კუროსავა და იოიჩი მაცუე გაემგზავრნენ მოსკოვს, სადაც 1973 წლის 14 მარტს ხელი მოაწერეს შეთანხმებას „მოსფილმთან" და საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირთან ერთობლივი ფილმის გადაღების თაობაზე. შეთანხმებაში ეწერა, რომ ეს იქნებოდა სუფთა საბჭოთა კინონაწარმოები, ხოლო კუროსავას პოზიციებს ასი პროცენტით გაითვალისწინებდნენ[3]. წინასწარი მოლაპარაკებების თანახმად, კინოსცენარის ორი ვარიანტი უნდა დაწერილიყო: ერთი რუსული, მეორე — იაპონური. პირველს წერდა საბჭოთა კინოდრამატურგი იური ნაგიბინი, ხოლო მეორეს — კუროსავა. როცა სცენარების

პირველი ვარიანტები გამზადდა, იაპონური გაგზავნეს მოსკოვში, ხოლო იქიდან მიიღეს ნაგიბინის ნამუშევრის იაპონური თარგმანი, რათა მომავალი რეჟისორი საფუძვლიანად გაცნობოდა მას. 1973 წლის ოქტომბერში ნაგიბინი ჩავიდა ტოკიოში დეტალების განსახილველად. კუროსავას არ მოეწონა მისი ვარიანტი, რადგან არ მიაჩნდა საჭიროდ ცალკეული ეპიზოდების ზედმეტად დრამატიზირება. რამდენიმე დღის განმავლობაში მიმდინარეობდა ცხარე დისკუსია კინოსცენარზე, რასაც კუროსავას ჯგუფის წევრებმა ხუმრობით „რუსეთ-იაპონიის ომი“ შეარქვეს[4].

საბოლოოდ გადაწყვიტეს, რომ კუროსავასეული კინოსცენარი უკეთესი იყო და ამის მიხედვით უნდა გადაღებულიყო ფილმი, თუმცა მასში აუცილებლად უნდა შესულიყო ნაგიბინის ვარიანტის მცირეოდენი ნაწილებიც. ამდენად, სცენარი მაინც ნაზავი გამოვიდა. მუშაობის პროცესი წარიმართებოდა „მოსფილმის“ ბაზაზე ისე, რომ არანაირი ვადები არ განუსაზღვრავთ, რაც კინორეჟისორს ძალიან მოეწონა, რამეთუ ამგვარ სიტუაციას იაპონიაში ვერც კი ინატრებდა. ამის საპირისპიროდ კუროსავას ნება დაერთო, რომ გადამღები ჯგუფის მხოლოდ ხუთი იაპონელი წევრი ეახლა თან. ესენი იყვნენ: პროდიუსერი იოიჩი მაცუე, დამდგმელი ოპერატორი ასაკაძუ ნაკაი, რეჟისორის ასისტენტები — ნორიო მინოშიმა, ტერუიო ნოგამი და ტამოცუ კავასაკი. ეს უკანასკნელი კარგად ფლობდა რუსულ ენას, ამიტომ საბჭოთა მხარემ მასზე განსაკუთრებული მოთხოვნა გააკეთა. უცხო ქვეყანაში წასვლამდე აკირამ მოინახულა მძიმე ავადმყოფი კაჯირო იამამოტო, მოუყვა მომავალი ფილმის ამბებს და მისგან სასარგებლო რჩევებიც მიიღო.

1973 წლის 11 დეკემბერს კუროსავას გუნდი ჩავიდა საბჭოთა კავშირში. „მოსფილმში“ მას გამოუყვეს ოთახი, რომლის კარზე იაპონურად ეწერა რეჟისორის გვარი. სტუმრები გულთბილად მიიღეს. ოთახის კედლებზე გაკრული იყო ესკიზები და სავარაუდო გადაღებების ფოტოები. შემდეგ ყველანი მიიწვიეს სადემონსტრაციო კინოდარბაზში, სადაც აჩვენეს არსენიევის როლისათვის შერჩეული მსახიობების სასინჯი კადრები, მაგრამ ეს კანდიდატები იაპონელებს ნაკლებად მოეწონათ. აკირას ძალიან უნდოდა დერსუს როლში ტოშირო მიფუნეს გადაღება[5], მაგრამ მას საკმაოდ დატვირთული გრაფიკი აღმოაჩნდა. შესაძლოა, მიფუნეს ისიც აშინებდა, რომ მინიმუმ ერთი წელი შორეულ აღმოსავლეთში უნდა გაეტარებინა. თანაც შეთანხმების მიხედვით ხომ ყველა მსახიობი საბჭოეთიდან უნდა ყოფილიყო.

სტუმრებისათვის უცხო გამოდგა საბჭოთა კინოწარმოების ზოგიერთი მეთოდი. მაგალითად, ბიუჯეტის შედგენისას, ყოველდღე უნდა განესაზღვრათ, რამდენი მეტრი ფირი გადაეღოთ. არსებობდა კვოტა, რომლის მიხედვით დღეში იღებდნენ 55 სასარგებლო მეტრს. ამის საშუალებით წინასწარვე განისაზღვრებოდა გადასაღები დღეების რაოდენობა, რაზეც დაყრდნობით დგებოდა საგადასაღებო გეგმა. კუროსავას განსხვავებული დამოკიდებულება გააჩნდა ამ საკითხზე. ერთხელაც ორივე მხრის წარმომადგენლები დასხდნენ, გეგმის თავ-თავიანთი ვერსიები დაწერეს და ერთმანეთს შეადარეს. აღმოჩნდა, რომ ისინი ერთიანობაში იდენტურნი იყვნენ და ამაზე ყველამ გულიანად იცინა.

1974 წლის იანვრის ბოლოს რეჟისორს აცნობეს, რომ ფილმისათვის საჭირო ვეფხვი დაიჭირეს ციმბირში, ოღონდ ის ჯერ პატარა იყო, მაგრამ გადაღებების დაწყებისათვის გაიზრდებოდა. იქამდე გადამღები ჯგუფის წევრები ცირკებში ეძებდნენ სასურველ ვეფხვს, მაგრამ აკირას არც ერთი არ მოეწონა და გადაწყვიტა, რომ მოთვინიერებულს ისევ ველური ნადირი ჯობდა. ციმბირული ცხოველისათვის ააშენეს საგანგებო სადგომი და მისი გამოკვება ყოველდღიურად იმდენი ფული ჯდებოდა, რომ როცა დათვალეს, გამოვიდა — კუროსავას არ ეკუთვნოდა დღეში იმდენი, რამდენიც ამ ვეფხვს[6].

დერსუს როლისათვის კუროსავა დიდხანს ათვალიერებდა ოცამდე საბჭოთა, აზიური წარმოშობის მსახიობის ფოტოებს და მათგან მისი ყურადღება ყველაზე მეტად მიიპყრო ტუველმა თეატრალურმა მსახიობმა და რეჟისორმა მაკსიმ მუნზუკმა. რუსულ მხარეს ასეთი არჩევანი არ მოეწონა, მაგრამ რამდენიმე სასინჯი გადაღების მერე იაპონელმა ხელოვანმა რუსებს, რომლებსაც, როგორც ჩანს, საკუთარი კანდიდატი ჰყავდათ, თავისი პოზიცია დაუმტკიცა. რამდენადაც გაირკვა, მუნზუკს მანამდე მხოლოდ ერთხელ ჰქონდა ნათამაშევი კინოში და შესაბამისი გამოცდილებაც აკლდა, თუმცა კუროსავასათვის ამას მნიშვნელობა არ ჰქონდა. არსენიევის პერსონაჟისათვის ამოარჩიეს პოპულარული მსახიობი — იური სოლომინი, რომელიც მონდომებით შეუდგა როლზე მუშაობას. აკირა სათანადოდ ათვითცნობიერებდა, რომ ამ კინოსურათზე დიდად იყო დამოკიდებული მისი მომავალი შემოქმედებითი საქმიანობა[7], ამიტომ თვითონაც საგულდაგულოდ ემზადებოდა.

1974 წლის მაისში გადამღები კოლექტივი ნაწილ-ნაწილ გაემგზავრა შორეულ აღმოსავლეთში. კინემატოგრაფისტები ჯერ უნდა

ჩასულიყვნენ ქალაქ არსენიევში, შემდეგ ქალაქ ოლგაში და გადაღებები ენარმოებინათ ზუსტად იმ ადგილებში, სადაც სინამდვილეში ხდებოდა მოქმედებები. როდესაც ძირითადი ჯგუფი თვითმფრინავით მიფრინავდა, ზემოდან გამოჩნდა ციმბირული ტაიგის ლამაზი და უსაზღვრო, მუქ მწვანე ფერებში ჩასმული გრანდიოზული პეიზაჟი. ამის შემხედვარე კუროსავამ იკითხა, ჩეხოვი კი აღნიშნავდა, რომ ტაიგის სილამაზე მის თვალუწვდენლობაში ძევს, მაგრამ ეს როგორ უნდა ვაჩვენოთ ფილმშიო?[8]. ცნობილმა რუსმა მწერალმა ანტონ ჩეხოვმა მართლაც იმოგზაურა ამ მხარეებში 1890 წელს გემითა და ცხენით და მოსკოვიდან სახალინამდე 40 ათასი კილომეტრი გაიარა.

არსენიევში ჩასულებს გადაუღებელი წვიმა და დატბორილი გზები დახვდათ. ადგილობრივ მოსახლეობას გაუკვირდა იაპონელების დანახვა, რამეთუ ეს ქალაქი ითვლებოდა დახურულ, გასაიდუმლოებულ დასახლებად, სადაც უცხოელებს არ უშვებდნენ. მეორე დილით ჯგუფის მთავარი წევრები გაეშურნენ შუაგულ ტაიგაში, სადაც ფილმის მხატვარს იური რაკშას, რომელიც ერთი თვით ადრე ჩავიდა დანიშნულების ადგილას, უკვე ჰქონდა შერჩეული ერთ-ერთი გადასაღები მოედანი. პირდაპირ ტყეში გაჭრილი ვიწრო გზა საშინელ მდგომარეობაში იმყოფებოდა. კუროსავასათვის მოულოდნელი გამოდგა ის, რომ ტაიგაში მხოლოდ ჩვეულებრივი მუხისა და იაპონური წინვიანას ხეები ხარობდა. მან მოინონა მხატვრის არჩევანი და ეს ადგილი ჩაინიშნა. უკან დაბრუნებულებმა ჩაალაგეს ჩემოდნები და გაეშურნენ ოლგაში, სადაც მოუწიათ უნიათო საყოფაცხოვრებო პირობებში ყოფნა, რადგან იქაური სასტუმრო წარმოადგენდა მუშათა ბარაკების მსგავს ნაგებობას.

გადაღებები დაიწყო 1974 წლის 27 მაისს, ტაიგის ხედებისა და არსენიევის რაზმის გავლის ფირზე აღბეჭდვით. ყოველ დილით კუროსავა ინტერესდებოდა ამინდის პროგნოზით. ირგვლივ საკმაოდ ცხელოდა და ამიტომ კოლოების გუნდები კვამლივით ედებოდნენ არემარეს. მათგან თავის დასაცავად ყველას დაურიგეს ბადეებიანი ქუდები სახისა და კისრის დასაცავად. ამავდროულად, ისინი საშინლად შეაწუხეს სისხლისმწოველმა ტკიპებმაც, რომელთა თაობაზე წინასწარ იცოდნენ და მოსკოვში მათი საწინააღმდეგო აცრებიც კი გაიკეთეს.

კუროსავას, რადგან ასეთი შემთხვევა მიეცა ხელთ, სურდა გაევლო არსენიევის ექსპედიციების ყველა მარშრუტზე, მაგრამ თითოეული კადრის გადასაღებად იმხელა ტექნიკა (გასანათებელი აპარატურა, დენის წყარო და ა. შ.) სჭირდებოდა, რომ ამდენს ფიზი-

კურად ვერ შეძლებდა. მას რომ ჰქონოდა ისეთი კინოკამერა, რომელიც ყველაფერს ისე აღბეჭდავდა, როგორც ადამიანის თვალი, კიდევ შეიძლებოდა ამაზე ფიქრი, მაგრამ ასეთი აპარატურა არ არსებობდა. თანაც მრავალრიცხოვანი ტექნიკური აღჭურვილობა, რასაც ყველგან დაატარებდნენ, ხანდახან საკმარისიც არ იყო.

ნათქვამია, „როცა იაპონელი უყურებს ბუნებას, მთელი სამყარო მისთვის ჩერდება. ასევე იყო კუროსავაც“[9]. იგი უზომოდ ტკბებოდა უსურიის თვალწარმტაცი ლანდშაფტებით. დასაწყისში მისთვის სერიოზულ სირთულეს წარმოადგენდა ფილმის მრავალფეროვან სტრუქტურაში რამენაირად გაეცნობიერებინა რუსი კოლეგები, განსხვავებული კულტურის წარმომადგენლები. მან ძველ სტილისტიკაზე უარი თქვა და კინოსურათს სრულიად სხვანაირად იღებდა. ეს იქნებოდა კამერული, ინტიმური, პოეტური ნაწარმოები ადამიანისა და ბუნების ერთიანობაზე, მათ შორის არსებულ ჰარმონიულ კავშირზე. რეჟისორი საგანგებოდ არ აკეთებდა აქცენტებს თხრობის დრამატულობაზე და უპირატესობას ანიჭებდა სათავგადასავლო სიუჟეტს, რომელიც მაყურებელს აუცილებლად ჩააფიქრებდა. ფილმი მიეძღვნებოდა შემეცნებითი წინააღმდეგობებით აღსავსე ორ ადამიანს, გარეგნულად ერთმანეთისაგან განსხვავებულს, მათ შორის წარმოქმნილსა და განმტკიცებულ გულწრფელ მეგობრობას, მათ გარემომცველ სამყაროს და მესამე გმირს – ტაიგას[10].

აკირას ამგვარ შინაგან მოთხოვნილებებს რუსები ჯერ ვერ მიუხვდნენ, მაგრამ მუშაობის პროცესში ყველაფერი ნელ-ნელა და კარგად აეწყო. ისინი დარწმუნდნენ, რომ კინოს ჭეშმარიტ დიდოსტატს შეხვდნენ. ამასთანავე, მათ გაოცებას საზღვარი არ ჰქონდა, როცა კუროსავამ გამოაცხადა, რომ ფილმს ცის გარეშე გადაიღებდა. მათ მიაჩნდათ, რომ ამის შედეგად დაიკარგებოდა რუსეთის აღმოსავლეთ ზღვისპირეთის შესანიშნავი სანახები თავისი ფერებით, ჰორიზონტებით და სხვ. მით უფრო, რომ არსენიევის ნაწარმოებებში ბლომადაა შორეული მთებისა და ტაიგის ბრწყინვალე პეიზაჟების აღწერა. და თუკი ისინი სპეციალურად ეძებდნენ ასეთ ადგილებს, აკირა ცდილობდა, ჩაკეტილიყო უჰორიზონტო სივრცეში. იგი ითხოვდა უბრალოებასა და სიფაქიზეს, თუმცა, მიუხედავად ამისა, პირადად აფერადებდა ხეების ფოთლებს, ტაიგის ბუნებრიობას ხელოვნურად უცვლიდა მაკიაჟს. უცნაურადაც გამოდიოდა, მაგრამ ის ნამდვილი ტაიგის პირობებში მაინც ცდილობდა, კიდევ უფრო მეტი რეალობა გამოეხატა და ეს გამოეწვია ხელოვნურობით, რათა კინოხერხებით გაემდიდრებინა გამოსახულება. ისევე როგორც სხვა თავის

უმეტეს ფილმში, ამაშიც კუროსავას „კინემატოგრაფიული სტილი აგრძელებდა ადრეული იაპონური კინოსათვის დამახასიათებელი შტრიხების გამოვლინებებს, რაშიც მთლიანი ეპიზოდების გრძელი კადრები საშუალებას აძლევდა მოქმედებას სტრუქტურის შიგნიდან ეხელმძღვანელა თხრობისათვის“[11].

გადაღების თითოეული დღე იხარჯებოდა კადრის გამომსახველობით გადაწყვეტაში, მის პლასტიკურ დადგმაში. მიუხედავად იმისა, რომ დეკორაციები ნაკლებად ჰქონდათ, მხატვარმა 30-ზე მეტი ესკიზი მაინც გააკეთა. ამის მომზადებაში რაკშა რამდენჯერმე კითხულობდა არსენიევის ნაწარმოებებს, რათა ჩასწვდომოდა და გადმოეცა ის გრძნობები, რასაც თავად ეს მოგზაური განიცდიდა.

კუროსავა არ ჰგავდა ისეთ რეჟისორებს, რომლებიც გადასაღებ მოედანზე გასცემენ აუცილებელ ბრძანებებს, ხოლო მათი შესრულების მოლოდინში გადაერთვებიან ხოლმე რომელიმე ჟურნალისტთან სასაუბროდ. იგი ყველაფერს თავად აკეთებდა, ასისტენტებს სულაც არ გამოუცხადებდა, რა უნდა შეესრულებინათ და როცა სხვები აიტაცებდნენ მის მიერ წამოწყებულ სამუშაოს, კიდევ სხვა რამეს გამოძებნიდა და იმით დაკავდებოდა. ის სულ ფუსფუსებდა გადასაღებ მოედანზე. იმავდროულად, ნაკაისთან ერთად დადიოდა და აზუსტებდა, თუ სად დაედგათ კინოკამერები, რადგან გადაღებები ერთდროულად სამი კინოკამერით მიმდინარეობდა, რომელი ობიექტივები აერჩიათ, სად გავიდოდა კადრის საზღვრები და ა. შ. მერე თვითონ „იზომებდა“ ყველა ეპიზოდურ როლს, ეძებდა უფრო საინტერესო რაკურსებს, გამოყოფდა ადგილებს, სადაც უნდა დამსხდარიყვნენ მსახიობები. ერთადერთი, რაც მას უშლიდა ხელს, სანამ ზამთარი დადგებოდა, იყო წვიმა. ამ დროს მთელი გადამღები ჯგუფი ავტობუსებში შეიყუჟებოდა და მოუთმენლად ელოდა გამოდარებას.

ამინდი ყოველთვის დიდ როლს თამაშობდა კუროსავას კინოსურათებში, მაგრამ „დერსუ უზალას“ გადაღებებზე მან ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. აკირასათვის ამ „არასტუმართმოყვარულ კლიმატში“[12] იაპონელებს ისეთ გაუსაძლის პირობებში უწევდათ მუშაობა, რომ ვერც კი წარმოედგინათ. ბუნებას იღებდნენ მხოლოდ ნატურაზე. რეჟისორმა არავითარი საპავილიონო გადაღება არ მოისურვა, მაგრამ ზაფხულში ტაიგაში, უმეტესწილად, ბნელოდა, განსაკუთრებით მოღრუბლულ დღეებში. მზიან ამინდში, მიუხედავად იმისა, რომ გადამღები ჯგუფი მთელი დღის მანძილზე ტყეში იმყოფებოდა და მზე სულ თავზე ადგა, სიმწვანე საკმარისად მონოტონურად გამოიყურებოდა ფერში. ამის გამო კუროსავა ხშირად იყენებდა

სარკეებს, ეძებდა ადგილებს, სადაც მზის ნათელი სხივები უკეთესად ჩამოდიოდა, მაგრამ როგორც კი მზეს ღრუბელი ჩამოეფარებოდა, სიმწვანე ქრებოდა და აკირას უწევდა ახალი მიდამოების მოძიება, ხოლო მის ჯგუფს — საკმაოდ მძიმე ტექნიკის გადატანა.

შემოდგომის დადგომასთან ერთად სამუშაო უფრო ცოცხალი და საინტერესო გახდა. ხეებმა სხვადასხვაგვარი შეფერილობა მიიღეს და ტაიგაშიც უფრო მეტი სინათლე შევიდა. კუროსავას უნდოდა გადაეღო ე. წ. „ოქროსფერი შემოდგომა“, თუმცა რას იფიქრებდა, რომ წელიწადის ეს დრო მხოლოდ ორიოდე დღეს გრძელდება იმ ტერიტორიაზე. ერთხელ იგი კლდეზეც კი აცოცდა, რომ იქიდან ამოერჩია გადასაღები მიმართულება და სანამ ტექნიკურმა აღჭურვილობამ მის ბანაკამდე მიაღწია, ამინდიც შეიცვალა: წამოვიდა წვიმა, რასაც მალე მცირეოდენი თოვლი მოჰყვა. გადამღები ჯგუფი იცდიდა, მაგრამ კლიმატი თანდათანობით ფუჭდებოდა. კინოოპერატორები გაილუმპნენ, ლამის გაიყინენ სიცივისა და საშინელი ქარისაგან. მეორე დღეს ყველანი მიბრუნდნენ ტყეში და აღმოაჩინეს ფოთლებჩამოცვენილი ხეები, ამიტომ კინემატოგრაფისტები იძულებულნი გახდნენ, გაეკეთებინათ ოქროსფერი ფოთლების ბუტაფორიები, რომლებიც ხეებს მიაბეს და ისე გადაიღეს.

რუსები შეშფოთდნენ, რომ ფილმში ამგვარი გადამეტებული ბუნებრიობის დაცვა და გადაღება უკან რიგში გადასწევდა ფსიქოლოგიას, მსახიობთა თამაშს, მაგრამ ისინი შეცდნენ. კუროსავა განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა მსახიობების მიმართ, გადაღების დროს მათ უყვებოდა მაგალითებს სხვა კინოსურათებიდან, საინტერესო ამბებს კინოს ისტორიიდან, ოღონდ არც ერთხელ არ უხსენებია საკუთარი ნამუშევრები. ყველაზე მეტად მას იური სოლომინი მოსწონდა, რადგან ის ყველაფერს ადვილად უგებდა და დავალებებს ზუსტად ასრულებდა. თავად სოლომინი მიუთითებდა, რომ როცა მუშაობ ისეთ კინორეჟისორთან, როგორიცაა აკირა კუროსავა, გინდა უფრო დიდხანს იყო მასთან, რაც შეიძლება მეტი მიიღო ასეთ უძლიერეს ხელოვანთან ურთიერთობითო[13]. მუნზუკი საინტერესო მსახიობი გამოდგა. მისი ცხოვრების სტილი და ხასიათი ძალზე წააგავდა დერსუსას — მასაც უყვარდა ნადირობა, ტყე, მთები. მან დიდი დრო გაატარა ტუვის მუსიკალურ-დრამატულ თეატრში, ამიტომ მის თამაშს თეატრის გავლენა ეტყობოდა, რაც, უმთავრესად, გადაღებების საწყის პერიოდში გამოჩნდა. როგორც კი მას თეატრალურობას შეამჩნევდა, აკირა მყისვე გამორთავდა კინოკამერას და ხელახლა იწყებდა პირადად მასთან რეპეტიციას.

მართალია, მუნზუკს თავდაპირველად უჭირდა, მაგრამ მერე ისიც, როგორც იტყვიან, „შევიდა როლში“. აღსანიშნავია ეპიზოდი, როცა დერსუ დაჩქარებულად აშენებს თავშესაფარს მოსალოდნელი ქარიშხლის წინააღმდეგ, რაშიც საუცხოოდ ითამაშა მუნზუკმა და რომელიც რეჟისორმა ძველებური მეთოდითა და ხელწერით გადაიღო და დაამონტაჟა.

კუროსავას ფილმის დრამატურგია არ აძლევდა თითოეული პერსონაჟის დეტალურად აღწერისა და წარმოჩენის საშუალებას, ამიტომ იგი მარტივი ენით უხსნიდა მსახიობებს თავს ჩანაფიქრს, მოუთხრობდა, როგორ ხედავდა ის მავან სცენას, არასოდეს სვამდა მათ გარკვეულ ჩარჩოებში, მოუწოდებდა, თამამად გამოეხატათ ინდივიდუალურობა, კადრში თავისუფლად ემოძრავათ. ცალკეულ ეპიზოდებს აშკარად ეტყობათ რეჟისორის არჩევანი: დამკვირვებელი პერსონაჟი არა მარტო სწავლობს ამით სანიმუშო ქცევას, არამედ თავად სამყაროს შეგრძნების აქტს და თვითონაც მოქმედებს ზნეობრივად უმწიკვლო მანერით[14].

გეგმით მიხედვით ვეფხვის ფრაგმენტი უნდა გადაღებულიყო ისე, რომ როცა არსენიევი და დერსუ გაივლიდნენ კამერის წინ, ცხოველიც იქვე გამოჩნდებოდა, მათ შეხედავდა, დერსუ თოფიდან გაისვრიდა და ვეფხვი გაიქცეოდა. ბევრი მცდელობის მიუხედავად, ნადირი არ ემორჩილებოდა ადამიანების ინსტრუქციებს. ის იმყოფებოდა დიდ შემოფარგლულ ტერიტორიაზე, ხოლო რეჟისორის ასისტენტებსა და სხვებს უნდა ეკისრათ მარეკების ფუნქცია, რომ რამენაირად ცხოველი გამოჩენილიყო გადაღებისათვის სასურველ პოზიციაზე. პირველ დღეს ვეფხვის ამოძრავებას ვერაფერი მოუხერხეს. მას ტრანსკვილიზატორი ჰქონდა გაკეთებული, განცხრომით ინვა ხეების ჩრდილში და ნებივრობდა. შვიდი ფუჭი დუბლის შემდეგ გაბრაზებულმა კუროსავამ იმდღევანდელი მუშაობის დასასრული გამოაცხადა, ხოლო თანამშრომლებს თხოვა, რაიმე ეღონათ. დიდი ხნის ბჭობის შედეგად, გადაწყდა, რომ სამი დღის მერე ისევ გაიმეორებდნენ გადაღებას. ეს დღეც დადგა. მოედანზე მიიყვანეს მონადირე ძაღლები, რომლებსაც უნდა ეყეფათ, ხოლო ადამიანებს ჯოხები უნდა ერტყათ გარშემოვლებული ღობისათვის, რათა ვეფხვის რამენაირი პროვოცირება მოეხდინათ. ამ ახალი მცდელობის მიუხედავად ნადირი არ იძვროდა. ბოლოს, ამდენი ხმაურისაგან შეწუხებულმა ვეფხვმა წყალში ისკუპა, იქიდან ამოსულს კი ისეთი ღრიანცელი დახედა, რომ პირზე დუჟმორეულმა რამდენიმე ნაბიჯი გადადგა და გონწასული ძირს დაეცა. რეჟისორმა ოპერატორთან გაარკვია, რომ

მას ვეფხვის მოძრაობის რამდენიმე წამი უკვე ჰქონდა აღბეჭდილი ფირზე, ამიტომ გადაწყვიტა, ეს მაინც შეეტანა ფილმში.

20 ოქტომბერს უცაბედად წამოვიდა თოვლი და კუროსავაც იძულებული გახდა ზამთრის ეპიზოდების გადაღებაზე გადასულიყო. ამინდის მკვეთრ ცვლილებასთან დაკავშირებით მან განაცხადა, თავი ნაპოლეონი მგონიაო[15]. ერთ-ერთი გადაღების შემდეგ მას უკან დაბრუნება მოუწია შემოვლითი გზით, ტყეებისა და ველების გავლით. იგი მანქანიდან აკვირდებოდა იქაურობას და აღმოაჩინა, რომ ამ თვალუწვდენელ სივრცეებში არსად იდგა სახლი, ფიქრობდა, როგორი კინემატოგრაფიული საშუალებებით უნდა გადმოეცა ეს უსასრულობა. სასტუმროში მისულმა გადაწყვიტა, რომ ტყეში აჩვენებდა მიკარგულ კოცონს, რითაც გამოხატავდა ბუნების უკვდავებას და ადამიანის მარტოსულობას.

რუსულ მხარეს ისიც აოცებდა, რომ აკირა კინოსურათს თანმიმდევრობის სრული დაცვით იღებდა, რის გამოც მცირე ხანს ანდომებდა მონტაჟს. ასეთი იყო მისი, როგორც კინორეჟისორის ამოსავალი დებულება. „დერსუ უზალაც“ იყო „მისი წარმოსახვის, მგრძნობელობისა და უნარის დიდებული მონუმენტი, მაგალითი იმისა, თუ როგორ უნდა ამოარჩიო და ჩამოაყალიბო განსაკუთრებული კინემატოგრაფიული სტილისტიკა“[16].

იაპონელები გაწვალდნენ საბჭოთა წარმოების დაბალხარისხოვანი ფირითა და კინოკამერებით. გადაღებულ მასალას ლაბორატორიაში რომ გააგზავნიდნენ, გამჟღავნებული უბრუნდებოდათ დაწუნებული, ამიტომ რამდენჯერმე უწევდათ ამა თუ იმ ეპიზოდის ხელახალი გადაღება. კინოკამერაში ერთ ჯერზე უნდა ჩაგედო 50 მეტრის შემცველი კასეტა და მერე წამდაუწუმ გეცვალა კასეტები. მწყობრ მუშაობას ისიც აფერხებდა, რომ როცა ჰაერის ტემპერატურა მინუს 40 გრადუსამდე დაეცემოდა, და ასეთი რამ ხშირად ხდებოდა, კინოკამერები ჩერდებოდნენ.

ერთხელ იღებდნენ სცენას, რომელიც სცენარის მიხედვით უნდა ყოფილიყო — „უცნაური და იდუმალი ღამე“. აკირამ გასცა განკარგულება, შეექმნათ ჯადოსნური ატმოსფერო და ხეებზე, როგორც საახალწლო ნაძვზე ისე ჩამოეკიდებინათ ცარიელი ბოთლები და სხვა ჭურჭელი, რათა ისინი ერთმანეთს შეხებოდნენ და სხვადასხვა ხმა გამოეცათ. ეპიზოდი ძალზე ორიგინალური, ლამაზი და „ბუნების გამაოგნებელი სურათი“[17] გამოვიდა. ორიოდე დღის შემდეგ, მორიგი გადასაღები მოედნის გაწყობისას ისეთი ქარბუქი ამოვარდა, რომ

კინემატოგრაფისტები თავქუდმოგლეჯილნი გავარდნენ ქალაქში და ძლივს შეასწრეს სასტუმროში.

კუროსავა წლის ბოლომდე აპირებდა გადაღებების დამთავრებას და მოსკოვში გაბრუნებას, მაგრამ მუშაობა გაიწელა. ამდენად, 31 დეკემბერს, ახალი წლის შესახვედრი სამზადისის ნაცვლად, აკირა და მისი ჯგუფი მთაზე დაფორთხავდნენ, რათა გადაეღოთ სცენა, როგორ ნადირობდა დერსუ უზალა გარეულ ღორზე. მუნზუკი და სოლომინი იარაღებშემართულნი იდგნენ კამერის წინ, მაგრამ ეს ცხოველი ვერაფრით აიძულეს, გაერბინა მათ წინ. რეჟისორი გაბრაზდა. ნოგამიმ შესთავაზა, რომ წინა გადაღებული მასალებიდან რაღაცნაირი კომბინაცია გაეკეთებინათ, რაზეც კუროსავა მაშინ არ დათანხმდა, თუმცა შემდგომში მაინც დაუჯერა ერთგულ ასისტენტს[18].

მომდევნო დღეებში, იმის გამო, რომ დღის 4 საათისათვის უკვე ღამდებოდა, გადაღებები დილაადრიან იწყებოდა. დღისით ტემპერატურა მინუს 30 გრადუსს აჩვენებდა, საღამოდან მოყოლებული კი უფრო დაბლა იწევდა. ერთ-ერთი სცენის გადაღების წინ კუროსავამ ითხოვა, წყალი მიეშვათ ხეებისათვის. ათლეტური აღნაგობის თანამშრომელმა უშველებელი მილით შეასრულა დავალება. წამიერად წყალი ხეებს შეეყინა და ამ უკანასკნელებმა მიიღეს ისეთი სახე, გეგონებოდა ბრჭყვიალა ბროლის ნიმუშებად გადაიქცნენო. რაც უფრო ახალ-ახალ ნაკადებს ასხმევდნენ მათ, უფრო ახალ-ახალი ლოლუები ემატებოდათ და არემარე ზღაპრულად ლამაზად გამოიყურებოდა. მალე გაუსაძლისი ყინვის გამო მილში წყალიც გაიყინა. დამხმარე პერსონალი დიდხანს აგვარებდა პრობლემას და ამასობაში მამაცი თანამშრომელი კინაღამ გაეყინათ.

თოვლიანი ქარბუქის გადასაღებად იქაური მსუბუქი და წვრილმარცვლოვანი თოვლი, ჯარისკაცების დახმარებით, მოათავსეს სპეციალურად გაკეთებულ უშველებელ სამარხებში, ვენტილიატორის მახლობლად. როცა გადაღების ჯერი დადგა, ჯარისკაცები თხრიდნენ სამარხს და ვენტილიატორის წინ, ნიჩბებით მაღლა ისროდნენ თოვლს. ვენტილიატორი უბერავდა და იქმნებოდა ქარბუქის ილუზია. პრიმიტიულობის მიუხედავად ეს საქმე დიდ შრომას მოითხოვდა.

გაჭიანურებულმა გადაღებებმა კუროსავას ბევრი ღამე გაათენებია[19]. საბოლოოდ გადაწყდა, რომ რაც შეიძლება სწრაფად გადაეღოთ უსურიის ეპიზოდები, რომ მერე მოსკოვში დროულად ამოექაჩათ გეგმაში ჩამორჩენა. კუროსავამ მოუხშირა გულისწყრო-

მით გამოთქმულ ხმამაღალ ბრძანებებს, განსაკუთრებით იაპონელი ოპერატორის მიმართ.

ყველაზე უარესი სამუშაო დღე გამოდგა 1975 წლის 14 იანვარი. გადამღები ჯგუფი დილაადრიან გაეშურა ჰალაზას მთისაკენ, სადაც გადასაღები იყო, როგორ მიათრევდა მარხილებს არსენიევის რაზმი. სასურველი კადრები არა და არ გამოსდიოდათ, ამიტომ ოთხი დუბლი გააკეთეს, მაგრამ კუროსავა მაინც ვერ დაკმაყოფილდა. დღის მიწურულს, როგორც იქნა, გადაიღეს შედარებით სასურველი დუბლი, მაგრამ უკან მიბრუნებულმა რეჟისორმა გამოაცხადა, რომ არც ის მოსწონდა. მან ნოგამის აჩვენა თავისივე ესკიზი, რომლის მიხედვითაც უნდა გადაეღოთ ეს ეპიზოდი და ნახატი მის თვალწინ ნაკუწებად აქცია.

17 იანვარს გადამღები ჯგუფი მოსკოვში ჩავიდა, თუმცა წინ კიდევ ბევრი სიძნელე ელოდა. კუროსავას დაქირავებული ჰყავდა ხელოვნური ყვავილების შემქმნელი იაპონელი ოსტატი, რომელიც მათთვის შემოდგომის შესაბამის ხის ტოტებსა და ყვითელ ფოთლებს ამზადებდა. მათი გამოყენებით, მოსკოვის გარეუბნებში, აკირამ გადაიღო შემოდგომის ეპიზოდები — მაყურებლის მომაჯადოებელი, მაგიური ძალის ფრაგმენტები[20], მაგრამ არც ამას ჩაუვლია მშვიდად და უნერვიულოდ. კუროსავა უფრო გაღიზიანებული ჩანდა და უფრო მეტს ყვიროდა. შორეულ აღმოსავლეთში ყოფნისას მას ორივე თვალი დაუზიანდა, ფეხები დაუსუსტდა და, საერთოდ, ძალიან გამოიფიტა. ფერმკრთალი, ქანცგაწყვეტილი რეჟისორი მიხრწნილ ბერიკაცად გამოიყურებოდა[21].

საბჭოთა მხარესთან მოთათბირების შედეგად გადაწყდა, რომ „მოსფილმის“ პავილიონში გადაეღოთ ხელახალი ეპიზოდები ვეფხვის მონაწილეობით. 21 თებერვალს კინოსტუდიაში მიიყვანეს ცირკის ვეტერანი მსახიობი ვეფხვი, რომელსაც თან ახლდნენ მომთვინიერებლები. იმ დღეს, გადაღებაზე დასასწრებად, „მოსფილმში“ მივიდა ბევრი ადგილობრივი თუ უცხოელი ჟურნალისტი და სატელევიზიო გადამღები ჯგუფები. პავილიონში გააკეთეს მავთულებიანი ღობე, რათა ცხოველი გარეთ არ გადმოსულიყო, შიგნით კი მომთვინიერებლებს იგი უნდა გაეტარებინათ და გაეჩერებინათ ისე, რომ მას კინოაპარატისათვის შეეხედა და მერე ტყეში გაუჩინარებულიყო. როცა გადასაღები მოედანი გამზადდა, შეშინებული მუნზუკი და სოლომინი შეუშვეს შემოღობილში. ყველა დაიძაბა. ზოგმა ტელეოპერატორმა კამერაც კი მოიმარჯვა, მაგრამ ყველაფერი ორ დუბლში დამთავრდა. ამის მერე რეპორტიორებმა თხოვეს კუროსავას, ვეფხვთან, სო-

ლომინთან და მუნზუკთან ერთად გადაეღო ფოტოსურათი. იმავე დღეს ვეფხვი კიდევ ორი სხვა ეპიზოდისათვის გადაიღეს.

1975 წლის 28 აპრილისათვის დამთავრდა გადაღებები. დადგა მონტაჟისა და გახმოვანების პერიოდი, რამაც შედარებით წყნარ ვითარებაში ჩაიარა. რეჟისორი ძლივს შეელია დაახლოებით 800 მეტრ ფირს, რომელიც სურდა, ფილმში დარჩენილიყო, მაგრამ წინასწარ დადგენილ, კინოგაქირავებაში გასაშვები ორიგინალის სიგრძეს ამხელა ქრონომეტრაჟი არ შეესაბამებოდა. კუროსავა ტოკიოში 18 ივნისს დაბრუნდა.

„დერსუ უზალა“, რომლის წარმოება 4 მილიონ ამერიკულ დოლარამდე დაჯდა, იაპონელ მაყურებელს აჩვენეს 1975 წლის 2 აგვისტოდან. მისი პრემიერა შედგა ტოკიოს ცენტრალური რაიონის — გინძას ერთ კინოთეატრში. ის 11 კვირის მანძილზე გადიოდა რუსულ ენაზე და იაპონური სუბტიტრებით რამდენიმე კინოდარბაზში. იაპონელებს იგი კი მოეწონათ[22], მაგრამ დიდი შემოსავალი არ ჰქონია. საბჭოთა კავშირში კინოსურათი ჯერ აგვისტოში გაუშვეს მოსკოვის კინოფესტივალზე, რომლის მთავარი პრიზი დაიმსახურა, ხოლო სექტემბრიდან ფართო ეკრანებზე გავიდა. ერთი წლის შემდეგ მან მოიპოვა „ოსკარი“ საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმის ნომინაციაში. 1977-1978 წლებში ის დააჯილდოვეს ფრანგი და ესპანელი კინოკრიტიკოსების პრიზებით, ხოლო კუროსავამ საუკეთესო კინორეჟისურისათვის მიიღო იტალიელი კინოჟურნალისტებისა და „დონატელოს დავიდის“ ჯილდოები. 1975 წელს ქ. არსენიევის საპატიო მოქალაქეებად აირჩიეს მაკსიმ მუნზუკი და იური სოლომინი. პოლიტიკურ-იდეოლოგიური მოსაზრებებით კუროსავას ამგვარი პატივი არ ერგო, თუმცა 2002 წელს, ქალაქის ასი წლისთავის იუბილესთან დაკავშირებით, ადგილობრივმა ხელისუფლებამ გამოასწორა შეცდომა.

„დელიკატურმა და დამაინტერესებელმა“, „გამაშეშებელმა და მძიმე“ კინოსურათმა[23], ისევ გააღვივა ინტერესი არსენიევის ნაწარმოებების მიმართ როგორც იაპონიაში, ისე საბჭოთა კავშირში. ისინი ახალი ტირაჟებით გამოსცეს და საკმაო პოპულარობით სარგებლობდნენ მკითხველთა ფართო წრეებში. კუროსავას ახალი ენერგია, თვითდაჯერება, მომავლის რწმენა შეემატა. „ვფიქრობ, ადამიანები გაცილებით თავმდაბალნი უნდა იყვნენ ბუნებასთან მიმართებაში, რადგან ჩვენ ვართ მისი ნაწილი და უფრო მეტად ჰარმონიულად უნდა ვარსებობდეთ მასთან. თუ ბუნება განადგურ-

დება, ადამიანებიც განადგურდებიან. ამდენად ჩვენ ბევრი რამ უნდა ვისწავლოთ დერსუსაგან" – ამბობდა იგი[24].

1976 წელს საბჭოთა კინოკომპანია „სოვექსპორტფილმმა", რომელიც უცხოეთში ავრცელებდა კინოსურათებს, იტალიური კინოგაქირავებისათვის „დერსუ უზალადან" ამოჭრა ოცი წუთის ნაწილები და ფილმს სხვა მუსიკა დაამატა ისე, რომ კუროსავასათვის არაფერი უკითხავთ. გულდანყვეტილმა რეჟისორმა განაცხადა, რომ აღარასოდეს იმუშავებდა რუსებთან[25]. ამის შემდეგ „სოვექსპორტ-ფილმმა" უკან დაიხია — იტალიაშიცა და სხვა ქვეყნებშიც სწორედ კუროსავასეული ვერსიები გააგზავნა.

„დერსუ უზალა" გახდა მნიშვნელოვანი ნიშანსვეტი კუროსავას შემოქმედებაში. პოეტური და ფილოსოფიური გააზრებებისაკენ გადახრილი ფილმი, აკირას მორიგი „ჰუმანური აღმასვლა"[26], ეძღვნება ადამიანს, რომელიც ცხოვრობს ბუნებაში, შერწყმულია მასში, როგორც მისი განუყოფელი ნაწილი, უბრალო და სუფთა პიროვნებაა, ბუნებაში რომ ყველაფერს ისე აღიქვამს, როგორც გასულდგმულებულს. თავად კუროსავა გაოცებული იყო, რამხელა ტერიტორია გაუვლია არსენიევს, მარტო როგორ ცხოვრობდა დერსუ უზალა და ამ სიმარტოვემ როგორ გამოსჭედა მისი დაუდგრომელი ხასიათი. იმავდროულად კინოსურათი მსოფლიოში იმხანად მიმდინარე ეკოლოგიური კატასტროფის საწინააღმდეგო, საპროტესტო ნაწარმოებია. განსაკუთრებული პრობლემები ამ მხრივ იაპონიაში იყო, სადაც გარემო საშინელ პირობებში იმყოფებოდა. ფილმის საშუალებით კუროსავას უნდოდა მსოფლიოს ყველა კუთხეში მცხოვრებთათვის მიეწვდინა ხმა, რომ რაოდენ სათუთი საკითხია ბუნების მოვლა-პატრონობა. ფილმის მეორე მნიშვნელოვანი თემა არის მეგობრობა და ის მყარდება ერთ საერთო ინტერესთან – ბუნების სიყვარულთან მიმართებაში. ორი თემა: „ადამიანი და ბუნება" და „ადამიანი და ადამიანი" მთლიანად გასდევს ფილმის სიუჟეტურ ქარგას და მას სძენს „რეალურ სიდიადესა და გენიალურობის აშკარა რეზონანსს"[27].

სამურაების შთამომავალში, მიუხედავად იმ გარემოსი, სადაც გაიზარდა და დავაჟკაცდა, მრავლად იყო ის თვისებები, რაც ახასიათებდა ამ სოციალური ფენის წარმომადგენლებს: მტკიცე თანაგრძნობისა და სიბრალულის გრძნობა, სრული ზნეობრივი ღირსება, კომპრომისზე წასვლის უუნარობა, შინაგანი რწმენის მიხედვით მოქმედება. ყველა ეს თვისება მოდიოდა „ბუშიდოს" ეთიკური კოდექსიდან, რომელიც ნაწილობრივ იყო დამყარებული ძენის სწავლებაზე, რაც, თავის მხრივ, ერთგვარი ფილოსოფიაა. ამის

მიმდევარს არ უნდა დაედანაშაულებინა გარემომცველი სამყარო, სრული პასუხისმგებლობა უნდა აეღო ყველაფერზე, სადაც არ უნდა ყოფილიყო და ყველაზე, ვისთანაც არ უნდა ყოფილიყო. იგი თვითონ წარმოადგენდა თავისივე სამყაროს ცენტრს. საერთოდ, „ბუშიდოს“ ძირითადი პრინციპები ცხადად გამოსჭვივიან კუროსავას ფილმებში და ისინი სრულყოფილად წარმოჩნდნენ „დერსუ უზალაში“, სადაც მისი მთავარი გმირი თავისი ცხოვრების მაგალითით პასუხობს „ბუშიდოს“ ერთ-ერთ წესს — „პირისპირ დაუდექი ადამიანსაც და ბუნებასაც და ისწავლე“. ირონიულია, რომ ეს კაცი სულაც არ არის სამურაი, არამედ ერთი უბრალო მონადირეა. დერსუთი კუროსავამ შექმნა პერსონაჟი, რომელიც გვიჩვენებს ცხოვრების უმანკო სახეს, ადამიანის ჰარმონიას ბუნებასთან და ამასთანავე, მოკრძალებულად აღიარებს, რაოდენ პატარაა და უძლურია ადამიანი ბუნების წინაშე. მისი ეთიკური კოდი და ცხოვრების სტილი ერთი და იგივეა. ამდენად თავად კუროსავასა და მის გმირებს შორის ბევრია საერთო, რაც ნიშანდობლივია და თვალში საცემი. იგი სულ აცხადებდა, რომ ფილმებს აკეთებდა ახალგაზრდობისათვის[28] და ამით სურდა, რომ მომავალ თაობას უფრო მეტი ყურადღება მიექცია „ბუშიდოსათვის“, რაც მის თანამედროვე იაპონიაში თითქმის მივიწყებული იყო. მას გულწრფელად უნდოდა, ეს სულიერი მემკვიდრეობა გადაეცა მათთვის და თვალები გაეხილებინა.

„ოსკარის“ მიღების შემდეგ აკირამ ინტერვიუში განაცხადა, რომ თავს გრძნობდა ისეთ ადამიანად, რომელმაც მოიშორა უღელი, რითაც რუსებისაგან იყო დავალებული და ამ პრიზით, მადლიერების ნიშნად, მათ რაღაც მნიშვნელოვანი დაუბრუნა. იგი ოცნებობდა, რომ ასეთივე საპატიო ჯილდო დაემსახურებინა იაპონური კინოსურათისათვის, მაგრამ, სამწუხაროდ, მის ქვეყანაში პროდიუსერები არ აფინანსებდნენ ამგვარი თემატიკის კინოპროდუქციას და საერთოდ არც დიდ ფულს დებდნენ კინოინდუსტრიაში[29].

მოგვიანებით „დერსუ უზალა“ რეჟისორისა და პროდიუსერის როჯერ კორმენის წყალობით ფართოდ გავიდა ამერიკულ კინოეკრანებზე. მაყურებელი აღტაცებაში მოვიდა. კრიტიკოსებმა იგი საავტორო კინოს განაკუთვნეს და დითირამბები არ დააკლეს. მათთვის ის წარმოადგენდა კუროსავასათვის სრულიად არასახასიათო ნამუშევარს, რომლის გმირი ბუნების ნამდვილი შვილია, ვისგანაც ყველამ მაგალითი უნდა აიღოს[30], ხოლო მასში ნაჩვენები თოვლისაგან გადათეთრებული ტყეები, ულამაზესი, თვალუწვდენელი პეიზაჟები კოსმოსის მსგავს უსასრულობას გამოხატავენ და კუროსავამ ეს

ლანდშაფტი ისე ოსტატურად მოაქცია კინოკამერის ჩარჩოში, რომ დოვჟენკოს შემდეგ თითქმის არავის გაუკეთებია ასეთი რამ და ამით ლირიკული განწყობილება არ შეუქმნია[31]. ამასთანავე ისინი წერდნენ, ფილმი იწვევს ბუნების გასაოცარ სიდიადეს, რომელიც ჯერ კიდევ არაა გაფუჭებული ცივილიზაციის მიერ. კინოსურათი თავისებურად გადარჩენილია სენტიმენტალიზმის რიფებისაგან თავისი სარეჟისორო სტილით, რომელიც ჯონ ფორდის საუკეთესო ტრადიციების გამგრძელებელიაო[32].

საერთაშორისო ასპარეზზე „დერსუ უზალას“ წარმატებებმა არაერთ იაპონელ კრიტიკოსს ჩააკმენდინა ხმა. მათ უმალ შეცვალეს პოლიტიკა და თუ ადრე კუროსავას არც ერთი კინოსურათი არ მოსწონდათ და ამის დასამტკიცებლად არაფერს ერიდებოდნენ, ახლა ქება-დიდება შეასხეს „კურო-სანს“.

შესანიშნავი პეიზაჟებით, უჩვეულოდ მიგნებული კადრებით, ექსპერიმეტული სულისკვეთებით გაკეთებული „დერსუ უზალა“ მართლაც კინოხელოვნების ერთ-ერთი გამოკვეთილი ნიმუშია. „რაშომონის“ მსგავსად მასშიც უპრეცენდენტოდაა გადაღებული მზე. მისი მთავარი პერსონაჟი, თავისებურად მისტიკური ფიგურა, რომლის წარსულიც მისტიკაშია ჩაფლული, გარკვეულწილად უჩინარი კაცია, ბუნებასთან შეზრდილი და შერწყმული. ესაა აზიური ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ერთ-ერთი ნათელი გამოვლინება, რასაც კუროსავა ღირსეულად შეეჭიდა. შორეული აღმოსავლეთის ტყე ნაჩვენებია, როგორც ბრწყინვალე ოქროსფერი ზღვა, ხოლო მთლიანობაში ფილმი ბრძნული, მჭევრმეტყველური ნამუშევარია, რომელიც შექმნა მომწიფებულმა, დახვეწილმა და საზრიანმა რეჟისორმა[33].

1976 წელს აკირა კუროსავამ იაპონიის მთავრობისაგან მიიღო ჯილდო, როგორც „პერსონამ კულტურული დამსახურებისათვის“. მანამდე იაპონური კინოს სხვა წარმომადგენელს ასეთი პატივი არ ღირსებია. იმავე წელს „ოსკარების“ გადაცემის ცერემონიალზე მან გაიცნო ამერიკელი კოლეგები ფრენსის ფორდ კოპოლა და ჯორჯ ლუკასი, რომლებიც პირადად ეახლნენ და მოახსენეს, რომ მისი დიდი თაყვანისმცემლები იყვნენ და ბევრი რამ ისწავლეს მისი შემოქმედებისაგან. ლუკასმა ისიც დაამატა, რომ მზად იყო, შესაძლებლობების ფარგლებში, რაიმეთი დახმარებოდა. რა თქმა უნდა, აკირას მოეწონა ამგვარი შეთავაზება, მაგრამ მოკრძალებული უარი შეაგება კოლეგებს, თუმცა გონებაში ჩაინიშნა ფაქტი.

უკან დაბრუნებული კუროსავა სერიოზული ფინანსური პრობ-

ლემების წინაშე აღმოჩნდა, რის გამოც იძულებული გახდა, მიეღო ახალი წინადადება — გადაეღო იაპონური კომპანია „სანტორის“ ვისკის სატელევიზიო სარეკლამო რგოლები. ერთი მათგანი მან პირდაპირ თავის აგარაკზე გააკეთა, ხოლო დანარჩენებში, რომლებიც სხვადასხვა ადგილას გადაიღო, თავადაც გამოჩნდა. შემდეგ ესეც არ იკმარა, დაურეკა კოპოლას, რომელიც მორიგ კინოსურათზე მუშაობდა და აუწყა, რომ სურდა შეექმნა ისეთი სარეკლამო რგოლი, რომელშიც ისინი ერთად მოწრუპავდნენ „სანტორის“ ვისკის. ამერიკელმა უპასუხა, რომ არ სვამდა ალკოჰოლს, მაგრამ თუ ამით რამენაირად შეეწეოდა თავის იდეურ მასწავლებელს, აუცილებლად შეუსრულებდა თხოვნას, ხოლო როცა გაიგო, რომ ამისათვის კუროსავა, ჰონორარის სახით, მიიღებდა 30 000 ამერიკული დოლარის ექვივალენტ თანხას იაპონურ იენებში, დაუყოვნებლივ ჩაფრინდა ტოკიოში[34]. ვისკის რეკლამებში კუროსავას მონაწილეობა უცხო არ იყო ზოგადად კინემატოგრაფისტებისათვის. ამისათვის შეიძლება ჟორჟ მელიესის მაგალითის გახსენება, როცა 30-იან წლებში, უკვე ხელმოცარული და მოხუცებული მელიესი სიგარის სარეკლამო რგოლში გადაიღეს, ხოლო იაპონელთაგან ყველაზე მეტად დასამახსოვრებელი გახდა ტოშირო მიფუნე ლუდის რეკლამაში 1970 წელს. ამ უკანასკნელის სლოგანი იყო: „ნამდვილი მამაკაცი უსიტყვოდ სვამს“[35].

იმ ხანებში აკირა ერთდროულად შრომობდა სამ პროექტზე, თუმცა რომელიმე მათგანის განხორციელების იმედი არ ჰქონდა იმდენად, რამდენადაც თითოეული დიდბიუჯეტიანი კინოსურათი უნდა ყოფილიყო. პირველი წარმოადგენდა ედგარ ალან პოს „წითელი სიკვდილის ნიღბის“ ეკრანიზაციას, ოღონდ იაპონურ გარემოში გადატანილს, მეორე — უილიამ შექსპირის „მეფე ლირის“ ასეთივე ვერსიას და მესამე ეძღვნებოდა სუფთა იაპონურ ისტორიულ ამბავს ორეულის შესახებ („აჩრდილი მეომარი“). ამ სამიდან შედარებით რეალურად გამოიყურებოდა ეს უკანასკნელი, რომლის კინოსცენარზე მასთან ერთად მუშაობდა მასატო იდე და რომელიც იწერებოდა საგანგებოდ კომიკოსი მსახიობისათვის — შინტარო კაცუსათვის. ამასობაში კუროსავას შესთავაზეს მრავალსერიიანი სატელევიზიო ფილმის „შოგუნის“ რეჟისორობა, მაგრამ მან არ მიიღო შეთავაზება, რადგან მოეჩვენა, რომ მისი სცენარი ძალიან შორს იდგა ისტორიული სინამდვილისაგან[36].

„აჩრდილი მეომრისათვის“ კუროსავა შეუდგა იაპონელი ინვესტორების ძებნას. იგი კარდაკარ დადიოდა, მაგრამ ფულს არა-

ვინ აძლევდა, თან იმას უცხადებდნენ, რომ ისტორიული ფილმები აღარავის აინტერესებდა. ნერვების მოსათოკად იგი, მეგობრებთან ერთად, ხშირად მიდიოდა სათევზაოდ. ერთხელ ნოგამის ისიც კი ჰკითხა თურმე, ხომ არ დაგვენებებინა თავი ამ პროექტისათვისო?[37]. შემდეგ მან ხელი მიჰყო ჩანახატების კეთებას. ყოველი გმირის სახე თვალწინ ედგა და უსასრულოდ ხატავდა. თითოეული სცენა, გონებაში მრავალგზის გადახარშული, სათუთად გადაჰქონდა ფურცელზე, რამეთუ თუკი ოდესმე ამ ფილმს გადაიღებდა, სამუშაოს გაუადვილებდა როგორც მხატვარს, ისე კინოოპერატორსა და მსახიობებს[38]. აკირამ სცენებისა და პერსონაჟების დაახლოებით 250 ნახატი შექმნა.

კინოსურათის იდეა კუროსავას გაუჩნდა ისტორიული მასალების გაცნობის შედეგად, როცა წააწყდა ინფორმაციას XVI საუკუნის ერთ ბრძოლაზე, რომლის დროსაც მთელი არმია (16 000 მეომარი) გაწყდა ისე, რომ მეორე მხარეს არავინ დაზარალებულა. იგი ჩაეძია დოკუმენტებს და აღმოაჩინა, რომ განადგურებული ჯარი ეკუთვნოდა მძლავრი ფეოდალის — შინგენ ტაკედას კლანს. ტაკედას ბევრი ორეული ჰყოლია. ის ორ დიდ ფეოდალთან — ნობუნაგა ოდასთან და იეიასუ ტოკუგავასთან სამხედრო კავშირში იმყოფებოდა, მაგრამ როდესაც მათი ალიანსი დაირღვა, ოდა და ტოკუგავა მას დაუპირისპირდნენ. 1575 წელს, როცა ტაკედა უკვე გარდაცვლილი იყო, მისი ჯარი დამარცხდა ნაგაშინოს ველზე, რადგან მოწინააღმდეგეები აღჭურვილნი იყვნენ ახალი იარაღით – მუშკეტებით. კუროსავამ გაიაზრა, რომ ეს ამბავი შეიძლებოდა კარგი ფილმის სიუჟეტი გამხდარიყო, თანაც წარმოიდგინა, რომ ერთ-ერთი ორეული შესაძლებელია ყოფილიყო დასასჯელად გამზადებული ქურდი, ვინც ტაკედასთან მსგავსების გამო შეინყალეს და მის ნაცვლად გამოიყენეს ისე, რომ ყველას დაუმალეს ბატონის სიკვდილი, ხოლო არმია, რომელიც ან ძალზე შეყვარებული იყო თავის მეთაურზე, ან მასზე გამწყრალი, შესაძლოა ისე მოქცეულიყო, რომ მსხვერპლად მიეტანა თავი გადაწყვეტ შერკინებაში იმ დონეზე, რომ მკერდი შეეშვირა ტყვიებისათვის[39].

იაპონიის ისტორიაში არსად წერია, როგორ გამოიყურებოდა ტაკედა, თუმცა არსებობს მისი თანამედროვეების ჩანაწერები, რომელთა საშუალებით ირკვევა, როგორი შთაბეჭდილებები ჰქონდათ მათ ამ პიროვნებაზე. ისტორიულ წყაროებში კუროსავამ აღმოაჩინა ტაკედას დევიზიც, რომელიც მან აიღო ჩინელი სამხედრო სტრატეგის — სუნ ძისაგან და ბრძოლისას იყენებდა თურმე: „სწრაფი, როგორც ქარი, ჩუმი, როგორც ტყე, გადამდები, როგორც ცეცხლი,

უმოძრაო, როგორც მთა". ეს დევიზი რეჟისორს ძალიან მოეწონა და ჩაიფიქრა, რომ კინოსცენარში მას სათანადო დატვირთვას მისცემდა. ტაკედას სიკვდილზე არსებობს ორი ვერსია: პირველის მიხედვით იგი სნაიპერის ტყვიამ მოკლა, ხოლო მეორე იუწყება, რომ ის გარდაიცვალა ტუბერკულოზით თუ რომელიღაც სხვა დაავადებით. კუროსავამ პირველი აირჩია.

აკირასათვის აღნიშნული ეპოქა წარმოადგენდა ყველაზე საყვარელ პერიოდს იაპონიის ისტორიიდან. როგორც თვითონ მიუთითებდა, ეს იყო დრო, როცა ადამიანები იყვნენ პირდაპირები და უპრეტენზიოები, ეს იყო დიდი ამბიციებისა და დიდი დამარცხებების, დიდი გმირებისა და, იმავდროულად, დიდი ნაძირლების ხანა[40]. კინოსცენარის თავის ვარიანტს იგი ჩვეულებისამებრ წერდა: იწყებდა ხელში სუფთა ფურცლით და გონებაში პერსონაჟებით. მერე იწერებოდა ყველაფერი, ხდებოდა იდეის ხორცშესხმა, გმირები ცოცხლდებოდნენ, მოქმედებდნენ და ა. შ. მუშაობის პროცესში მათი ქმედება ხშირად ისე წარიმართებოდა, რასაც კუროსავა წინასწარ არ გეგმავდა. თავადაც ამბობდა, რომ ფინალურ სცენაში, როცა მთავარი გმირი ვარდება მდინარეში და მიტივტივებს დინებასთან ერთად, წარმოიდგინეთ, მეც მას მივყვები, რადგან ამ პერსონაჟმა მიმიყვანა აქამდეო[41].

1978 წელს „იმპერატორი", ნახატებითა და თარგმნილი კინოსცენარით, საზღვარგარეთ გაემგზავრა, რათა უცხოელი ინვესტორები მაინც მოეძებნა. მან რამდენიმე ქვეყანა უშედეგოდ მოიარა და ჩავიდა აშშ-ში, სადაც კოპოლამ და ლუკასმა ითავეს მისი დახმარება. ისინი მიადგნენ „XX სენჩიური ფოქსს" თხოვნით, რომ მას ნაწილობრივ დაეფინანსებინა ეს ფილმი. ამერიკული კინოკომპანია დაუკავშირდა „ტოჰოს", რომელიც დათანხმდა მეორე ნაწილის დაფინანსებაზე. კოპოლამ და ლუკასმა ივალდებულეს, რომ იქნებოდნენ კინოსურათის საერთაშორისო ვერსიის აღმასრულებელი პროდიუსერები და „ფოქსს" დარჩებოდა მისი სადისტრიბუციო უფლებები მთელ მსოფლიოში, იაპონიის გარდა. ლუკასს უნდოდა თავად წარედგინა კინოსურათი პარიზში, ნიუ-იორკში, ლოს ანჟელესსა და სან ფრანსისკოში, რომ ეგებ ეს ყოფილიყო იაპონური კინოს გადარჩენის ახალი გზა და ამით რაც შეიძლება მეტი მაყურებელი მიეზიდა კინოთეატრებში. იგი დაპირდა „XX სენჩიური ფოქსს", რომ თუ რაიმე პრობლემა შეექმნებოდა პროექტის მარკეტინგსა და დისტრიბუციას, უკან გამოისყიდიდა ამერიკული კინოკომპანიის მიერ ჩადებულ ფულს. საერთო თანხამ 6 მილიონი აშშ დოლარი შეადგინა. ამდე-

ნად, კოპოლასა და ლუკასის მეცადინეობით დასაბამი დაედო იმ დროისათვის ყველაზე ძვირადღირებულ კინოსურათს იაპონურ კინოინდუსტრიაში. ახალი ერთობლივი პროექტის თაობაზე ოფიციალურად გაცხადდა 1978 წლის 20 დეკემბერს. მასში სიმბოლურ მონაწილეობას ღებულობდა „კუროსავა პროდაქშენზიც“.

აკირა სამზადისს შეუდგა. ტაკედას როლში მას სურდა ტომისაბურო ვაკაიამას (ნამდვილი სახელი და გვარი — მასარუ ოკუმურა) გადაღება, ხოლო მისი ორეულისათვის უკვე შერჩეული ჰყავდა მისივე ძმა — შინტარო კაცუ (ტოშიო ოკუმურა). ამ უკანასკნელმა სახელი გაითქვა ლეგენდარულ ძატოიჩიზე შექმნილ სერიებში ნათამაშევი მთავარი როლებით. მალე, ავადმყოფობის გამო, ვაკაიამა ამოვარდა ჩანაფიქრიდან, ამიტომ ორივე პერსონაჟი კაცუს უნდა განესახიერებინა. კუროსავა დინჯად და ნელ-ნელა ამუშავებდა კინოსცენარს, აყალიბებდა ეპიზოდებს, ფიქრობდა, როგორი გრიმი გამოეყენებინათ კაცუსათვის. მან მიიღო ამ მსახიობის მრავალი ფოტოსურათი, რათა კარგად დაკვირვებოდა მის სახეს. მოსამზადებელ პერიოდში აკირა და მისი რამდენიმე თანამშრომელი კიოტოში ნავიდნენ გადასაღები ადგილების შესარჩევად. იქვე, სხვა ფილმის გადაღებებზე იმყოფებოდა კაცუ, რომელმაც ისინი სადილად დაპატიჟა და ისე თავხედურად მოიქცა, რომ, ალბათ, პირველად სწორედ მაშინ გაუჩნდა რეჟისორს ბზარი მისი პიროვნების მიმართ.

კუროსავას მიზანი იყო, გაეკეთებინა „იაპონური ჰეროიკული მემკვიდრეობის მუდმივობაზე“[42] აგებული ეპიკური კინოსურათი, ამიტომ მან განსაკუთრებული ყურადღება გაამახვილა იმაზე, რომ ტაკედა წარმოადგენდა ძველ დროებას, ხოლო ოდა და ტოკუგავა — ახალს. ტაკედას კლანის დამარცხების მერე, რამდენიმე ათეულ წელს წარმართული სამოქალაქო ომი იმით დასრულდა, რომ 1603 წელს ტოკუგავა აღზევდა როგორც ქვეყნის სამხედრო მმართველი (შოგუნი) და იაპონიაში 250 წლის განმავლობაში სიმშვიდემ და სტაბილურობამ დაისადგურა. ამისათვის საჭირო გახდა მომავალი ფილმი გადაღებულიყო სრული ისტორიული აკურატულობით, დამატყვევებელი სილამაზითა და ამაღელვებელი ბატალური სცენებით[43].

ოდასა და ტოკუგავას პერსონების უკეთ გასაცნობად კუროსავა ისევ ისტორიულ წყაროებს მიადგა, სათანადოდ შეისწავლა, თუ როგორ იყვნენ ისინი აღწერილი დოკუმენტებში და მათი კინოპერსონაჟები თავისებურად გაამდიდრა კიდეც. ნობუნაგა ოდა იყო ყველაზე განსწავლული კაცი, რომელმაც კარგად იცოდა, რა ხდებოდა მსოფლიოში, ემეგობრებოდა მისიონერებს, რომლებიც მრავლად

ჰყავდა თავის კარზე, უცხოეთიდან აქტიურად შემოჰქონდა სასარგებლო იდეები. ორივე ფეოდალის როლებისათვის აკირამ შეარჩია ისეთი ადამიანები, რომლებიც ნაკლებად იყვნენ მაყურებლისათვის ცნობილნი და მისი შეხედულებით, ისტორიული აღწერილობით ესადაგებოდნენ ამ ფიგურებს. ტოკუგავას როლზე დამტკიცდა ბიზნესმენი მასაიუკი იუი, რომელსაც კინოში მუშაობის არავითარი გამოცდილება არ გააჩნდა, ხოლო ოდა განასახიერა დებიუტანტმა დაისუკე რიუმ. ორივე მათგანი ნიჭიერი მსახიობი გამოდგა.

პრესის საშუალებით კუროსავამ გამოაცხადა, რომ ახალი ფილმის მასობრივი სცენებისათვის ესაჭიროებოდა ბევრი სტატისტი. მის მოწოდებას 15 ათასი იაპონელი გამოეხმაურა. რასაკვირველია, გადაღებებზე ყველა ვერ მოხვდა. მათ საგანგებო ვარჯიშში რეჟისორმა დიდ დრო გაატარა. გარეგნული სისუსტის მიუხედავად, აკირა სულიერად ძალზე ძლიერად გამოიყურებოდა, სხვებთან ერთად თხრიდა სანგრებს, აქტიურად მონაწილეობდა სხვადასხვა სახის დეკორაციის შექმნაში. საღამოობით იგი ისევ მართავდა შეხვედრებს თავის კოლეგებთან, კვლავ ხუმრობდა, სვამდა და ხალისობდა. მას აშკარად ეტყობოდა, რომ ჩვეულ ფორმაში დგებოდა და არ ეპუებოდა იმ აზრს, რომ „აჩრდილი მეომარი“ იქნებოდა ყველაზე ძნელი პროექტი მის კარიერაში. ამ კინოსურათზე „მუშაობისას ხელახლა აღმეძრა ჟინი კინორეჟისორობისადმი“ — მიუთითებდა კუროსავა[44].

მთავარი პრობლემა გახდა დაახლოებით 150 ცხენი, რაც აკირამ მოითხოვა საფინალო ეპიზოდისათვის. მან გადასაღებ მოედნად შეარჩია ადგილები ჰოკაიდოზე, რომელიც ფართო სივრცეებით გამოირჩევა. მავანი სამურაის როლის შემსრულებლის საომარი აღჭურვილობით შემოსვა, თავის ცხენიანად, ორმოცდაათჯერ მეტად ძვირი ღირდა, ვიდრე „შვიდი სამურაის“ გადაღებების დროს. ჰოკაიდოზე კუროსავა შეხვდა მინპეი შირაის და გაეცნო მის რანჩოს. შირაიმ ურჩია გადამღებ ჯგუფში აეყვანათ მისი მეგობარი — ტოში ჰასეგავა, რომელიც ასევე ფლობდა პატარა რანჩოს და თანაც უყვარდა სამოყვარულო დოკუმენტური ფილმების გადაღება. ამ ორმა ადამიანმა კუროსავას თავისი ცხენებიც შესთავაზა და დანარჩენების ყიდვა და მოგროვება აღუთქვეს. ისინი თავიანთი გემოვნებით არჩევდნენ ცხენებს. როდესაც ესა თუ ის გამყიდველი გაიგებდა, რომ მისი ცხენი კინოგადაღებებისათვის ესაჭიროებოდათ, მაშინვე მაღლა უწევდა ფასს, რის გამოც გაცხოველებული ვაჭრობა მიმდინარეობდა. საერთო ჯამში, შირაიმ და ჰასეგავამ იყიდეს 130 ცხენი. მხედრების საკითხი მათ იმით მოაგვარეს, რომ

სხვადასხვა საცხენოსნო კლუბიდან ჰოკაიდოზე, ერთი თვით ადრე, ჩაიყვანეს 30 ცხენოსანი, რათა ცხოველებს შეჩვეოდნენ, გაეწვრთნათ და სხვებისათვისაც ესწავლებინათ ეს საქმე. ცხენები აკირას სჭირდებოდა არა მარტო საომარი ეპიზოდებისათვის, არამედ იმ სისხლიან ომებში გამარჯვებისა და ძალაუფლების სიმბოლოების საჩვენებლად[45]. დამატებითი სირთულეები წარმოიქმნა მეომრის სამხედრო აღკაზმულობასთან დაკავშირებით. თითოეულ სამურაის ზურგზე, აბჯრის უკან, დამაგრებული ჰქონდა ბაირაღი, რომლის ფრიალი ცხენებს აშინებდა. მათ აფრთხობდა მოკლე შუბების გვერდულად ჩხვლეტაც. ამიტომ შუბები რეზინისაგან გააკეთეს, ხოლო ცხოველები მეთოდურად შეაჩვიეს ბაირაღების ფრიალს, შემდეგ კი ასწავლეს მწყობრში სიარული.

გადაღებები დაიწყო 1979 წლის ივნისში, თუმცა ჯერ, ცრუ საჰაერო განგაშის გამო, მუშაობა რამდენიმე დღით შეჩერდა, ხოლო შემდეგ მხედველობისა და დიაბეტის გაუარესების შედეგად ოპერატორობიდან გადადგა 71 წლის კაძუო მიიაგავა. მის ნაცვლად აკირამ აიყვანა ტაკაო საიტო და შოჯი უედა, ხოლო მიიაგავა ნაკაისთან ერთად კონსულტანტებად გაამწესა. პირველ ხანებში კაცუს არ იღებდნენ და ისიც მხოლოდ 17 ივლისს გამოჩნდა გადასაღებ მოედანზე. მას მეტად რთული დავალება ჰქონდა — უნდა განესახიერებინა უსახელო ქურდი, რომელსაც ტაკედას ორეულად იყენებენ და აქცენტები გადაეტანა მისი ახალი ხასიათის ფორმირებაზე, განსხვავებულ ამპლუაზე[46]. „ტოჰოში“ იმთავითვე შიშობდნენ, რომ მიფუნესაგან განსხვავებით კაცუ სრულიად უცნობი მსახიობი იყო უცხოეთისათვის და ძნელად წარმოედგინათ, რომ ეს პროექტი გახდებოდა მისი საერთაშორისო რანგის „კინოვარსკვლავად“ გახდომის საუკეთესო შესაძლებლობა. თუკი მიფუნე ითვლებოდა კუროსავას გულმოდგინე შეგირდად, მასთან შედარებით კაცუ ჩანდა „უმართავ ბიჭუნად“[47], თავის ჭკუაზე რომ ატარებდა რეჟისორებს და საკუთარ აზრებს ახვევდა.

პირველ დღეს კაცუმ გაიარა ერთ-ერთი სცენის რეპეტიცია. ამასობაში აკირამდე მიაღწია ინფორმაციამ, რომ შინტაროს გაუხსნია სამსახიობო სკოლა, სადაც სასწავლებლად იყენებდა თურმე კუროსავასთან მისივე კერძო საუბრების სამაგნიტოფონო ჩანაწერებს. „კურო-სანს“ ეს არ ესიამოვნა. კაცუს ადვილად დასამახსოვრებელი ტექსტი ჰქონდა, მაგრამ, ალბათ, თვლიდა, რომ არავის მარიონეტს არ წარმოადგენდა და მისთვის უფრო მეტი შემოქმედებითი თავისუფლება უნდა მიეცათ, ამიტომ როლს სულ სხვა სიტყვებით

ლაპარაკობდა. კუროსავა ამგვარ ქცევას არ იყო ჩვეული. მან მეორე დღისათვის დანიშნა მორიგი რეპეტიცია. მეორე დილით კაცუ ერთი საათით ადრე მივიდა სამსახურში და მოითხოვა, რომ გაეკეთებინათ მისი იმდღევანდელი რეპეტიციის ვიდეოჩანაწერი, რაზეც რეჟისორისაგან სასტიკი უარი მიიღო. მსახიობი გაბრაზდა და, რამდენიმე ადამიანის თხოვნის მიუხედავად, მიატოვა გადაღება. ამის გამო აკირამ იქვე მოკლედ განმარტა, რომ არაა საჭირო ფილმს ჰყავდეს ორი რეჟისორიო[48].

20 ივლისს „ტოჰოს“ დარბაზში დაინიშნა კუროსავას ჯგუფის პრესკონფერენცია, თუმცა კაცუმ მათ დაასწრო, თავად მოიწვია პრესკონფერენცია, სადაც ჟურნალისტებს გააცნო თავისი პოზიცია. „ტოჰოში“ უამრავი ადამიანი მივიდა როგორც პრესიდან და ტელევიზიიდან, ისე საზოგადოების სხვადასხვა ფენიდან. შენობაში ტევა არ იყო. ღონისძიების დაწყებამდე აკირამ მოიკითხა ტაცუია ნაკადაი, დაინტერესდა, დაკავებული იყო თუ არა იგი იმჟამად რომელიმე სხვა ფილმზე ან თეატრში და განკარგულება გასცა, თანხმობის შემთხვევაში, დაუყოვნებლივ მიეწვიათ აღნიშნულ როლზე. დამსწრე აუდიტორიას რეჟისორმა განუცხადა, რომ კაცუმ ვერ გაუგო, რა უნდოდა, ამიტომ მოხდა ინციდენტი და საერთოდ, როცა კინოსურათს ვაკეთებ, მჭირდება ისეთი ხალხი, ვინც ჩემს დავალებებს შეასრულებსო[49]. პრესკონფერენციის დასრულების შემდეგ, კუროსავას აცნობეს, რომ ნაკადაი დათანხმდა[50], ოღონდ მაშინვე ვერ წავიდოდა გადაღებებზე, რადგან თეატრში თამაშობდა და კონტრაქტს ვერ დაარღვევდა. მართალია, აკირასათვის იდეალური ვარიანტი იქნებოდა მიფუნეს მიწვევა, მაგრამ მათ შემოქმედებით თანამშრომლობას დიდი ხნის წინ დაესვა წერტილი. ინტელექტუალური ნაკადაი ბოლომდე არ ჰგავდა კუროსავას წარმოსახვაში არსებულ მთავარ გმირს, მაგრამ გრიმის მეშვეობით მას საჭირო კონდიციებამდე მიიყვანდნენ. კაცუსთან შედარებით ნაკადაის ის უპირატესობა ჰქონდა, რომ კარგად იცნობდა კუროსავას, როგორც კინორეჟისორსაც და როგორც პიროვნებასაც და არასოდეს გასჭირვებია მასთან მუშაობა. თანაც „XX სენჩიური ფოქსმაც“ და „ტოჰომაც“ დაიჩემეს, რომ ახალი კანდიდატი არ უნდა ყოფილიყო „კინოვარსკვლავი“. ნაკადაი ამ მოთხოვნას აკმაყოფილებდა. აკირას სხვა არჩევანი არ ჰქონდა — უნდა დალოდებოდა ნაკადაის.

ეს პერიოდი რეჟისორმა გამოიყენა, რათა ერთხელ კიდევ დაეზვერა გადასაღები მოედნები, ემუშავა სხვა მსახიობებთან, გარკვეული ეპიზოდებიც გადაეღო მთავარი გმირის გარეშე. ამასთანავე,

მან უხმო რამდენიმე ძველ მსახიობსაც (კამატარი ფუჯივარა, სენკიჩი ომურა) და მათ პატარა როლები მისცა, ხოლო 74 წლის ტაკაში შიმურასათვის უფრო დიდი როლის მიცემა უნდოდა, მაგრამ ბოლო მომენტში გადაიფიქრა და მასაც მცირე როლი არგუნა. „ტოჰოს" ხელმძღვანელობა გახარებული იყო იმით, რომ ამ პროექტში მეორე რეჟისორად და მრჩევლად აკირამ დანიშნა თავისი უახლოესი მეგობარი იშირო ჰონდა[51]. მის ფუნქციებში შედიოდა რჩევები სპეციეფექტებში, მსახიობებთან თამაშში, გადამღები ჯგუფის წევრების კოორდინაციის ლიდერობა. პრაქტიკულად, ჰონდა ყოველთვის აბალანსებდა მეგობარს, მას აკირა ყოველთვის უსმენდა და მისი სჯეროდა.

თუკი ადრე, „შვიდ სამურაიზე" მუშაობისას, კუროსავასათვის სირთულეს არ წარმოადგენდა, მოეძებნა შუა საუკუნეების დროინდელი გარემო ტოკიოს მახლობლად, ახლა მთელი იაპონია დაფარული იყო ქარხნებით, ფაბრიკებით, გზატკეცილებით, სატელევიზიო ანტენებით, კავშირგაბმულობის ბოძებითა და მავთულებით, სხვადასხვა დანიშნულების შენობა-ნაგებობით. რეჟისორმა დიდი გულისყურით დაათვალიერა ისტორიული ციხესიმაგრეები, რამდენიმე მათგანი შეარჩია და სასინჯი კადრები გადაიღო. „აჩრდილი მეომარი" მისთვის ახლებურად, ინოვაციური სტილით გადასაღები ფილმი იყო, ამიტომაც გადაწყვიტა, პეიზაჟი გამოეყენებინა სიუჟეტის სტრუქტურისა და ცალკეული ქმედებების დაძაბულად განვითარებისათვის[52]. კუროსავას გონებაში უკვე დამსხვრეული იყო ტოშირო მიფუნეს მითი და იგი ემზადებოდა მთავარი როლის ახალ შემსრულებელზე გადასართველად. თავადაც ამბობდა, რომ პროფესიონალ მსახიობთან მუშაობა სულაც არ არის ადვილი. თითოეულ კინოსურათში ის უნდა დაანგრიო და მომდევნოში ხელმეორედ ააშენოო[53]. ამასობაში ნაკადაიც გათავისუფლდა და მუშაობაც განახლდა. კუროსავამ იგი მკაცრად გააფრთხილა, რომ თამაშისას წინ წამოეწია სულიერება, ვიდრე გარეგნულობა[54].

გადაღებები ცხრა თვეს გაგრძელდა. რეჟისორი იმდენად დამშვიდებული და კმაყოფილი ჩანდა მუშაობით, რომ პირველად თავის კარიერაში ნება დართო მეგობრებს, ჯგუფის წევრებსა და მსახიობებსაც კი, რომ ეყურებინათ მისი უხეში მონტაჟისათვის. ის იმითაც ამაყობდა, რომ ამ ფილმს მსოფლიოში წარადგენდა ერთერთი წამყვანი ამერიკული კინოკომპანია. „მჯერა, რომ კინო არის ერთ-ერთი საუკეთესო გზა, რათა დავეხმაროთ უცხოურ ქვეყნებს იაპონიის გაგებაში და პირიქით. ვფიქრობ, რომ იაპონია ჯერ კიდევ

არაა გაგებული ძალიან კარგად – ეს რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ „შოგუნის“ მსგავს სატელევიზიო სერიებს აღარ გააკეთებდნენ. დარწმუნებული ვარ, რომ კვლავაც იქნება ერთობლივი ფილმების უფრო მეტი შემთხვევა სხვა ქვეყნებთან. ვფიქრობ, საჭიროა ჩამოყალიბდეს გლობალური კინოკულტურა. მარქსს ხომ სურდა მუშების გაერთიანება, მე მინდა გავაერთიანო კინორეჟისორები!“ – ხაზგასმით აცხადებდა აკირა[55].

„აჩრდილი მეომარი“ ჯერ კიდევ გადასაღებ პერიოდში იმყოფებოდა, როცა „ტოჰომ“ გამოუშვა ვიდეოფილმი „გიგანტის ნაბიჯების ხმები“, რომელიც მთლიანად შედგებოდა კუროსავას ადრინდელი ფილმების ფრაგმენტებისაგან და ისე იყო ნაჩვენები, რომ მნახველს კიდევ ერთხელ აღუძრავდა სურვილს, თავიდან ბოლომდე ენახა ეს კინოსურათები. ნაწყვეტები თავად აკირამ შეარჩია, თუმცა ტიტრებში მისი გვარი საერთოდ არ ფიგურირებდა. ეს სახელდახელო ნამუშევარი დიდად წაადგა მომავალი ფილმის რეკლამას.

მოულოდნელი პრობლემები ხელს უშლიდა გადაღებების დროულად და ხარისხიანად წარმართვას: ერთი რეპეტიციისას ნაკადაი გადმოვარდა ცხენიდან და საავადმყოფოში წაიყვანეს, ოღონდ მალე გამომჯობინდა; ერთხელაც ჰოკაიდოზე უცაბედად მოვარდნილმა ტაიფუნმა მთლიანად გაანადგურა ძვირადღირებული დეკორაციებით გაწყობილი გადასაღები მოედანი; რეჟისორს აფიქრებდა ის გარემოებაც, რომ მხედრების 10% ქალი იყო, მაგრამ სუსტი სქესის წარმომადგენლებმა მამაკაცებზე უკეთ შეასრულეს თავიანთი საქმე.

კინემატოგრაფისტებმა დაახლოებით ორი თვე გაატარეს ჰოკაიდოზე, იუჰარას ველზე, სადაც გადაიღეს ფინალური ბრძოლის ეპიზოდები. კუროსავამ მოთხოვა ტაკედას კლანის მეომრების როლების შემსრულებლებს ისე ნასულიყვნენ შეტევაზე (და შესაბამისად, სიკვდილზეც), თითქოს ეს იყო რაიმე ფესტივალის ნაირსახეობა. იგი მსახიობებს უხსნიდა, რომ მაშინდელი მეომრები ბუდისტები იყვნენ, სწამდათ სხვა სამყაროს არსებობა და თუ მათი ამქვეყნიური ცხოვრება ღირსეული იქნებოდა, ისინი უცილობლად მოხვდებოდნენ სამოთხეში. მათ უნდა გამოეხატათ მისწრაფება სიცოცხლისადმი სიკვდილის შემდეგ. ეს ესთეტიკა ჯერ კიდევ XIII საუკუნიდან მოდიოდა, როცა მხედართმთავარს ეგონა, რომ მისი სიკვდილი იქნებოდა სიმშვენიერის გამოხატვა. აკირა იხსენებდა, რომ სულაც არ სურდა დაეტოვებინა შთაბეჭდილება იმისა, რომ ომი მშვენიერებაა. ეს ხომ განსაკუთრებულად საშიშ დამოკიდებულებას ნიშნავდა. ყველანაირად ცდილობდა მაქსიმალურად გადაეღო საბრძოლო სცენები,

თუმცა მთელი ამ შემზარაობიდან საკმარისად იღბლიანად და მისი მხრიდან აბსოლუტურად წინასწარი განზრახვის გარეშე ამოიზარდა სილამაზე, საშინელი სილამაზე[56].

კუროსავა მედგრად შეეჭიდა ისტორიულ თემას. მან გააკეთა ისტორიზმისა და გამომგონებლობის ნაზავი, როცა ფილმის პერსონაჟებად გამოიყვანა რამდენიმე ისტორიული პიროვნება და მათ გვერდით ამოუყენა გამოგონილი ტიპაჟები, ხოლო სიუჟეტი ისე წარმართა, რომ ისტორიულ ფაქტებს, დრამატიზირების მიზნით, გამოგონილი ამბებიც მიამატა. რასაკვირველია, ასეთი მიდგომა მისაღებია, რადგან მასში ისტორიული სინამდვილე არ ირღვევა (რაც საკმაოდ ხშირია ისტორიულ ფილმებში). მას უნდოდა ეჩვენებინა სამოქალაქო ომების დამღუპველი ეპოქა, თუმცა სულაც არ თვლიდა თავს მილიტარისტად[57], ხოლო ამ პროექტს იმიტომაც აკეთებდა, რათა დაემტკიცებინა, რომ ისტორიული ფილმები აუდიტორიას კვლავაც აინტერესებდა.

როდესაც იღებდნენ ნაწილს, რაშიც ტყვიებით განგმირული ყველა ცხენი ერთდროულად ძირს ეცემა, რეჟისორი ამაღლებულ ადგილას იჯდა. მას გვერდით ედგა ერთ-ერთი კინოკამერა, ხოლო ცოტათი დაბლა იმყოფებოდა შირაი მეგაფონით ხელში და კუროსავას ინსტრუქციებს ელოდებოდა. მათთვის მთავარი იყო ამინდი და ცხენები. თეთრ ხალათებში გამოწყობილი 15 ვეტერინარი მზად იყო ცხენებისათვის გაეკეთებინათ დასაძინებელი წამლის ინექცია, თუმცა არც ერთს ამგვარი გამოცდილება არ ჰქონდა. წამალი დაახლოებით ნახევარ საათს მოქმედებდა და ამ დროის განმავლობაში უნდა მოესწროთ გადაღება. სცენას სამი კინოკამერა იღებდა. კავალერიამ დაიკავა თავისი ადგილი. ცხოველებს გაუკეთეს ინექცია და გადაღებაც დაიწყო. ფაქტობრივად, ყველაფერი კარგად გამოვიდა. ზოგიერთი გაბრუებული ცხენი წამოდგა კიდეც, წაიფორხილა და ისევ დაეცა, რამაც მეტი ბუნებრიობა შესძინა ეპიზოდს, თუმცა, რამდენიმე დღის შემდეგ, როცა კუროსავამ ნახა გადაღებული მასალა, დამატებითი კადრები მოითხოვა. იმის გამო, რომ ჰოკაიდოზე უკვე ჩამოთოვა, გადაწყდა გადაღებები გოტემბაში ეწარმოებინათ, მაგრამ ამ ცხენების უმრავლესობის გამოყენება მიზანშეუწონელი გახდა, რადგან პროცედურამ მათზე ცუდად იმოქმედა. გადამღებმა ჯგუფმა ისინი სხვა ბედაურებით შეცვალა და წარმატებით გადაიღო საჭირო სცენები. სპეციალისტებს ეშინოდათ, რომ ყველა ცხენი მალე მოკვდებოდა, მაგრამ ასე არ მოხდა.

ეპიზოდი საუცხოოდ დადგმული და შთამბეჭდავი გამოდგა.

კუროსავამ კიდევ ერთი, ორიგინალური ეფექტი შემოიტანა კინოში. მას მიაჩნდა, რომ „დასავლურ ფილმებში არსებობს ტრადიცია, როცა საქმე ეხება კავალერიის ბრძოლებს, რომლის მიხედვითაც თითქმის ყველა უცვლელად ისვრის, რათა მოახვედროს მხედარს. თუმცა, ბრძოლის რეალური სტრატეგიის თვალსაზრისით, ეს სავსებით არარეალურია, რადგან ცხენი გაცილებით დიდი სამიზნეა და თუ გინდა, რომ კავალერიას ზიანი მიაყენო, პირველ რიგში სწორედ ცხენები უნდა გაუნადგურო, მაგრამ არავის გაუკეთებია ფილმი ამ მიმართებით“[58]. კუროსავას განგმირულმა ცხენებმა შექმნეს „სიკვდილის ნელა მოძრავი ბალეტი“[59] და წარმოჩნდნენ, როგორც ადამიანთა განუსჯელობის სიმბოლური მსხვერპლნი.

მორიგი სამუშაოები წარმოებდა კუმამოტოს ციხესიმაგრეში, კიოტოსა და გოტემბაში. 1980 წლის დადგომისათვის გოტემბაში ცუდი ამინდი იდგა და ხელი შეუშალა გადაღებებს. მაგრამ ერთი სცენის გადაღება მაინც მოასწრეს. თებერვლის მიწურულისათვის ყველანი გაწბილებულნი იყვნენ, რადგან ვერ მოამთავრეს გადაღებები. 26 თებერვალს კუროსავამ გამართა პრესკონფერენცია, რომელზეც განმარტა შეფერხების მიზეზები. მეორე დღეს ის და მისი გუნდის შვიდი წევრი მატარებლით გაემგზავრნენ ნაგოიაში, რათა დაეზვერათ მდინარე კუმანო და მისი მიდამოები ბოლო ეპიზოდის გადასაღებად. მგზავრობისას, კუროსავამ ერთ გაზეთში ამოიკითხა წინა დღის პრესკონფერენციის ამბები და კორესპონდენტის ინფორმაცია, რომ თითქოს ფილმის გადამღებმა ჯგუფმა გამოყოფილი ფული მთლიანად „შეჭამა“. იქვე ეხატა კარიკატურა, რაზეც კუროსავა თასიდან ატრიის ნაჭრებს მიირთმევდა და იძახდა: დიდხანს, დიდხანსო. რეჟისორი გაფითრდა. ნაგოიაში ჩასულები სასტუმროს ვესტიბიულში შეიკრიბნენ და აკირამ გამოთქვა აზრი, რომ „ტოჰოს“ ამ გაზეთისაგან მოეთხოვა ბოდიშის მოხდა. მანვე მოიფიქრა „ტოჰოში“ გასაგზავნი საპროტესტო პეტიციის შედგენა, მაგრამ მეორე დღეს გადაიფიქრა და თქვა, რომ არ ღირდა ამგვარ უმსგავსობაზე რეაგირება[60].

ერთი სცენისათვის, რომელშიც ტაკედას არმია უკან იხევს მუქი მეწამული ცის ფონზე, კუროსავამ შეარჩია გრიგის ნაწარმოები „სოლვეიგის სიმღერა“. იგი მიუთითებდა, რომ „დღევანდელ იაპონიაში ახალგაზრდობამ არაფერი იცის იაპონურ მუსიკაზე და არც განსაკუთრებულად ზრუნავს ამაზე. იმისათვის, რათა მივიღო ჩემთვის სასურველი ემოციური გამოხმაურება ფილმზე, ვიყენებ დასავლურ მუსიკას. მე გავიზარდე ბეთჰოვენზე, შუბერტზე და

მათი ნაწარმოებები ყველაზე ახლობელია ჩემთვის. ამასთანავე, ძალიან ნაკლებად ვიცნობ იაპონურ მუსიკას, გარდა იმ ზოგიერთისა, რაც თან ახლავს „ნოსა“ და „კაბუკის“ თეატრალურ წარმოდგენებს და რაც არის ვაჭართა სოციალური კლასისათვის დამახასიათებელი გამოხატვის ფორმა“[61]. მას შემდეგ, რაც მასარუ სატომ ნახა სამონტაჟო ეპიზოდი ამ ნაწარმოების გამოყენებით, უარი განაცხადა ფილმის კომპოზიტორობაზე, ოღონდ კუროსავას მოახსენებს, რომ შეუძლოდ გრძნობდა თავსო. აკირამ მოიკითხა ტორუ ტაკემიცუ, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ იგი სამუშაოდ იყო მიწვეული აშშ-ში და მან, თავის მხრივ, რეკომენდაცია გაუწია ნიჭიერ შინიჩირო იკებეს, რომელიც არა მარტო კინოსთვის წერდა მუსიკას, არამედ თეატრისათვის, ტელევიზიისათვის და ასევე კარგად აკეთებდა ტრადიციული იაპონური მუსიკის ადაპტაციებს, რაც უდავოდ უნდა მოსწონებოდა კუროსავას. იკებე ჯგუფში აიყვანეს.

რეჟისორმა საბოლოო მონტაჟს სამი კვირა მოანდომა. ამას დაემატა ფილმის წარმოების კიდევ რამდენიმე დღე და 1980 წლის აპრილში „აჩრდილი მეომარი“ საპრემიეროდ გამზადდა. დაუდასტურებული ხმებით „ტოჰომ“ კონტრაქტში „კურო-სანს“ განუსაზღვრა, რომ კინოსურათის ხანგრძლივობა სამ საათს არ უნდა გადაჭარბებოდა. მანაც იაპონური კინობაზრისათვის გააკეთა ვერსია, რომლის ქრონომეტრაჟი შეადგენდა 2 საათს, 59 წუთსა და 30 წამს[62]. საერთაშორისო გაქირავებისათვის „XX სენჩიური ფოქსმა“ მოამზადა ორი ვარიანტი. ერთი მეორეზე 21 წუთით გრძელი იყო. სამწუხაროდ, მათში ამოვარდა როლი, რომელსაც ასრულებდა შიმურა. ეს იყო ამ დიდი მსახიობის უკანასკნელი ნამუშევარი კუროსავასთან. იგი 1982 წლის 11 თებერვალს გარდაიცვალა, 76 წლის ასაკში.

1980 წლის 23 აპრილს ტოკიოში, იურაკუძას კინოთეატრში შედგა „აჩრდილი მეომრის“ პრემიერა, რომელსაც მხოლოდ სპეციალურად მიწვეული 1200 სტუმარი დაესწრო. მათ შორის იყვნენ პოლიტიკოსები, ხელოვნების, საზოგადოებისა და მასმედიის წარმომადგენლები, კუროსავას ოჯახის წევრები და ახლობლები. აკირამ პრემიერაზე დაპატიჟა ამერიკელი კინემატოგრაფისტები — ფრენსის ფორდ კოპოლა, უილიამ უაილერი, ირვინ კერშნერი, არტურ პენი, სემ პეკინპა, ტერენს იანგი, პიტერ ფონდა და იაპონიაში ძალზე პოპულარული ჯეიმს კობერნი. ყველანი უკლებლივ გამოცხადდნენ კინოთეატრში. ჯორჯ ლუკასმა ვერ მოახერხა ტოკიოში ჩასვლა. ამერიკელ პროფესიონალებს ფილმის ნახვის შემდეგ თავიანთი აზრი უნდა გამოეთქვათ პრესასა და ტელევიზიაში. ეს იყო ტრადიციების

არნახული დარღვევა. იაპონელ კინოკრიტიკოსებს რაღაცნაირად უნდა ჩაეხშოთ უკმაყოფილება, რათა ასეთი „ამერიკული ლობის" წინაშე არ შერცხვენილიყვნენ, მაგრამ ბევრმა მაინც ვერ შეიკავა თავი, რამეთუ სულ სხვანაირ ფილმს ელოდა[53].

„აჩრდილი მეომარი" გახდა იაპონიაში ყველაზე შემოსავლიანი კინოსურათი — მან დაახლოებით 12 მილიონი აშშ დოლარი მოაგროვა[54]. იმავე წელს ის წაიღეს კანის კინოფესტივალზე, რომლის ორგანიზატორებმა აკირას შესთავაზეს მისი კონკურსგარეშე გაშვება, მაგრამ კუროსავამ კონკურსი არჩია. სპეციალისტები მას სერიოზულ წარმატებას უწინასწარმეტყველებდნენ და როცა ფილმი ეკრანზე გავიდა, ეჭვი აღარავის ეპარებოდა მის გამარჯვებაში. კუროსავას ნამუშევარი მთავარი პრიზით დაჯილდოვდა. ამას გარდა მან მიიღო საფრანგეთის მთავარი კინოჯილდო „სეზარი", ხოლო აკირამ — ბრიტანეთის კინოაკადემიის უმაღლესი ჯილდო, იტალიელი კინოჟურნალისტების ეროვნული სინდიკატის „ვერცხლისფერი ბაფთა" და, ლუკასთან და კოპოლასთან ერთად, „დონატელოს დავიდი". ასევე ბევრი პრიზი დაიმსახურეს გადამღები ჯგუფის წევრებმა როგორც უცხოეთში, ისე სამშობლოში.

1980 წლის სექტემბერში კუროსავა გაფრინდა პარიზს, სადაც 1 ოქტომბრიდან უნდა დაწყებულიყო „აჩრდილი მეომრის" ჩვენებები. საფრანგეთის დედაქალაქში გამართულ პრესკონფერენციაზე მან ისაუბრა ფილმზე და წარადგინა თავისი 200 ნახატი. შემდეგ იგი წავიდა ნიუ-იორკში, სადაც ერთი კვირის თავზე კინოსურათი გაუშვეს იქაურ კინოფესტივალზე. ამას მოჰყვა სან დიეგოს კინოფესტივალი. ლოს ანჟელესში აკირას დიდი დახვედრა მოუწყო ამერიკის კინორეჟისორთა გილდიამ. იქიდან კუროსავა წავიდა სან ფრანსისკოს კინოფესტივალზე, სადაც დახვდნენ ლუკასი და კოპოლა. იქვე ჩატარდა გულთბილი შეხვედრა მაყურებელთან, რომელიც ფეხზე წამოუდგა იაპონელ ხელოვანს და ხანგრძლივი ოვაციები გაუმართა. მერე ფილმი გავიდა ამერიკულ ეკრანებზე და პირველ შვიდ კვირაში მოაგროვა 2 მილიონი აშშ დოლარი. იმავდროულად საუბრობდნენ მისი ინგლისურენოვანი ვერსიის გაკეთებაზე, რითაც იგი დამატებით კიდევ მოიტანდა ფულს სატელევიზიო ქსელში გაშვებით. აღნიშნული ინიციატივა „XX სენჩიური ფოქსს" დაუჯდებოდა 50 ათასი დოლარი, მაგრამ ძველი ხელმძღვანელობა, რომელმაც ითავა მისი ნაწილობრივი დაფინანსება, უკვე წასული იყო ამ კინოკომპანიიდან, ახალმა მმართველობამ კი ეს კინოსურათი მის საეჭვო მემკვიდრეობად ჩათვალა[55] და თავი აღარ შეიწუხა.

„აჩრდილ მეომარში“ მკაფიოდ გამოვლინდა კუროსავას ნიჭი, ერთმანეთთან როგორი ოსტატობით შეეზავებინა გმირების უფაქიზესი ფსიქოლოგიური ნიუანსები, საგანგებოდ გამოძერწილი ხასიათები გრანდიოზულ და მასშტაბურ დადგმებთან. ამ ვიზუალურად კარგად აწყობილ ისტორიულ სანახაობაში აღწერილია თავგადასავალის წვრილმანი ქურდისა, რომელიც, გარემოებათა გამო, იძულებულია დროებით ითამაშოს კლანის მეთაურის „როლი“. იგი ერთგვარი ტესტების წინაშე აღმოჩნდება, რათა დაამტკიცოს, რომ არის ნამდვილი ტაკედა და ამასთანავე, ვერ იტანს საკუთარ თვითმარქვიობას. ამდენად, კუროსავა წინა რიგში აყენებს იაპონელებისათვის დამახასიათებელ ეთიკას — ეგოიზმის წინააღმდეგ ადამიანის ბრძოლას, მით უფრო რომ ეს ეგოიზმი იმ პერიოდში — იაპონიის ტერიტორიული კონსოლიდაციის სისხლიან ეპოქაში — ერთობ დამახასიათებელი იყო თავად ტაკედას კლანისათვის[66].

სიუჟეტის სტრუქტურა „ნოს“ ტრადიციებს შეესაბამება, ხოლო ფინალური ბრძოლის სცენა, რომლის გამო ბევრმა უცხოელმა ჟურნალისტმა გამოთქვა უკმაყოფილება, რომ მოელოდა აკირას ადრინდელი ფილმების მსგავს, შესანიშნავ საბრძოლო ეპიზოდებს[67], აშკარად მიუთითებს რეჟისორის ბავშვურ მოგონებებზე ტოკიოს დამანგრეველ მიწისძვრაზე. ფილმში ნაჩვენებია საუკეთესო კინემატოგრაფიული ხერხები: კინოკამერის საუცხოო მოძრაობებით გაკეთებული პანორამები, შთამაგონებელი ახლო ხედები, თხრობის საინტერესო განვითარება. თემატიკითა და გადაღების ტექნიკით იგი შეესატყვისება კლასიკური კინოს ნიმუშს და „მოდერნიზებას უკეთებს მონუმენტური სტილის სასინჯ ქვას, ისტორიულ ავთენტურობას და ამ უკანასკნელს გარდაქმნის უფრო მეტად ეგზისტენციალურ პრობლემად — პიროვნების იდენტიფიკაციად“[68]. კუროსავა მიანიშნებდა, რომ მისი მთავარი პერსონაჟი სიზმარში ებრძოდა თავისივე იდენტურობას და აღიარებდა, რომ ასეთი სიზმრები მეც ხშირად მქონდაო[69].

რეჟისორი შესანიშნავად გადმოსცემს იაპონიის ფეოდალური ხანის ეტიკეტს, კოსტიუმებსა და ყოფა-ცხოვრების ცალკეულ დეტალებს, ნათლად გვიჩვენებს, რომ სამურაის ტრადიციული ხმალი — კატანა წინ ვეღარ აღუდგა ცეცხლსასროლ იარაღს, რომლის შეტანამ იაპონიაში ბევრი რამ შეცვალა, წარმოაჩენს ტაკედას წარმომადგენლების რეაქციებს მიმდინარე მოვლენებზე. ფილმის ვიზუალური სტილი ძველმოდურიცაა და თანამედროვეც. მასში კომპოზიცია და თემატიკა მჭიდროდაა ერთმანეთში შერწყმული. მისი ავტორი წინ

წამოსწევს უნიფიცირებულ ხედვას, რაშიც მისი ხელწერა ემსახურება მისსავე მნიშვნელობას[70] და მიუხედავად იმისა, რომ „აჩრდილი მეომარი" სრულებითაც არ არის შექსპირის ეკრანიზაცია, ის შეიძლება ჩაითვალოს შექსპირისეული სტილისტიკის ნამუშევრად[71].

კუროსავასათვის სულაც არ წარმოადგენდა აუცილებლობას, რაც შეიძლება მეტი ბრძოლა გადაეღო, რამეთუ აუდიტორია ნამდვილად დაიღლებოდა მათი ცქერით. რა თქმა უნდა, ჩვეულებრივი იაპონური სამურაული ფილმები შედგება სტანდარტისაგან, რომლის მიხედვითაც დადებითი გმირი (ან გმირები) ებრძვის უარყოფით პერსონაჟს (ან პერსონაჟებს). იგი ზეადამიანის ტიპია, კარგად რომ ხმარობს ხმალს და შეუპოვრად უპირისპირდება ბოროტებას. აღნიშნული კინოსურათების აბსოლუტური უმრავლესობა ეძღვნება ე. წ. „ტოკუგავას პერიოდს", ხოლო თავად კუროსავა, ალბათ, იყო ერთადერთი, რომელმაც აქცენტი გააკეთა ამის წინარე დროებაზე, XVI საუკუნის სამოქალაქო ომებზე. თავისი პოზიციის გასამყარებლად აკირა განმარტავდა: „ვფიქრობ, რომ გარკვეული გაუგებრობაა არა მარტო დასავლეთელების ნაწილში, არამედ იაპონელი ახალგაზრდა თაობის ნაწილშიც იმასთან დაკავშირებით, თუ ვინ არის სამურაი. ფაქტობრივად, მეომრის პროფესია აღმოცენდა დაახლოებით XI-XII საუკუნეებში და ფილმების უმეტესობა, რომლებიც ნანახი გვაქვს, გადაღებულია XVII—XVIII საუკუნეებზე, მშვიდობიან პერიოდზე, როცა პროფესიონალ მებრძოლს ჰქონდა სრულიად განსხვავებული ეთიკური კოდექსი და ქცევის გზა. ამას თავისი დაღი დაასვა იმდროინდელმა ტოკუგავას შოგუნატმა და მისი ატმოსფერო სავსებით გასხვავდება იმ დროებისაგან, რომელიც ყველაზე მეტად მაინტერესებს. ესაა XVI საუკუნის მიწურული, რომელზეც მოგვითხრობს „აჩრდილი მეომარი". მეომართა კლასი იმხანად უფრო მეტად თავისუფალი იყო. მაშინ გლეხსაც კი შეეძლო გამხდარიყო მეომარი. XVII საუკუნის აკრძალვებმა აღარ მისცა მათ საშუალება, გადასულიყვნენ ერთი კლასიდან მეორეში"[72].

დონალდ რიჩის შეფასებით, ეს კინოსურათი კეთილშობილური, უმედო და იმპრესიული ნამუშევარია, რომლის „ექსტრაორდინალური სიცივე წარმოდგება იმ ფილოსოფიური აზრისაგან, რომ ყველანაირი სითბო ილუზიაა, ხოლო რეალობა, მარადიულობა და სიკვდილი კი – ყველაფერი ცივია"[73]. ენდრიუ სარისი სტატიაში „კუროსავას დაბრუნება" წერდა, რომ „ფილმის მრისხანება და ენერგია, რაც ეკრანიდან თითქოს ფეთქდება, ძალიან ჰგავს ახალგაზრდა ლომის ღრიალს. მასში გადმოცემული, XVI საუკუნის იაპონიის დინამიკური

პულსირებული ქარგა ღებულობს შთაგონებას, ნაწილობრივ, შექსპირის ისტორიული პიესებიდან და, ნაწილობრივ, ჯონ ფორდის კავალერისტული ვესტერნებისაგან, მაგრამ, ამასთან ერთად, იგრძნობა თავად კუროსავას პირადი ხელწერა მისი გმირების ფიზიკურ და სულიერ გამრუდებაზე"[74]. დეივიდ დენბის მიაჩნდა, რომ „70 წლის ასაკში კუროსავამ გააკეთა ამაღელვებელი და ლამაზი ფილმი, რომელიც არ ჰგავს მის ადრინდელ ნამუშევრებს. ეფექტური, მაგრამ მაინც მკაცრი, ძლიერი, მაგრამ მაინც სერიოზულად ფორმალური „აჩრდილი მეომარი" გამოირჩევა სტილისტური კეთილშობილებით, რაც მჟღავნდება თითოეულ ჟესტში, პოზიციასა თუ მოძრაობაში... უფრო მეტად ვისიამოვნებდი, რომ შედარებით მეტი გამეგო აჩრდილ მეომარზე — როგორი ადამიანი იყო ის ადრინდელ ცხოვრებაში, როგორ განიცდიდა იგი სხვის მაგივრად თავის გასაღებას, მაგრამ ფილმი არის ქმედებების გამოკვლევა და მასში არაა არავითარი მოტივები თუ გრძნობები. ბევრი ულმობელი მოხუცის მსგავსად კუროსავა შესაძლოა დიდ ყურადღებას არ აქცევს ფილმში გრძნობებს, ეჭვებს, ფსიქოლოგიას"[75].

აკირა გრძნობდა, რომ ამგვარ პროექტს მისი ახალგაზრდა იაპონელი კოლეგები არ გადაიღებდნენ და რამდენადაც არც თავისი კინემატოგრაფიული მემკვიდრე ეგულებოდა, სწორედ ამიტომ გადაწყვიტა ასეთი კინოსურათის გაკეთება[76], რომელსაც აქვს ნიშანდობლივი ტენდენცია, იყოს დიდებული, ვიზუალური მრავალფეროვნების მქონე ნაწარმოები. კუროსავას წინა ფილმებისაგან განსხვავებით, მასში შედარებით ჭარბობს აშკარა სიურეალიზმის ელემენტებიც, რის გამოც გამოირჩევა, როგორც ყველაზე სტილიზებული და ნათლად ჩამოყალიბებული სათავგადასავლო დრამა[77].

„აჩრდილ მეომარს" განსაკუთრებულად დიდი პრესა ჰქონდა უცხოეთში. მსჯელობა მიმდინარეობდა სხვადასხვა მიმართულებებით. ერთ-ერთი იყო ხანგრძლივი დისკუსია მის შედევრობაზე, რაზეც მაშინ აღნიშნავდნენ: „როგორც ჟანრის ელეგიურობით, ეპოქალურობითა და გმირის განსაკუთრებული სახეობით „აჩრდილი მეომარი" თავისთავად და თავისი ბუნებით არის მჭევრმეტყველური შეჯამება და არა გაბედული სიახლე, როგორც „რაშომონი" ან „შვიდი სამურაი", ფილმები, რომლებიც მაშინვე გამოჩნდნენ შედევრებად. დრო გადაწყვეტს კუროსავას საზომით სად და მისი ფილმების რომელ რიგში უნდა ჩავაყენოთ ეს კინოსურათი და ყველა ეჭვობს, რომ ეს იქნება მაღალი ადგილი, თუმცა ამასთანავე ყველა დარწმუნებულია, რომ საქმე გვაქვს დიდოსტატის ნახელავთან"[78]. თავისთავად,

დრომ და მსოფლიო ეკრანებზე ტრიუმფალურმა გასვლამ აჩვენა, რომ იგი ფორმითა და სტილით მართლაც შედევრს წარმოადგენდა. კუროსავამ კვლავ დაამტკიცა თავისი გენიალურობა და ის ფაქტიც, რომ მას ტყუილად არ ეკავა მყარი ადგილი მსოფლიო კინოში. ამასთან მიმართებაში მას უყვარდა ერთი იაპონური ანდაზის გახსენება, რომ შეგიძლია შვიდჯერ წაიქცე ერთსა და იმავე ადგილას, მაგრამ თუ მერვე ცდაზე წამოდექი, მაშინ გაიმარჯვეო[79].

ფილმის არქიტექტონიკას აშკარად ეტყობა, რომ მის ასაგებად დიდი ენერგია დაიხარჯა. თითოეული სცენა წინასწარ საგანგებოდ გაანალიზდა, შეისწავლა და მერე შესაშური სიზუსტით იქნა გადაღებული. თითქმის ყოველ მონაკვეთში მეტად შთამბეჭდავი კადრებია შექმნილი. თუნდაც ის რად ღირს, რომ შესავლისავე ეპიზოდები გვაცნობენ არა მარტო პერსონაჟებსა და სიტუაციას დრამატული აღწერილობის ფონზე, არამედ ქვეტექსტებსაც თავიანთი უზადო და ბრწყინვალე მიზანსცენებით[80].

დეტალებისადმი უსაზღვრო ჩაძიება კუროსავას კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისება იყო და ამის ნათელი დადასტურებაა, რომ იგი „იყენებს დროშებს, როგორც ესთეტიკურ საყრდენებს, რომლებიც ჩანან როგორც გაშლილი ხანძარი მთელ ფილმზე. მან ასევე გამოიყენა წითელი და მწვანე ფერები ბრძოლის სცენებში, რათა მეგობარი გაერჩიათ მოწინააღმდეგისაგან. თითოეული მხედარი და თითოეული ქვეითი ალამს ატარებს. XVI საუკუნის იაპონიაში, როგორც აქაა ნაჩვენები, ჯარისკაცები მათ შუბებად ხმარობდნენ. რეჟისორს ისინი დასჭირდა, რათა დაემატებინა დელიკატური ხაზები ისტორიული ნახატისათვის. ნელ მოძრაობაში გადაღებული მოიერიშე ალმები ემოციურ გავლენას იწვევენ, რადგანაც ისინი მიაქვთ ბრძოლაში, ან უჩინარდებიან თოფისწამლის კვამლში“[81].

რასაკვირველია, პირვანდელი ჩანაფიქრით სცენების უმეტესობა შინტარო კაცუსთვის იყო გათვლილი, ამიტომ ნაკადაი ბოლომდე ვერ მოერგო მათ და ეს არცაა გასაკვირი, თუმცა, საერთო ჯამში, მან კარგად გაართვა თავი როლს. იაპონურ პრესაში გამოითქვა აზრი, რომ მთავარი გმირი ტოშირო მიფუნეს რომ ეთამაშა, უფრო მეტ ჰუმანურობას შესძენდა მის პერსონაჟსო[82], მაგრამ არავინ უწყის, ამ შემთხვევაში რა შედეგი დადგებოდა.

„აჩრდილი მეომარი“ არის ვირტუალური კატალოგი კუროსავას მოტივებისა, რომლებიც არ არიან გაერთიანებულნი ერთ მთლიანობაში, მაგრამ არსებობენ როგორც უბრალო ფრაგმენტები. რაც გაერთიანებული იყო ერთიან პროექტში მის ადრეულ ფილმებში,

ამჯერად წარმოჩნდა ავტონომიურ კომპონენტად, კუროსავას საავტორო ხელწერის სასაქონლო გამოსახულებად"[83]. მისი ცქერა არასოდეს მოგწყინდება და ამ პროცესის ყოველ მორიგ ჯერზე აღმოაჩენ ახალ-ახალ საინტერესო ნიუანსებს, რომლებიც დაგზაფრავენ კიდეც და სიამოვნებასაც მოგგვრიან, დამაინტრიგებელ საღერღელსაც აგიშლიან და ღრმა საფიქრალსაც გაგიჩენენ. ჭეშმარიტი კინოხელოვნების შედევრის დანიშნულება სწორედ ამაში მდგომარეობს.

იმავე ხანებში, ერთი იაპონური ორგანიზაციის მიწვევით, ტოკიოში ჩავიდნენ ცნობილი კინორეჟისორები, ძმები: ელდარ და გიორგი შენგელაიები. ისინი მიიყვანეს ერთ კინოდარბაზში, სადაც გაიმართა მათი მამის, გამოჩენილი კინორეჟისორის ნიკოლოზ შენგელაიას კინოსურათების: „ელისოსა" და „ოცდაექვსი ბაქოელი კომისრის" ჩვენება. ეს ფილმები თავად იაპონელებმა ამოარჩიეს თბილისში ყოფნისას. ძმების გასაოცრად, ჩვენებაზე დიდძალმა მაყურებელმა მოიყარა თავი. მათ შორის აღმოჩნდა აკირა კუროსავაც, რომელიც სეანსის შემდეგ ეახლა ქართველებს, გაეცნო, შეუქო მამის ნამუშევრები, მოუბოდიშა, რომ არაფერი სმენოდა საქართველოს შესახებ და მათთან სამახსოვრო ფოტო გადაიღო.

1981 წელს ნიუ-იორკში, ადგილობრივი იაპონური საზოგადოების ინიციატივით, ჩატარდა კუროსავას ფილმების რეტროსპექტივა, რომელზეც იაპონიიდან ჩავიდა აკირა ტერუიო ნოგამისთან ერთად. ღონისძიება გახსნა კოპოლამ. შემდეგ სტუმრები სავახშმოდ მიიწვიეს უილიამ ფრიდკინის სახლში, სადაც დახვდნენ ცნობილი კინორეჟისორები: არტურ პენი, მარტინ სკორსეზე, ბად იორკინი, სიდნი ლუმეტი, ელია კაზანი. მასპინძელმა ყველას დაათვალიერებინა თავისი სავანე, რამაც გააოცა მისი იაპონელი კოლეგა. აკირამ ქათინაურები უძღვნა ლუმეტს, რომლის კინოსურათი „მკვლელობა აღმოსავლეთის ექსპრესში" (1974) მიაჩნდა სანახაობითი კინოს საუკეთესო ნიმუშად[84]. სწორედ ამის მერე განაცხადა ლუმეტმა კუროსავაზე, რომ „სილამაზე ბევრ ადამიანს შეუძლია შექმნას, მაგრამ აზრიანი სილამაზის შექმნა მხოლოდ ერთეულებს ხელეწიფებათ"[85].

ამერიკაში „იმპერატორი" შეხვდა ბევრ საინტერესო კინემატოგრაფისტს. მისმა თაყვანისმცემელმა ჯონ მილიუსმა იგი საგანგებოდ დაპატიჟა თავისთან და თხოვა, ესწავლებინა კენდო. როცა კუროსავამ მას რამდენიმე ილეთი აუხსნა, ამერიკელმა რეჟისორმა მიფუნეს გამომეტყველება და პოზები მიიღო. ამ შეხვედრას თურმე ესწრებოდა ჟან-ლიუკ გოდარი. შემდეგი იყო ვერნერ ჰერცოგი, აკირასათვის სრულიად უცნობი რეჟისორი. ჰერცოგმა მას თავისი

წიგნი უსახსოვრა მისი შემოქმედებისა და პიროვნებისადმი უდიდესი პატივისცემის ნიშნად. აკირას ძალიან მოეწონა ეს ჟესტი, ხოლო მოგვიანებით, როცა ტოკიოში უყურა ჰერცოგის ფილმს „ფიცკარალდო“ (1982), განცვიფრებული დარჩა.

1981 წლის 9 ოქტომბერს ამერიკის კინორეჟისორთა გილდიამ კუროსავას მოუწყო საპატიო მიღება. იმ დღეს მასთან შესახვედრად ბევრმა სახელოვანმა რეჟისორმა მოიყარა თავი. მათ შორის: უილიამ უაილერმა, ჯორჯ კიუკორმა, სემიუელ ფულერმა, რუბენ მამულიანმა და სხვებმა. ამგვარმა თავყრილობამ გააკვირვა იაპონელი სტუმარი. მან საგანგებოდ იკითხა, რომელი იყო მამულიანი, მასთან მივიდა და განსაკუთრებული სითბოთი მიესალმა. თავის მხრივ, აკირამ მოხიბლა კოლეგები სიმხნევით, ოპტიმიზმით, შემართებით, მიზანდასახულობით[86], თუმცა ამდენი პოპულარული რეჟისორის წრეში იგი ახალგაზრდა კინომოყვარულივით გამოიყურებოდა.

კუროსავამ მოიცალა თავისი ავტობიოგრაფიისათვის, რომელიც ჯერ ნაწყვეტ-ნაწყვეტ იბეჭდებოდა პრესაში, შემდეგ კი წიგნად გამოიცა იაპონიაში „ქონიანი გომბეშოს“ სახელწოდებით, ხოლო 1983 წელს ითარგმნა ინგლისურად ოდი ბოკის მიერ და გამოქვეყნდა. მას დაერქვა „ავტობიოგრაფიისმაგვარი რაღაც“. აკირა თავს ადარებს გომბეშოს, რომელსაც, ძველი იაპონური ლეგენდის თანახმად, ათავსებენ სარკეებიან ყუთში და ამის გამო დაშინებული ცხოველი ოფლიანდება, ხოლო მის ოფლს სამედიცინო მიზნებისათვის იყენებენ. ასეთი ოფლი ასხამდა ავტორს, როცა წერდა ამ წიგნს[87]. ეს ნაწარმოები დღესაც ძალზე პოპულარულია და კინოს ნამდვილი ოსტატების სამაგიდო ნაშრომად ითვლება.

„აჩრდილი მეომრის“ ფინანსურმა წარმატებამ აკირას იმედი ჩაუსახა, რომ ოთხი წლის წინ, ოგუნისთან და იდესთან ერთად დაწერილ კინოსცენარს „არეულობა“ ფილმად აქცევდა, თუმცა მოსალოდნელი დახმარება იაპონური კინოკომპანიებიდან არც კი იგეგმებოდა. მართალია, კუროსავა აღნიშნავდა, რომ ყველაფერი, რაც წინ აღუდგა „არეულობის“ ეკრანზე გადატანას, იყო გამოუცდელობა და ბიუჯეტი. ახლა მე მყავს ისეთი მსახიობები და ცხენები, აღჭურვილობა და ჯგუფი, როგორიც მინდაო[88]. მორიგი ეპიკური და ძვირადღირებული კინოსურათის გაკეთება ერთობ სარისკო საქმე იყო. „ტოჰო“ უფრო შორს წავიდა და თავისი მარკეტინგული სამსახურის მეშვეობით ჩაატარა გამოკვლევა იაპონიაში მომავალი ფილმის დისტრიბუციასთან დაკავშირებით, რის შედეგად უარი თქვა მისი მთლიანი წარმოების დაფინანსებაზე. „ტოჰოს“ პრეზიდენტი

იდაო მაცუოკა თავის გასასამართლებლად აცხადებდა: „იაპონური კინოწარმოება ქვემოთ ეშვება და ჩვენ ვართ ყველაზე დაბალ ნიშნულზე იმ ხალხისათვის, ვინც კინოთეატრებში დადის. კუროსავას კინოსურათს კი გავავრცელებთ, მაგრამ დისტრიბუციისათვის გავიღებთ ძალიან მცირე თანხას... არ შეგვიძლია ინვესტიცია ჩავდოთ მის გაკეთებაში, რამეთუ ის ძალიან მაღალი თამასაა ჩვენთვის. თანაც კუროსავას მიზანია მისი მსოფლიო კინობაზარზე გატანა და ეს მხოლოდ იაპონელების მხარდაჭერით ვერ განხორციელდება.“[**]. „ტოჰოს“ თავაზიანი უარი, შესაძლებელია, გამოწვეული ყოფილიყო იმითაც, რომ ფილმის უმეტესი ნაწილი უნდა გადაეღოთ ნატურაზე და არა კინოსტუდიაში, ამითაც კი კინოკომპანია ვერ მიიღებდა შემოსავალს თავისი პავილიონებისა და სასტუდიო აპარატურის გაქირავებით.

1983 წელს კუროსავამ და მისმა შვილმა ჰისაომ დააფუძნეს კინოსტუდია იოკოჰამაში, სადაც დაიგეგმა „არეულობის“ ბევრი ინტერიერული სცენის გადაღება.

იგი წარმოადგენდა ერთ მოკრძალებულ შენობას, რომელიც მამა-შვილმა დიდ თანხად შეიძინა. ისინი მას, უმეტესწილად, სხვებზე აქირავებდნენ და ამით სერიოზული შემოსავალი ჰქონდათ. ჰისაო, თავისი მამიდაშვილის მაიკ ინოუეს წინადადებით, აქტიურად ჩაერთო მამის ბიზნეს-ინტერესებში.

ერთ-ერთ ევროპულ კინოფესტივალზე მყოფ ფრანგ პროდიუსერს სერჟ სილბერმანს თხოვნით მიმართა ნამყვანი ფრანგული კინოკომპანიის „გომონის“ გენერალურმა დირექტორმა დანიელ ტოსკან დიუპლანტიემ, რომ „გომონისათვის“ გაეკეთებინა „არეულობა“. სილბერმანი შეხვდა აკირას და გადაწყვიტა, საკუთარი კინოკომპანიის „გრინვიჩ ფილმ პროდაქშენზის“ სახელით გადაეღო ეს კინოსურათი, მით უფრო, რომ იმხანად „გომონს“ ფინანსური პრობლემების ეპოქა დაუდგა. სილბერმანი 50-იანი წლების შუახანებიდან მოღვაწეობდა კინოში და მუშაობდა ისეთ გამოჩენილ კინორეჟისორებთან, როგორებიც იყვნენ: ჟან-პიერ მელვილი, რენე კლემანი, ჟაკ ბეკერი, ლუის ბუნუელი და კინოსაპროდიუსერო სფეროში მნიშვნელოვანი გამოცდილება გააჩნდა. მან კუროსავას წარუდგინა მეტად უჩვეულო კონტრაქტი, თუმცა აკირა დათანხმდა მის პირობებს.

მოსამზადებელი სამუშაოების დაწყებამდე, 1983 წლის აპრილში, საფრანგეთში მომხდარი ეროვნული ვალუტის დევალვაციის გამო, კინოსურათისათვის მზადება შეჩერდა და ყველაფერი დეკემბრისათვის გადაიდო. იმავდროულად, სილბერმანის კინოკომპანიას, მას

შემდეგ, რაც ზედმინევნით დათვალეს საწარმოო ხარჯები, საკმარისი ფინანსები არ აღმოაჩნდა, ამიტომ სილბერმანმა სასწრაფოდ მოიძია ახალი იაპონელი ინვესტორები — კინოკომპანია „ნიპონ ჰერალდ ფილმზი“ და მისი ერთ-ერთი განშტოება „ჰერალდ ეისი“, რომლებმაც, თავის მხრივ, ადგილობრივი ბანკისაგან 10.5 მილიონი აშშ დოლარის სესხი აიღეს, რასაც ფრანგებმა დაუმატეს კიდევ ერთი მილიონი და ითავეს კინოსურათის იაპონიის ფარგლებს გარეთ გატანა, ხოლო „ტოჰომ“ იკისრა მისი დისტრიბუცია იაპონიაში.

მთელი ეს პერიოდი კუროსავა უსაქმოდ არ ყოფილა. იგი ხშირად სტუმრობდა კიოტოს ერთ სასტუმროს, სადაც შესწორებები შეჰქონდა სცენარში, ავითარებდა და ხვეწდა მას. „მისმა სცენარმა „მეფე ლირის“ პოეტური „ინფრასტრუქტურა“ წამოიღო თავისთან“[90]. ამასთან ერთად, აკირა ექსპრესიონისტულ სტილში, საუცხოო ფერებში ხატავდა ესკიზებს მომავალი ფილმისათვის, განსაკუთრებით სატრიუკო სცენებისათვის, „ვიზუალური, ცოცხალი სურათების შესანიშნავ სერიებს რეალობის ტრანსფორმაციით სიმბოლოებსა და აბსტრაქტულ ნიმუშებში“[91]. იმ სასტუმროში ახლაცაა შემორჩენილი კუროსავას რამდენიმე ნახატი, რომლებსაც სათუთად ინახავენ და უფრთხილდებიან.

გადაღებები დაიგეგმა 1984 წლის ზაფხულიდან. რეჟისორს დაზვერვითი ექსპედიციები უკვე ჩატარებული ჰქონდა. გადასაღებ მოედნად თავდაპირველად ჩაფიქრებული ჰოკაიდო გამოირიცხა, რადგან კუროსავასათვის იქაური ადგილები, მთები და მდინარეები არ შეესაბამებოდა იმ გარემოს, რაც უნდა აღეწერათ ფილმში[92], ამიტომ არჩევანი შეჩერდა კიუშუზე, სადაც ჰიმეჯისა და კუმამოტოს ისტორიული ციხესიმაგრეები იდგა, ხოლო მესამეს თვითონ ააშენებდნენ ფუჯის მთაზე. მავანნი ხუმრობდნენ, რომ ფუჯი და მისი ფერდობები „კურო-სანისათვის“ ერთგვარ „მონუმენტურ ველად“ იქცა[93]. ამაში ისინი გულისხმობდნენ იმას, რომ ჯონ ფორდი თავისი ვესტერნების უმეტესობას სწორედ აშშ-ში მდებარე თვალწარმტაც სანახებში — „მონუმენტურ ველზე“ იღებდა.

კინოსურათს საფუძვლად დაედო „მეფე ლირის“ ძირითადი სიუჟეტური ხაზი, რომელიც აკირამ, როგორც ყოველთვის, გარკვეული სახეცვლილებებით იაპონურ გარემოში, ავადსასხენებელ XVI საუკუნეში გადაიტანა. ლირის თავგადასავალი მან შეაზავა იაპონურ პოპულარულ ლეგენდასთან მოტონარი მორის შესახებ. ამ დიდ ფეოდალს, რომელიც ცნობილი იყო თავისი პოლიტიკური მრწამსით, რომ ლიდერი არ უნდა ენდოს არავის, განსაკუთრებით

თავისივე ოჯახის წევრებს, ჰყავდა სამი ვაჟიშვილი. ერთხელ მათ მამამ მიანოდა თითო-თითო ისარი და თხოვა, გადაეტეხათ. ვაჟებმა ისრები გადატეხეს, მაგრამ შემდეგ მიწოდებული ისრების კონას ვეღარაფერი უღონეს. მამამ შვილებს აუხსნა, რომ ძალა ერთობაშიაო[94].

კუროსავამ მოიფიქრა, რომ მორის პროტოტიპი კინოგმირი იქნებოდა ლირის მსგავსი იაპონელი ფიგურა, ხოლო მისი ვაჟები, მორის შვილებისაგან განსხვავებით, დაემსგავსებოდნენ ლირის ქალიშვილებს. ამასთანავე, მან გამოიგონა კიდევ ერთი სახასიათო პერსონაჟი, რომელიც ყველას მოაგონებს მაკბეტის ცოლს. რაც ყოველთვის მაწუხებდა „მეფე ლირში“ იყო ის, რომ შექსპირი უწარსულო პერსონაჟებს გვიჩვენებს. როგორ მოიპოვა ლირმა ძალაუფლება ისე, რომ მოხუცებულობაში ბოროტად გამოიყენა, თანაც ასეთი კატასტროფული შედეგებით? იმის გამო, რომ არ ვიცოდი მისი წარსული, ვერაფრით ვგებულობდი მისი ქალიშვილების ულმობლობას. „არეულობაში“ შევეცადე ლირისათვის მიმეცა შანსი, რომ მას დაეთმო ძალაუფლება და დარჩენილი ცხოვრება მშვიდად გაეტარებინა. მაშინ, როცა იგი შეეწინააღმდეგა თავის დანაშაულობებს, ჭკუიდან გადაცდაო – ამბობდა აკირა[95].

XVI საუკუნის ფეოდალური შინაომებით გატანჯულ იაპონიაში ასაკოვანი ფეოდალი ჰიდეტორა იჩიმონჯი თავისი სამფლობელოებს უყოფს სამ ვაჟს. ჰიდეტორა თავიდან მოიშორებს უმცროსს — საბუროს, რომელიც შეეცდება მამა გადაარწმუნოს, რომ ამგვარი გადაწყვეტილება ჩვენს ოჯახს დაღუპავსო. საბოლოოდ კი, გამყიდველობის შედეგად იჩიმონჯი გიჟდება, ხოლო მემკვიდრეებს შორის იწყება სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა, რასაც ინტრიგების ხლართვით ხელს უწყობს ჰიდეტორას ერთ-ერთი რძალი — კაედე.

რეჟისორი ოპტიმისტურად გამოიყურებოდა და მოთმინებით ელოდებოდა, როდის დადნებოდა თოვლი ფუჯიზე, რათა მის კალთაზე აეშენებინა ციხესიმაგრის დეკორაცია. ამასობაში შეიკერა 12 ათასი ისტორიული კოსტიუმი, აშშ-დან, კოლორადოდან საგანგებოდ იაპონიაში ჩაიყვანეს 52 გაწვრთნილი ცხენი. მალე მათი რემა 150-მდე შეივსო. კუროსავას უხაროდა კიდეც, რომ აღნიშნული პროექტის წლობით დაუფინანსებლობა დაეხმარა მოსათხრობი ამბის უკეთ გამოძერწვასა და ლაკონიურად ჩამოყალიბებაში[96]. გადაღებების დაწყების წინ მან გამართა პრესკონფერენცია, რომელზეც ისაუბრა თავის გეგმებზე და წარადგინა მთავარი როლების შემსრულებლები. ეს აღარ იყო ის დრო, როცა „შვიდი სამურაის“ გადასაღები მოედნიდან აკირა კინწისკვრით ყრიდა პრესის წარმომადგენლებს. ახლა საჭირო

იყო მათდამი პატივისცემის გამოხატვა. წინა ფილმზეც ასე მოიქცა, მაგრამ ამჯერად უფრო გონივრული ნაბიჯი გადადგა — თავის ახალ კინოსტუდიაში საგანგებოდ დაპატიჟებულ ჟურნალისტებს წარუდგინა 15 მსახიობი მთლიან გრიმსა და კოსტიუმებში.

მთავარ როლზე მიიწვიეს ტაცუია ნაკადაი, რომელმაც ისე დიდებულად ითამაშა, რომ მიაღწია მიფუნესა და შიმურას დონის უმაღლეს კინოსამსახიობო ოსტატობას[97]. შესანიშნავი მხატვრული სახე შექმნა ახალგაზრდა მიეკო ჰარადამ, რომელიც მანამდე მხოლოდ უმნიშვნელო ტელეფილმებში ან ტელესპექტაკლებში გამოდიოდა. მისი კაედე ერთ-ერთი ნიშანდობლივი პერსონაჟი ქალია კუროსავას შემოქმედებაში. დასამახსოვრებელია ჰიდეტორას მასხარაც, რომელიც განასახიერა შინოსუკე იკეჰატამ. აკირას ძალიან უნდოდა 79 წლის კამატარი ფუჯივარას გადაღება, მისთვის გლეხის როლიც ჰქონდა შერჩეული და კოსტიუმიც შეკერილი, მაგრამ მოხუცი მსახიობის ჯანმრთელობის გაუარესების გამო, ეს არ მოხერხდა. ფეოდალ ფუჯიმაკის გმირისათვის რეჟისორმა აიყვანა ჰიტოში უეკი, „ტოჰოს" კინოკომიკოსი. ჯერ კიდევ სცენარზე მუშაობის დროიდან აკირას იგი ჰყავდა წარმოდგენილი ამ როლში. უეკი ხალისით შეუერთდა რეპეტიციებსა და ცხენის ტარების შესწავლას. მართალია, მან კინოსურათში მცირეოდენი კომიკური ელფერი შეიტანა, თუმცა ერთიანობაში, საკმაოდ სერიოზულად გამოიყურება და როცა გამზადებული ფილმი ნახა, საკუთარი თავის გაუკვირდა. შეშფოთებული უეკი თურმე კუროსავას მიადგა, დაინტერესდა მისი შეფასებით და როდესაც მოისმინა, რომ აკირა კმაყოფილი დარჩა მისი თამაშით, უსაზღვრო სიამაყის გრძნობით აღივსო[98].

როგორც სჩვეოდა, რეჟისორმა დიდი დრო დახარჯა დეტალებზე, ციხესიმაგრის ვეებერთელა ჭიშკრის ჭრიალიდან დაწყებული, თითოეული ჯარისკაცის აღკაზმულობის წვრილმანებამდე დამთავრებული. ფილმში არის ეპიზოდი, როცა კაედე ჩრჩილს კლავს. მაყურებელს, შესაძლოა, ეგონოს, რომ ეს ძალიან ბუნებრივი ქმედებაა და წინასწარ გაუთვალისწინებელიც, მაგრამ სინამდვილეში კუროსავას ეს მომენტი სცენარში ჰქონდა გაწერილი, თანაც გადაღებებისას სულაც არ იყო ჩრჩილების სეზონი. მან დაავალა ქონების დეპარტამენტს, სპეციალურად გამოეზარდა ეს მწერები და მერე თავად აარჩია, რომელი გადაეღო[99]. რეჟისორს აღარ აკმაყოფილებდა წინა ნამუშევარზე გამოყენებული ქიმიური საღებავებით შეღებილი ტანსაცმელიც, ამიტომ მოთხოვა კოსტიუმების მხატვარს — ემი ვადას, რომ ახალი სამოსი მოექსოვათ და შეეღებათ XVI საუკუ-

ნისეული ტექნიკის გამოყენებით. ამის გამო კიდევ ერთი მილიონი დაემატა ბიუჯეტს. კოსტიუმები გამოვიდა ისეთი დიდებული და არაჩვეულებრივი, რითაც კვლავ ცხადი გახდა, რომ კუროსავა იყო იმ მცირე რეჟისორთაგანი, ვისაც ხელეწიფებოდა დეტალებისადმი სათუთი ყურადღება და ამ მხრივ, მის გვერდით მხოლოდ დეივიდ ლინისა და სტენლი კუბრიკის დასახელება შეიძლება[100].

ფუჯის მთაზე სახელდახელოდ ააშენეს ციხესიმაგრე, რათა დაეწვათ იგი და ამგვარად გადაეღოთ კინოსურათის ყველაზე ამაღელვებელი ეპიზოდი. მხატვარ იოშირო მურაკის კოლეგებს შორის ბადალი არ ჰყავდა ასეთი ციხესიმაგრეების აგებაში. მათში არაფერი იყო ზედმეტი და შეუთავსებელი. კუროსავას დავალებით, მურაკიმ და მისმა გუნდმა წამოჭიმეს ეს ნაგებობა და ბევრი იმსჯელეს, როგორ დაეწვათ იგი ისე, რომ შედარებით დიდხანს გაგრძელებულიყო ნვის პროცესი. სწორედ მაშინ ამცნო ჟურნალისტებს კუროსავამ, რომ ვფიქრობ, ახლა უფრო ახლოს ვარ ჭეშმარიტი კინოს კეთებასთანო[101]. მართალია, ციხესიმაგრე გრანდიოზულად გამოიყურება ეკრანზე, სინამდვილეში კი შედგებოდა წინა და გვერდითი კედლებისაგან. უკანა სივრცე ცარიელი იყო და იქიდან მხოლოდ ბოძები იჭერდნენ წინა ნაწილებს.

გადაღებისათვის შეირჩა 1984 წლის 15 დეკემბერი. იმ დღეს არც ღრუბელი იყო ცაზე და არც ქარი ქროდა. გადასაღებ მოედანზე მივიდა კუროსავა, რომელიც ყურადღებით ათვალიერებდა იმდღევანდელ სამუშაო გეგმას. ჯარისკაცებიც (დაახლოებით 4 ათასი კაცი) დილაადრიანვე შეიკრიბნენ. ნაკადაის სამი საათის განმავლობაში უკეთებდნენ გრიმს და მერე ისიც გამოცხადდა მთლად თეთრ ტანსაცმელში. იქვე იმყოფებოდნენ პროდიუსერები სერჟ სილბერმანი და მასატო ჰარა და საფრანგეთიდან საგანგებოდ ჩასული, წამყვანი ჟურნალ-გაზეთების ფოტოგრაფები. რამდენიმე წუთში ეს ციხესიმაგრე, რომელიც დაჯდა 300 მილიონი იენი (1.17 მილიონი აშშ დოლარი), უნდა დაფერფლილიყო, თანაც ყველაფერი უნდა გაკეთებულიყო ერთ დუბლში. პირველ კინოკამერას უნდა გადაეღო მთავარი გმირი, რომელიც ეშვებოდა აალებული ციხესიმაგრიდან ქვემოთ, სანამ არ მიაღწევდა ქვის კიბის ზედა საფეხურს, რათა საშიშ ზონას მოშორებოდა, ხოლო დანარჩენ ხუთ კამერას სხვადასხვა პოზიციიდან უნდა დაეფიქსირებინა, როგორ გამოდიოდა იგი გაღებული ჭიშკრიდან, ცეცხლწაკიდებული შენობის ფონზე. ყოველივეს ისეთი პირი უჩანდა, რომ კუროსავას კიდევ ერთხელ უნდა

განეცვიფრებინა კინოს სამყარო თავისი მორიგი ფილმის ტექნიკური სრულყოფილებით[102].

დაიწყო გადაღება. პიროტექნიკოსებმა დისტანციურად აანთეს ცეცხლი ციხესიმაგრეში, რისთვისაც გამოიყენეს 400 ლიტრი ნავთი. ცეცხლის ალმა ფანჯრებიდან გამოაღწია. იმისათვის, რომ კვამლს არ დაეხრჩო იქ მყოფი ნაკადაი, შენობის შიგნით, ასევე დისტანციურად, გადმოიღვარა ცხელი წყალი და გადმოიყარა მშრალი ყინულის ნაჭრები, რომელთა საშუალებითაც ცეცხლის მთავარი კერები ჩაქრა, თუმცა თეთრი, ოლონდ ჯანმრთელობისათვის უსაფრთხო კვამლი დარჩა. ციხესიმაგრიდან გამოსული მსახიობი უცაბედად უკან შებრუნდა და როცა შიგნით რაღაცამ იქუხა, ნაკადაი ისევ გამოჩნდა ხმლის ქარქაშით ხელში. მან ბრწყინვალედ შეასრულა კიბეზე ჩამოსვლის ფრაგმენტი. ამ დროს კუროსავამ მეგაფონით უბრძანა წინ მდგომ ჯარისკაცებს, გასასვლელი გაეკეთებინათ და გამოეტარებინათ მსახიობი. შემდეგ, ასევე ერთი დუბლით, გადაიღეს მისი გასვლა ციხესიმაგრის ტერიტორიიდან. გადაღება შეწყდა, გაიცა განკარგულება ცეცხლის ჩაქრობის თაობაზე, ხოლო დამსწრე საზოგადოებამ მქუხარე აპლოდისმენტები მოუწყო კინემატოგრაფისტებს.

ტაცუია ნაკადაი, საკმაოდ ტრაგიკულად რომ გამოიყურებოდა ამ ეპიზოდში, ახლა გულიანად იცინოდა და სიამოვნებით იღებდა მილოცვებს საუცხოო თამაშის გამო. როგორც გაირკვა, მას იმდენად დააგვიანდა გამოსვლა, რომ თავად კუროსავაც კი შეშფოთდა, არადა, ნაკადაი განგებ შეყოვნდა, რადგან იფიქრა, რომ უფრო შთამბეჭდავად გამოუვიდოდა. მან განაცხადა, რომ სულაც არ შემშინებია, პირიქით, ისეთი გრძნობა მქონდა, რომ კინოსურათის ინტერესებიდან გამომდინარე შესაძლოა მსხვერპლიც გამეღოო[103]. რეჟისორმა დიდი მადლობა გადაუხადა ჯგუფს. გადაღებული მასალა შეადგენდა დაახლოებით 860 მეტრ კინოფირს (32 წუთს) და მისგან ფილმში მხოლოდ ორიოდე წუთის კადრები შევიდა.

ტორუ ტაკემიცუს აკირამ დაავალა, დაეწერა ტრადიციული იაპონური თემებისაგან აკინძული მუსიკა, ხოლო ზემოთ აღნიშნული მონაკვეთისათვის ცალკე შეექმნა ისეთი გულშიჩამწვდომი ნანარმოები, რომელიც თითქოს მიუთითებდა, რომ ცა ზემოდან დასცქერის ამგვარ დაუჯერებელ, სისხლიან ბრძოლებს და ამის შემხედვარე მუნჯდება[104]. კომპოზიტორმა პირველ ვარიანტში სცადა ქალთა გუნდის ხმების ჩართვა, მაგრამ მუშაობისას აღმოაჩინა, რომ ვერაფრით დაწერდა რომელიმე ხმას ისეთ ტონალობაში, რომ მიემსგავსებინა

ცის სიმაღლეებისათვის და ამ იდეას თავი გაანება. შემდგომში მან მაინც შეთხზა საინტერესო და ღირსშესანიშნავი მუსიკა, თუმცა გადაღებების დასრულებამდე არ წარუდგინა კუროსავას. თავის მხრივ, რეჟისორმაც ამოარჩია მალერის რამდენიმე ნაწარმოების ნაწილები, მაგრამ ამის შესახებ ტაკემიცუმ არაფერი იცოდა.

ერთხელ, დილაადრიან „კურო-სანი“ აპირებდა სისხლიანი ბრძოლის შედეგის — დაჭრილ-დახოცილი ჯარისკაცების გადაღებას ფუჯის მთის ფერდობზე. წინა ღამით მოწვიმა და ვულკანური ლავის მტვერი შეეზილა მიწას. გადასაღები მოედნის სათანადო გაწყობას დიდი დრო დასჭირდა. როცა ყველაფერი გაამზადეს, მზე ამოვიდა, მიწა გაათბო და უცებ მისტიკური ნისლი ამოიზარდა. ირგვლივ თითქმის აღარაფერი ჩანდა. რეჟისორის ასისტენტებს სურდათ, დალოდებოდნენ სასურველ ამინდს, მაგრამ აკირას ისე მოეწონა იქაურობა, რომ სასწრაფოდ გადააღებინა. ნისლი მალევე გაიფანტა, მაგრამ სცენას ისეთი ექსტრაორდინალური ეფექტი ჰქონდა, რომ წინასწარ მსგავს რაიმეს ვერც კი დაგეგმავდნენ. ასევე მოხდა მეორე შემთხვევაშიც, როდესაც იღებდნენ მთავარი გმირის შეხვედრას თავის რძალთან ციხესიმაგრის კედლის თავზე, საიდანაც ეს უკანასკნელი უყურებს მზის ჩასვლას. იგი იმდენად განმარტოებული და დაბნეული ჩანს, რომ მამამთილის მისალმებაზე ხეირიანადაც არ რეაგირებს. „კუროსავა-გუმმა“ ეს სცენა სულ სხვა ფონზე გადაიღო. რეჟისორმა მოიწონა ნამუშევარი, მსახიობებმა დატოვეს იქაურობა, ტექნიკური პერსონალი აპარატურის ალაგება-ჩალაგებას შეუდგა, მაგრამ უეცრად კუროსავამ დაინახა, როგორ იცვლებოდა ცაზე ფერები და დაისი ღებულობდა ფანტასტიკურ ელფერს. მან ყველა მოატრიალა, ხელახლა გაათამაშებინა და გადაიღო სცენა, რომელიც გაცილებით შთამბეჭდავი გამოდგა. აკირამ კარგად იცოდა, რომ ზოგიერთ ლამაზ კინემატოგრაფიულ ფონს თავად ბუნება ქმნის და ამიტომაც ხანდახან ადგილზევე უწევდა ამის „გამოჭერა“ და კადრში აღბეჭდვა[105].

სილბერმანი საზღვარგარეთელი ჟურნალისტებისათვის ექსკურსიებს აწყობდა გადასაღებ მოედნებზე. რასაკვირველია, თითოეული მათგანი ოცნებობდა, ინტერვიუ აეღო კუროსავასაგან, ან თვალი მაინც მოეკრა მისთვის და ფოტო გადაეღო, ან მისი ჯგუფის რომელიმე წევრს გასაუბრებოდა, თუმცა რეჟისორის ყოველდღიური ცვალებადი განწყობიდან გამომდინარე, ზოგჯერ ჟურნალისტებს მის სიახლოვეს არ აკარებდნენ. რასაკვირველია, გადაღებებს ხელს უშლიდა წვიმაც და თოვლიც. ერთ დღესაც, როცა მოამზადეს გა-

დასაღები მოედანი, ტაიფუნმა იგი ნაცარტუტად აქცია, მაგრამ ამინდის ასეთ სიურპრიზებს კუროსავა ნაჩვევი იყო. ფუჯის მთაზე მოწყობილ ბანაკში აკირას სამონტაჟო მაგიდაც ჰქონდა ატანილი და სამონტაჟო სამუშაოების ნაწილს იქვე ასრულებდა. „არეულობას“ იგი ხუმრობით „სამი ციხესიმაგრის ფილმად“ მოიხსენიებდა[106]. მამას დიდად ეხმარებოდა ჰისაო, რომელიც ამ კინოსურათის ერთ-ერთი პროდიუსერი იყო.

გამალებული მუშაობის პროცესს სამწუხარო ამბებიც თან ახლდა: ჯერ ფარიკაობის გამოცდილი მასწავლებელი რიუ კუძე, გულის ავადმყოფობის გამო, იძულებული გახდა, გადაღებები მიეტოვებინა და კლინიკაში დაწოლილიყო; შემდეგ, 1985 წლის 15 იანვარს, აკირას ერთგული თანამშრომელი ფუმიო იანოგუჩი, რომელიც „მაწანწალა ძაღლიდან“ მოყოლებული, მასთან ხმის რეჟისორად მუშაობდა, გადასაღებ მოედანზე ცუდად შეიქმნა და რამდენიმე საათში გარდაიცვალა; 19 იანვარს კუძეს გარდაცვალების ცნობა მოვიდა, მაგრამ ყველაზე მძიმე დანაკლისი კუროსავას წინ ელოდა — იმ ხანებში მისი მეუღლე იოკო პანსიონში იმყოფებოდა და სიცოცხლის ბოლო დღეებს ითვლიდა. რეჟისორმა 27 იანვარს ორი კვირით შეწყვიტა გადაღებები, რათა მომაკვდავი ცოლი მოენახულებინა. იოკო 1 თებერვალს გარდაიცვალა. მცირე დროში აკირა ისევ დაუბრუნდა საყვარელ საქმეს, უფრო მხნედ ეჭირა თავი და უფრო ღრმად ჩაეფლო მუშაობაში.

ტაკემიცუმ მუსიკა ჩაწერა ჰოკაიდოზე, საპოროს სიმფონიური ორკესტრის მონაწილეობით, თუმცა მასა და კინორეჟისორს ფილმის მუსიკალურ გაფორმებაზე სხვადასხვაგვარი შეხედულება ჰქონდათ[107]. მათ შორის უთანხმოება ჩამოვარდა მუსიკის დადების პროცესში, რაც „ტოჰოს“ ხმის ჩამწერ სტუდიაში მიმდინარეობდა. საბაბი გახდა 36-ე სცენა, რომელშიც მთავარ გმირს მეორე ციხესიმაგრიდან გამოაძევებენ და კარიბჭეს ცხვირწინ მიუხურავენ, რითაც მის პატივმოყვარეობას შელახავენ. კომპოზიტორის რამდენიმე ვარიანტმა რეჟისორი არ დააკმაყოფილა. ბოლოს, ტაკემიცუს ნერვიულობისაგან მხრების თრთმაში დაეწყო და ამოღერღა, რომ ჩემი მუსიკა როგორც გინდათ და სადაც გინდათ, იქ დაადეთ ამ ფილმს, მაგრამ ჩემი გვარი არც ტიტრებში, არც დოკუმენტებში აღარ ახსენოთო[108]. მან მოაგროვა სანოტო ფურცლები, ჩაალაგა პორტფელში და წავიდა. ყველა იქ მყოფთათვის ეს ამბავი მეხის გავარდნის ტოლფასი იყო.

კუროსავამ გადამღები ჯგუფის წევრებს გააცნო ახალი გადა-

წყვეტილება, გაეკეთებინათ კინოსურათი უმუსიკოდ, მხოლოდ ხმოვანი ეფექტებით ან მხოლოდ იაპონური ეროვნული მუსიკალური ინსტრუმენტები გამოეყენებინათ. თავისთავად, ყველას უნდოდა, რომ პრესას არ გაეგო ეს ფაქტი და რაიმე სკანდალი არ აეტეხა. მეორე დღეს მასატო ჰარამ იმდენი მოახერხა, რომ კუროსავა და ტაკემიცუ ერთმანეთს შეარიგა. კომპოზიტორი დაჰყვა აკირას ნებას და დაწერა ისეთი მუსიკა, როგორიც ამ უკანასკნელს უნდოდა.

1985 წლის მარტში, სილბერმანმა ოფიციალურად განაცხადა, რომ საბოლოო მონტაჟის გეგმა თავად დაამტკიცა და უშუალოდ მონტაჟშიც მიიღო მონაწილეობა. კუროსავასთან მან ამ საკითხშიც გამონახა საერთო ენა.

„არეულობის" სიუჟეტი — სისხლიანი ოჯახის საზარელი თავგადასავალი, პრინციპებს მოკლებული ფეოდალური იმპერიის ამბავი[109] კუროსავამ მასშტაბურ ტრაგიკულ სანახაობად აქცია. ნამუშევარი უზადოა ფერში, ფაქიზადაა მოფიქრებული კომპოზიციები, კოლორიტი, ტრადიციული იაპონური მინიატურები. მისი სპეციფიკა სუფთად იაპონურია, რაც გამოიხატება ტექნიკურ ინოვაციებში, მასალის მოწოდების რიტმსა და გამომსახველობითი მხრის გადაწყვეტაში. აქვე არის მომენტები, როცა ეკრანი ფეთქავს ცხოველმყოფელობით, ხოლო გადამწყვეტ მონაკვეთში „იმდენად ბევრი მხედარია ცხენებზე ამხედრებული, იმდენად ექსტრაორდინალური ბრძოლებია, რომ ვინმე იფიქრებს, ეს ისაა, რასაც ტოლსტოი ხედავდა თავის წარმოსახვაში, როცა წერდა ნაპოლეონის შეჭრაზე რუსეთში თავის „ომსა და მშვიდობაში"[110]. რეჟისორი იკვლევს ადამიანურ დამოკიდებულებებს და საუცხოო მაგალითებს აძლევს კოლეგებს გასააზრებლად, გასათვითცნობიერებლად, მომავალში გამოსაყენებლად. მას აინტერესებს მოტონარი მორის ინდივიდუალურობა და ლირის შინაგანი სამყარო, მათი პერსონაჟებისათვის დამახასიათებელი დეტალები, გარემომცველი არეალები, სიტუაციები, რთული ურთიერთობები როგორც ოჯახების წევრებთან, ისე სხვა პერსონაჟებთან.

კუროსავას მიაჩნდა, რომ მისი „არეულობა" გაცილებით იმედიანი იყო, ვიდრე შექსპირისეული „მეფე ლირი", რომელიც ტრაგედიას წარმოადგენდა, რომ მისი ნამუშევარი ნაკლებად პესიმისტური იყო, ვიდრე ბრიტანელის პიესა[111]. ფილმში გამომჟღავნებულია ფაქიზი დამოკიდებულება შექსპირის ენისადმი, თუმცა პიესის არც ერთი სიტყვა მასში არაა წარმოთქმული. ამით აკირამ „შექსპირის ვერბალური პოეზია კინემატოგრაფიულ გამოსახულებაში გადათარგმნა"[112]

და მისი სტილი, ასე უკიდურესად მძიმე და ძნელი ისეთი მობილური ხელოვნებისათვის, როგორიც კინოა, წარმოუთქმელ ქვეტექსტად გადააქცია[113]. მან „აღმოაჩინა ახალი ისტორიული გარემო შექსპირისათვის: ის, რაც თანამედროვეა შექსპირისათვის, კუროსავასათვის — საშინელებაა"[114].

რეჟისორმა აქაც მიმართა „ნოს" დრამატულ ნიუანსებს და დაამტკიცა, რომ ამ სრულებით არაკინემატოგრაფიული ნარატიული სისტემის თავისებური ინტერპრეტაციები წარმატებით შეიძლებოდა გადატანილიყო კინოში. პრაქტიკულად, კუროსავამ ამით გაასრულა „ნოს" პლასტიკური ელემენტების შეზავების ცდები ფილმის სტრუქტურასთან. მან საუცხოოდ გააკეთა მთავარი გმირის ტრანსფორმაცია დაუნდობელი ტირანიდან უმწეო მოხუცამდე, რისთვისაც გამოიყენა „ნოს" ორი ნიღაბი: „საძაგელი მოხუცი კაცი" („აკუჯო") და „დანაოჭებული სახის მოხუცი კაცი" („შივაჯო"). რეჟისორმა სხვა პერსონაჟებიც აღჭურვა „ნოს" ტრადიციული ნიღბებით და ამით სასურველ ეფექტებს მიაღწია. „არეულობა" არის მონსტრი, რომელიც კანიბალივით ჭამს თავის წინამორბედებს როგორც კინოში, ისე თეატრსა და ისტორიაში. ის დიდებული კინოსურათია, ოღონდ არაა ძალიან ჰუმანური. „მეფე ლირი", რომლის ადაპტაციაა „არეულობა", გვიჩვენებს პოლიტიკური და პუნებრივი სამყაროებიდან სამეფო პათოსის ექსპრესიონისტულ გაძევებას, „არეულობის" მეფე ჰიდეტორა კი თამაშობს ერთგვარ შიფრს, ფიგურას ავგული, აქტიური ძალების ხელში, რომლებიც საიდუმლოდ ხლართავენ შეთქმულებას, რათა მას გამოგლიჯონ ძალაუფლება და სიმდიდრე"[115].

კუროსავას ახალი ნამუშევარი კანის კინოფესტივალზე იყო მიწვეული, მაგრამ მისი წარმოების გასრულება დროულად ვერ მოხერხდა, ამიტომ კანში სილბერმანმა წარადგინა დოკუმენტური ფილმი „ა.კ." (1985, რეჟ. ქრის მარკერი), რომელიც ასახავს ზოგადად, აკირას შემოქმედებას და, კონკრეტულად, „არეულობაზე" მუშაობას. მასში ჩანს თავად კუროსავა თავის შავ სათვალეებში, კეპსა და ლურჯ ჯინსებში როგორ უძღვება გადაღებებს, როგორ მიმართავს მსახიობებს თავიანთი გმირების სახელებით, როგორ ასწავლის თამაშს, როგორ ხელმძღვანელობს დეკორაციების გაწყობას და ა. შ. ამავე ფილმში ჩანან მისი გუნდის გამოცდილი წევრები: ნოგამი, ჰონდა, მურაკი, საიტო და, რაც მთავარია, ფუმიო იანოგუჩი, სიკვდილამდე რამდენიმე დღით ადრე რომ გადაიღეს ფირზე.

1985 წლის 31 მაისს „არეულობის" პრემიერა შედგა ტოკიოს პირველ საერთაშორისო კინოფესტივალზე. კუროსავამ არ ისურვა მასზე

დასწრება და პრესის ადვილობრივ წარმომადგენლებთან გასაუბრება, თუმცა ორიოდე უცხოელი ჟურნალისტისათვის მოაწყო შეხვედრა ერთ სასტუმროში, რამაც საქმიან ვითარებაში ჩაიარა. აკირამ სტუმრებს აუხსნა, რომ კაედეში პირდაპირ არ უგულისხმებია მაკბეტის ცოლი, არამედ სწამდა, რომ ყოველ ხელისუფალს უკან უდგას ქალი, რომელიც მას მართავს; რომ იგი შექსპირის არა სპეციალისტი, არამედ მკითხველი იყო; რომ „ივანე მრისხანეს" არავითარი გავლენა არ განუცდია ამ ფილმზე მუშაობისას და მისი მთავარი სათქმელი იმაში გამოიხატებოდა, რომ კაცობრიობა პირისპირ უნდა დადგეს ცხოვრებასთან, მაქსიმუმი უნდა გაკეთდეს, რათა აშენდეს ბედნიერი მომავალი, წინააღმდეგ შემთხვევაში მსოფლიოში ერთი მეორის მიყოლებით იქნება ომებიო[116].

1 ივნისიდან ოფიციალურად დაიწყო კინოსურათის დემონსტრირება იაპონიის 219 კინოთეატრში. მის გამოსვლას ბევრი ელოდა. ყველას აინტერესებდა, როგორ გადაიტანა კუროსავამ „მეფე ლირის" მოტივები და სიტუაციები იაპონურ გარემოში[117]. პირველ შვიდ კვირაში ფილმმა მოაგროვა 11.4 მილიონი დოლარი და ორგვარი რეცენზიები. რა თქმა უნდა, ზოგმა იაპონელმა კრიტიკოსმა გულგრილი პოზიცია გამოხატა მის მიმართ. მიუხედავად ამისა, აშკარად გამოჩნდა, რომ „არეულობამ" მოახდინა იაპონური კინოს მონუმენტური სტილისტიკის სრული დეფორმაცია, იგი „დაამდაბლა და გაბერა ერთგვარ საკარნავალო რიტუალად, რომელიც არაა მიბმული თავის საკრალურ წარმოშობასთან"[118], თავი წარმოაჩინა, როგორც ეროვნულ იდენტურობასა და ისტორიის ფსიქოლოგიზირებულ, თეატრალიზირებულ იდეაზე აწყობილმა ჯიდაიგეკმა[119].

„არეულობა" წარმატებით გავიდა ევროპის კინოეკრანებზე, განსაკუთრებით საფრანგეთში. კუროსავა გაფრინდა პარიზს, სადაც უნდა დასწრებოდა მის პრემიერას და აგრეთვე მისი ნახატების გამოფენის გახსნას ჟორჟ პომპიდუს სახელობის ცენტრში. 19 სექტემბერს საფრანგეთის პრემიერ-მინისტრმა ლორენ ფაბიუსმა აკირა დააჯილდოვა „ხელოვნებისა და ლიტერატურის ორდენით", ხოლო მომდევნო დღეს იაპონელი კინოხელოვანი დაესწრო „არეულობის" ჩვენებას ღია ცის ქვეშ, რაზეც მიწვეული იყო 4000 სტუმარი.

27 სექტემბერს კუროსავა ჩავიდა ნიუ-იორკში, სადაც გაიმართა მისი ფილმის პრემიერა კინოფესტივალზე. კინოსურათს ერგო განსაცვიფრებლად დადებითი რეაქცია როგორც მაყურებელში, ისე კინოკრიტიკაში. აღფრთოვანებას ვერ მალავდნენ: ჯორჯ ლუკასი, ფრენსის ფორდ კოპოლა, ჯონ მილიუსი, სტივენ სპილბერგი.

ამ უკანასკნელმა რამდენჯერმე ნახა „არეულობა", რათა უკეთ შეესწავლა მისი ბატალური სცენები. ამერიკელი კრიტიკოსი ვინსენტ ქენბი წერდა, რომ კუროსავას ნამუშევარს „მივყავართ გრიფითის „ერის დაბადებამდე", აბელ განსის „ნაპოლეონამდე" და სერგეი ეიზენშტეინის „ივანე მრისხანემდე". და თუმცა საკმაოდ დიდია და გამორჩეულად ლამაზი, რაც შთაგვაგონებს თავისებურ მთვრალ, ბარბაროსულ ლირიზმს, მას აქვს საშინელი ლოგიკა და მორალური თხრობის სიცხადე, რაც ნათლად ჩანს მითის ახლო ხედში, რომელიც სავსებით გამოკვეთილი და სპეციფიკურია თავის დროსა და სივრცეში"[120]. დონალდ რიჩი აღნიშნავდა: „არეულობა" არ არის მარტო კუროსავას პირადი ცხოვრების ალეგორია, არამედ ყოველი ჩვენგანის ცხოვრების იგავია. კუროსავა ახლოს მივიდა ჰუმანიზმისა და მისი დაპირკოლების უფრო ზუსტ და ალალმართალ მტკიცებასთან. ესაა ის, რაც შექსპირმა გააკეთა კარგად და „ლირში" დაგვიტოვა ტრაგედია მცირე იმედით, მაგრამ საკმაოდ გასაგებად. „არეულობაში" კუროსავამ, შექსპირის მოსაწონ სტილში, გვიჩვენა ადამიანური დილემის ტრაგედია. მან ეს გადმოსცა უდიდესი გულწრფელობით და იმდენად აგვითრთოლა გრძნობები, რომ არასოდეს დავივიწყებთ მის გაკვეთილს"[121]. კინოდრამატურგმა და ჟურნალისტმა სტივენ შიფმა აკირა შერაცხა იაპონური კინოს ჯინ ოტრიდ, რომელიც მიხეტიალობს დასავლეთისაკენ თავისი ექვსტყვიანი რევოლვერით ქამარზე და სიმღერით[122]. ერთი სიტყვით, „კურო-სანის" ტრიუმფი ნიუ-იორკში შედგა — იგი ესტუმრა მსოფლიოს ამ ერთ-ერთ უდიდეს ქალაქს, როგორც ქარიშხალი „გლორია", რათა ხამაღლა ეღრიალა მანჰეტენზე[123].

სამწუხაროდ, იაპონიაში არ მიაქციეს ყურადღება „არეულობის" უცხოურ წარმატებებს და „ოსკარის" მოსაპოვებლად სულ სხვა კინოსურათი წარადგინეს, რის გამოც ამერიკელმა კინოკრიტიკოსებმა და რეჟისორებმა იაპონელ კინოპროდიუსერთა ასოციაცია დაადანაშაულეს კუროსავას აბუჩად აგდებაში. მათ მიიჩნიეს, რომ ფრანგების თანამონაწილეობით შექმნილი ახალი ნამუშევრით აკირამ თანამემამულე პროდიუსერები ერთგვარად დატუქსა და ახლა ისინი სამაგიეროს უხდიდნენ[124]. დანამუსებულმა ასოციაციამ მიმართა მასატო ჰარას, რომ ეგებ დახმარებოდა შეცდომის გამოსწორებაში. ჰარამ უპასუხა, რომ თვითონაც ცდილობდა, დაეყოლიებინა სერჟ სილბერმანი, რათა ფრანგულ მხარეს წარედგინა ფილმი „ოსკარზე", მაგრამ უარი მიიღო. სილბერმანმა მოიწადინა ამერიკული კინოაკა-

დემიისათვის შეეთავაზებინა „არეულობა“, როგორც ფრანგულ-იაპონური ერთობლივი ნაწარმოები, მაგრამ ამაოდ[125].

იმავდროულად სიდნი ლუმეტმა წამოიწყო მთელი კამპანია იმისათვის, რომ კუროსავა კინოაკადემიას ჩაესვა საუკეთესო რეჟისორთა ნომინაციაში. ლუმეტი სამართლიანად მიუთითებდა: „არსებობენ რეჟისორები, რომელთა კინოსურათები შეიძლება განვსაჯოთ მხოლოდ მათი სილამაზისაკენ ლტოლვით და არიან სხვა რეჟისორებიც, რომელთა ნამუშევრებიც შეიძლება განვიხილოთ მხოლოდ მათი სიღრმეების მიხედვით. კუროსავა ერთადერთი რეჟისორია, რომელიც ორივეს აერთიანებს“[126]. მისმა წიაღსვლებმა გაჭრა: აკირას მიანიჭეს ნომინაცია. „არეულობა“ გაიყვანეს საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრის, მხატვრისა და კოსტიუმების მხატვრის ნომინაციებშიც. აღსანიშნავია, რომ იაპონელთა მიერ „ოსკარზე“ წარდგენილი ფილმი საბოლოო ხუთეულში ვერ მოხვდა.

1985 წლის მიწურულსა და 1986 წლის დასაწყისში, ნიუ-იორკის ერთ-ერთ გალერეაში მოეწყო კუროსავას „არეულობის“ ესკიზების გამოფენა, რასაც უამრავი მნახველი ჰყავდა. მისი ნიჭის თაყვანისმცემლები კიდევ ერთხელ დარწმუნდნენ კუროსავას გენიალურობაში, სიდიადესა და მაღალ პროფესიონალიზმში. ბევრს ეგონა, რომ „არეულობა“ აკირას „გედის სიმღერა“ იყო[127] და მისი შემოქმედების დამაგვირგვინებელი მიღწევა[128]. სინამდვილეში მხცოვანი კინემატოგრაფისტი სხვანაირად ფიქრობდა.

კუროსავა უნდა დასწრებოდა „ოსკარების“ გადაცემის ცერემონიალს 1986 წლის 24 მარტს და ფედერიკო ფელინისთან და ბილი უაილდერთან ერთად უნდა გადაეცა ჯილდო საუკეთესო ფილმის ნომინაციაში გამარჯვებულისათვის. ამასობაში ფელინიმ რონში ფეხი მოიტეხა და გამოირიცხა მისი მონაწილეობა. მისი ადგილი დაიკავა ჯონ ჰიუსტონმა. კინოაკადემიის გადაწყვეტილებით მხოლოდ ემი ვადამ დაიმსახურა „ოსკარი“ „არეულობის“ კოსტიუმების მხატვრობისათვის.

ორი დღის შემდეგ აკირა აშშ-ის კინორეჟისორთა გილდიამ დააჯილდოვა ცხოვრებაში მიღწეული წარმატებებისათვის და საპატიო წევრად აირჩია. იქვე გამოცხადდა, რომ მან დაიმკვიდრა ადგილი ისეთი რეჟისორების გვერდით, როგორებიც იყვნენ: ეიზენშტეინი, განსი და გრიფითი[129]. იმავე ხანებში დაიწყო „არეულობის“ დემონსტრირება ამერიკულ კინოეკრანებზე, რამაც მაყურებლის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. საერთო ჯამში, საერთაშორისო ასპარეზზე „არეულობამ“ იმდენი პრიზი მიიღო და იმხელა კომერციული შე-

მოსავალი მოიტანა, რომ ბოლოს იაპონელებმაც აღიარეს იგი და რამდენიმე ეროვნული პრესტიჟული პრემია მიაკუთვნეს.

თავისთავად, ეს ფილმი არის კუროსავას, როგორც „დიდოსტატი სტილისტის“[130] მორიგი შედევრი როგორც სარეჟისორო, ისე სამსახიობო და სხვა ოსტატობების თვალსაზრისით და გამოირჩევა ნათელი, ხასხასა ფერებით, პომპეზური კოსტიუმებით, საოცარი დეკორაციებით, თვალწარმტაცი პეიზაჟებით, მკაცრი დაპირისპირებებითა და შესანიშნავად დადგმული საბრძოლო ეპიზოდებით.

კინოსურათში არის ბევრი სიმბოლო, ბევრი მინიშნება. ამაში იგულისხმება ღრუბელიც კი, რომელსაც თავისი ტრადიციული დატვირთვა აქვს იაპონურ ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებიდან. საყურადღებოა მონუმენტური ციხესიმაგრეები და მათი მედიღური ჭიშკრები, გარეგნულად რომ თითქოს სიმშვიდესა და სიძლიერეს გამოხატავენ, თუმცა ისინიც გარკვეულ ალეგორიებს წარმოადგენენ. ერთმა მკვლევარმა აღნიშნული ჭიშკრები ჯოჯოხეთის კარიბჭეებს შეადარა[131]. ფილმის პერსონაჟები სხვადასხვა ფერის სამოსს ატარებენ და ესეც სიმბოლურია. ჰიდეტორას შვილების სახელები: ტარო, ჯირო და საბურო ნიშნავს „პირველ ვაჟს“, „მეორე ვაჟს“ და „მესამე ვაჟს“. აღნიშნული სახელები და თითოეულის ინდივიდუალურობა ტრანსფორმირდებიან მყარ ოჯახურ სისტემაში, თითოეული მათგანის იერარქიულ პოზიციაში. მათ აცვიათ ყვითელი, წითელი და ცისფერი ტანსაცმელი, ისევე როგორც მათსავე ჯარისკაცებს და მათი დროშებიც ამავე ფერებისაა. ამნაირად განსხვავდებიან სხვა პერსონაჟებიც: საბუროს სიმამრის ფუჯიმაკის ფერია თეთრი, ხოლო მისი მოკავშირის აიაბესი — შავი. ამასთან დაკავშირებით ოპერატორი ტაკაო საიტო იუწყებოდა, რომ მოწინააღმდეგე ბანაკების ფერებად დაყოფა კუროსავამ მას შემდეგ გადაწყვიტა, რაც „ნოში“ აღმოაჩინა ფერების სისტემა და მთელი გადამღები ჯგუფი გაჰყვა მის მითითებებს, რომ ბოლომდე შეენარჩუნებინათ ასეთი დამოკიდებულება, თუმცა, პერსონაჟების გამოსახულებების ჩვენებისას, ისინი ხანდახან იყენებდნენ ფერად რეფლექტორებსაც[132].

ამგვარი მრავალფეროვნება „არეულობას“, ერთბაშად, განუმეორებელსა და შემზარავ ელფერსაც და ბრწყინვალებასაც ანიჭებს. აკირამ თავისებური რეკონსტრუქცია ჩაუტარა საკუთარ თემატურსა და სტილისტიკურ ეფექტებს და თავისი კინოსურათებიდან ყველაზე წარმატებით ამაში აჩვენა ფანტასტიკური თეატრალური ფერების პალიტრა[133]. მასზე წერდნენ, რომ „დეივიდ ლინსაც კი არ აქვს კურო-

სავას მსგავსი თვალი ფერის მიმართ, რათა გადააქციოს პეიზაჟები მნიშვნელოვან პერსონაჟებად"[134]. ამის დადასტურებაა პირველივე ბრძოლა, რაც ძალიან ჰგავს სიურეალისტურ ნახატს[135] და რომელშიც ჰიდეტორას უფროსი ვაჟები, თავიანთი სამხედრო ძალებით, იერიშს მიიტანენ იმ ციხესიმაგრეზე, სადაც მათი მამა იმყოფება. ამ ვიზუალურად შეუდარებელსა და საუცხოოდ გადაღებულ ფრანგმენტში „მძიმე ფიქრებში ჩაძირული სიჩუმე, კამერის პოზიცია, მუხანათური მელოდიის მუსიკა უკანა ფონზე, სტატისტების მოძრაობები — მთელი ეს სამუშაო, ბრწყინვალეა ერთად აღებული, რათა დახატოს ომის არაადამიანურობა და ამაოება"[136].

„არეულობა" „მეფე ლირისაგან" განსხვავდება იმის ხაზგასმით, რომ ჰიდეტორას სისხლიან წარსულს იგი გადაჰყავს არა მარტო კრახში, არამედ სიგიჟეშიც. მთავარი გმირების გარდა, კიდევ სამი გამორჩეული პერსონაჟია ამ ფილმში: ერთ-ერთია სუე, რომელიც მოწმეა, როგორ გაანადგურა ჰიდეტორამ მისი ოჯახი და თავად ის ძალით მიათხოვა თავის შუათანა ვაჟს. ქალი ბუდიზმის მიმდევარია და ამის საშუალებით შინაგანად თავისუფლდება მამამთილის მიმართ სიძულვილისაგან, ცდილობს სულის განახლებას; მეორეა მისი ძმა ცურუმარუ, რომელიც ჰიდეტორამ დააბრმავა. მასაც უნდა ჯასავით მოიქცეს, მაგრამ ვერ ახერხებს. ბოლოს, სუეს მოკვლის შედეგად, ცურუმარუ მარტო რჩება, როგორც გაყინული სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. სუეს მკვლელობას გეგმავს კაედე, რომელიც მიზნად ისახავს ჰიდეტორას მთელი კლანის განადგურებასაც და ამაში ხედავს თავისებურ ბედნიერებას. „კაედე უნდა ჩაითვალოს ერთ-ერთ უდიდეს ეკრანულ არამზადად. მისი განსაკუთრებული სიხარბე ცხოვრებას ისრუტავს იმათგან, ვინც მან უკვე გაანადგურა, ასევე იმათგან, ვისი ძალაუფლების ხელში ჩაგდებაც მას სწყურია. თავად მასში ფილმის სათაური „არეულობა" ცოცხლობს თავის კონცენტრირებულ ფორმაში, თუმცა როგორც კი მას მოკლავენ, ულმობელი ვარდნა სიგიჟეში, სიბრმავესა და გაუკაცრიელებაში შეუწყვეტლივ გრძელდება. უფრო არსებითად, კინოსურათის სტრუქტურა თვალნათლივ გვიჩვენებს ნგრევისა და სიბნელის ტრიუმფს, რაც მთავრდება განმარტოებული ბრმა ადამიანის გრძელი კადრით, რომელიც ეძებს მოწყალების ღმერთქალის დაკარგულ გამოსახულებას და მერყეობს ერთ დროს მდიდრული ციხესიმაგრის ნანგრევებქვეშ წარმოქმნილი უფსკრულის პირას"[137].

აშკარაა, რომ ეს ფილმი წარმოადგენს კუროსავას აპოკალიფსურ ხედვას სამყაროზე და ასეთი სახელწოდებაც შემთხვევით არ

დაერქვა მას. რეჟისორმა მისი საშუალებით „შექმნა ისეთი ვებერთელა სურათი, რაშიც არეულობამ ფრთები გაშალა“[138], მან მოხაზა მოქმედების სიმეტრიული სქემა, რომლის მიხედვითაც გმირებმა მიზნად დაისახეს, ებრძოლონ ბოროტებას და ამის გამო, უნებურად, თავს აიშვეს. მათი ოცნებები ძალაუფლებასა და დიდებაზე უეცრად გარდაიქმნება მკვლელობებისა და გამცემლობების კოშმარებში, რითაც თითოეული მათგანი ღიად უპირისპირდება თავისივე ბოროტ გზას[139].

„რაშომონისა“ და „შვიდი სამურაის“ შემდეგ „არეულობა“ კუროსავას კინოსურათებიდან, ალბათ, ყველაზე ბევრჯერ გამხდარა მსჯელობისა და კვლევის საგანი, რაც დღემდე გრძელდება. თუკი ზოგ მკვლევარს მიაჩნია, რომ მასში რეჟისორმა გამოიყენა დასავლეთისათვის ყველაზე ცნობილი ამბავი პირველი მკვლელობისა, როცა კაენმა მოკლა აბელი და ამით ისტორია თითქოს ხელახლა დაიწყო[140]. სხვა შეხედულებით, „კულტურის მყარი რიტუალიზაცია, რომლის შიგნით კუროსავამ მოათავსა მოქმედება, გრძნობის მისეული თავშეკავებული გამოხატვით, ამცირებს ინდივიდუალური კონფრონტაციის დრამას ჰამასა და მის შთამომავლობას შორის, ასე ღრმად ჩაბეტონებულს შექსპირის პიესაში“[141]. არსებობს კიდევ არაერთი სხვადასხვაგვაროვანი მოსაზრება ფილმის ირგვლივ, მის ცალკეულ მომენტებსა თუ კონკრეტულ მიმართულებებზე, პერსონაჟების თამაშსა თუ ნარატიულ პასაჟებზე, საიდანაც ნათელია, რომ ეს ნამუშევარი მართლაც ღირსშესანიშნავი და ამაღელვებელი ნაწარმოებია, რომელიც ზოგადსაკაცობრიო დანიშნულებას იძენს და მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორიაში, გრიფითის „შეუწყნარებლობასთან“ ერთად, საუკეთესო ომის საწინააღმდეგო კინოსურათად ითვლება[142].

ცოცხალ ლეგენდად ქცეული აკირა კუროსავა დიდბანს ცდილობდა შეეცვალა შემოქმედების მიმართულება და რაღაც ახალი, სხვანაირი ფილმი გაეკეთებინა. ეს უნდა ყოფილიყო უფრო ინტიმური, კამერული დრამა, ოძუს სტილის მგავსი, სუფთა იაპონური ამბავი, რომელიც გულგრილს არავის დატოვებდა. მაშინ იგი ხუმრობდა: “იაპონიაში ჟურნალისტები “იმპერატორს“ მეძახიან, რადგან ფიქრობენ, რომ მე ვარ ძალიან ტირანული პიროვნება. რა გაეწყობა, ახლა ვთვლი, რომ შემიძლია ელემენტებიც კი ვმართო“[143]. ბუნებრივია, ამით თავისებურად გაწბილდებოდა აუდიტორიის ის ნაწილი, რომელიც ელოდა, რომ აკირას კიდევ რაიმე ისტორიული თემატიკა

უნდა შეეთავაზებინა მისთვის, თუმცა ასაკოვან რეჟისორს აღარ ძალუძდა ეწარმოებინა ფართომასშტაბიანი გადაღებები.

მორიგი პროექტი, რომელსაც სამუშაო ვარიანტში ერქვა: „ისეთი სიზმრები, რომლებიც მესიზმრება“, წარმოადგენდა ტიპურ საავტორო ნამუშევარს, აკირას მიერ ნანახი და დამახსოვრებული სიზმრების ერთგვარ ანთოლოგიას. მას არაერთგზის ჰქონდა წაკითხული და მოსწონდა დოსტოევსკის სიტყვები, რომ სიზმრები ადამიანის ყველაზე ღრმა ფიქრებს აჩვენებენ, რომლებიც თავისუფლდებიან ძილის დროს[144]. ამით შთაგონებულმა რეჟისორმა გადაწყვიტა, ჯერ ჟურნალი ეწარმოებინა და სიზმრები ჩაეწერა, ხოლო შემდეგ მათგან 11 ყველაზე საინტერესო გადაეტანა ეკრანზე. კუროსავა იძულებული გახდა, მარტოს დაეწერა სცენარი, რადგან ძველი თანაავტორები, სხვადასხვა მიზეზის გამო, ველარ უმშვენებდნენ მხარს: ეიჯირო ჰისაიტა 1976 წელს გარდაიცვალა; რიუძო კიკუშიმასთან მას ურთიერთობა გაწყვეტილი ჰქონდა, თანაც კიკუშიმა და მასატო იდე უკვე მძიმედ იყვნენ ავად; მოხუცებულობის გამო ჰიდეო ოგუნი, რომელიც ბევრ სასარგებლო შენიშვნას აძლევდა ხოლმე, ვერ დაიყოლია სამუშაოდ, ხოლო მათთან შედარებით ახალგაზრდა შინობუ ჰაშიმოტო ჯანმრთელობის პრობლემებმა ისე გააწვალა, რომ ვერც მან გაუწია პარტნიორობა მეგობარს. ასეთ პირობებში მყოფმა აკირამ გარისკა და ორი თვეც მოანდომა კინოსცენარის წერას[145].

კუროსავას წარმომადგენლებმა ახალი პროექტის დასაფინანსებლად „ტოჰოს“ მიმართეს, მაგრამ ხელცარიელები გამობრუნდნენ. უარი თქვეს სხვა იაპონურმა კინოკომპანიებმაც. შესაძლოა, ამაში ადგილობრივი, კონსერვატორი ბიზნესმენების ხელიც ერია, რადგან რეჟისორს ერთ ნაწილში უნდა ეჩვენებინა ატომური ელექტროსადგურების განადგურება და რადიაქტიული ღრუბლების გამოფრქვევა. ამის ხსენება არავის სურდა, მით უმეტეს კინოსურათში, რომელსაც მილიონობით მაყურებელი ნახავდა. ამდენად, აკირას კიდევ ერთხელ უნდა მოეძებნა უცხოური დაფინანსების წყაროები. მან სცენარის ინგლისური ვარიანტი გადაუგზავნა სტივენ სპილბერგს, რომელსაც ძალიან მოეწონა იგი და იაპონელ კოლეგას დახმარება აღუთქვა.

მალე კუროსავა და მაიკ ინოუე ჩავიდნენ აშშ-ში. სპილბერგმა რამდენიმე კვირაში მოახერხა „უორნერ ბრაზერსთან“ შეთანხმება და 1988 წლის მაისში ამ კინოკომპანიამ ოფიციალურად გამოაცხადა, რომ ყიდულობდა აკირას მომავალი კინოსურათის „სიზმრები“ მსოფლიოში გავრცელების უფლებას, მონაწილეობას არ მიიღებდა მის წარმოებაში (ბიუჯეტი — 12 მილიონი დოლარი), შეიძენდა მხო-

ლოდ დასრულებულ პროდუქციას. ამასთან დაკავშირებით კუროსავას კომპანიის ამერიკულმა ფილიალმა ერთი კალიფორნიული ბანკისაგან სესხი აიღო, რათა ფილმზე მუშაობას შედგომოდნენ. მის პროდიუსერთა გუნდში შედიოდნენ ინოუე და ჰისაო კუროსავა, ხოლო კაძუკო კუროსავა კოსტიუმების მხატვრობაში ასისტენტობას გაუწევდა ემი ვადას. თავის მხრივ, სპილბერგმა ითავა საერთაშორისო ვერსიის აღმასრულებელი პროდიუსერობა.

დაგეგმილ 11 სიზმარს მოაკლდა სამი. პირველში უნდა ეჩვენებინათ ადამიანების ჰაერში ფრენა, რისი გადაღება ძვირი დაჯდებოდა და ხეირიანად არც კი გამოუვიდოდათ; მეორე — სიუჟეტი ბუდისტი მღვდლების შესახებ — საგანგებოდ ამოიღეს სცენარიდან, რამეთუ უცხოეთში მის პათოსს ვერ გაიგებდნენ; მესამე, რომელსაც ერქვა „საოცარი სიზმარი", იგეგმებოდა საფინალო ნაწილად, საყოველთაო მშვიდობის მაცნედ, მაგრამ ისიც ამოაგდეს იმიტომ, რომ ძალიან გაწელავდა ფილმს, რომლის ხანგრძლივობა, „უორნერ ბრაზერსის" თხოვნით, ორ საათს არ უნდა გადასცილებოდა. აკირაც აღიარებდა, რომ ამ სამი სეგმენტის გადაღება ტექნიკურად იმდენად ძვირი დაჯდებოდა, რომ ნებისმიერ პროდიუსერს გააკოტრებდა[146].

კინოსურათზე მუშაობა დაიწყო 1989 წლის დასაწყისიდან. გადაღებები რვა თვეს გაგრძელდა. მისით კინემატოგრაფიული საზოგადოების დაინტერესება განპირობებული იყო არა მარტო კუროსავას ფაქტორით, არამედ იმითაც, რომ სპილბერგი და ლუკასი პროექტს სპეცეფექტებით უზრუნველყოფდნენ და ვან გოგის როლში ითამაშებდა მარტინ სკორსეზე. ეს უკანასკნელი რამდენიმე წლის წინ გაეცნო აკირას ნიუ-იორკში და მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. სკორსეზე სიამოვნებით დათანხმდა შეთავაზებაზე.

ამ ეპიზოდისათვის, რომელსაც „ყვავები" ჰქვია, რეჟისორმა თავად დახატა ვან გოგის ნახატების რეპროდუქციები და ამით ძლიერ ამაყობდა[147]. მასში ერთი როლი მან განასახიერებინა თავისი დიდი ხნის თარჯიმანს — ფრანგ კატერინ ქადუს. ეპიზოდის ნაწილი გადაიღეს გოტემბაში, ნაწილი კი ჰოკაიდოზე, მემანბეცეუში, სადაც გადამღებ ჯგუფს უანგარო დახმარება გაუწია ადგილობრივმა ჩინოვნიკმა, კინომოყვარულმა ჯირო ტანიმოტომ. მემანბეცეუში აკირა აპირებდა ვან გოგის ერთ-ერთი ნახატის – „ხორბლის ყანა ყვავებით" კინოვარიანტის გადაღებას. ტანიმოტომ რამდენიმე თვით ადრე მას აცნობა, რომ აღნიშნულ ნახატზე გამოსახული იყო არა ხორბალი, არამედ ქერი და სასურველი მოსავლის მისაღებად, მაისში მაინც უნდა ჩაეყარათ თესლი, რომ აგვისტოში მცენარეს ამოეყარა ტანი.

კუროსავამ შესაბამისი ზომები მიიღო და ტანიმოტო სამი თვის განმავლობაში დადიოდა ამისათვის გამოყოფილ მინდორზე, ქერის ზრდის ტემპებს ამოწმებდა, თან შესადარებლად ხელში სულ ეჭირა წიგნი ვან გოგის ნახატით.

ყვავების ძებნაში კუროსავას გუნდის წევრები დაუკავშირდნენ სპეციალურ სააგენტოს, რომელმაც თითოეულში იმხელა თანხა მოითხოვა, რომ შევაჭრებასაც არ ჰქონდა აზრი. ამასობაში, კუროსავას ერთ-ერთმა ასისტენტმა, ცხოველებისა და ფრინველების „მომთვინიერებლად" შერაცხულმა ტორუ ტანაკამ შეიტყო, რომ ჰოკაიდოს ერთ პატარა ქალაქში ცხოვრობდა კაცი, რომელსაც გამოეგონებინა ყვავების დამჭერი მოწყობილობა. ტანაკამ მოიძია იგი და მისი გამოგონების წყალობით 250 ყვავი დაიჭირა.

5 აგვისტოს დაინიშნა ეპიზოდის გადაღების დღე. გადაწყდა, რომ 250 ფრინველი ორად გაეყოთ და ორ ცდაზე გადაეღოთ. ისინი მოათავსეს ხის ყუთებში და გადაანაწილეს მინდვრის სხვადასხვა მონაკვეთზე. თითოეულ ყუთს დაუყენეს ორ-ორი მუშა, რომლებსაც სიგნალზე მაქსიმალურად უნდა ამოეფრინებინათ ყვავები. მოუცლელობის გამო სკორსეზე ჯერ კიდევ არ იყო ჩასული იაპონიაში, ამიტომ მის ნაცვლად სხვას უნდა ეთამაშა ამ სცენაში. როგორც გაირკვა, ტანაკა თურმე ფრინველებს მუსიკას ასმენინებდა და ამით ცდილობდა მათ მოდუნებას. გაიცა გადაღების ბრძანება, ყვავები ამოფრინდნენ, არემარეს მოედვნენ. დუბლი კარგი გამოვიდა, მაგრამ ტანაკა მაინც უკმაყოფილო დარჩა, ამიტომ გააკეთეს მეორე დუბლიც, რომელმაც წინას აჯობა. 14 აგვისტოს სკორსეზე ჩავიდა მემანბეცეში. მას ორ დღეს იღებდნენ. შემდეგ მან მოიბოდიშა, რომ მეტხანს ვეღარ დარჩებოდა და უკან გაფრინდა. როდესაც კუროსავას მოგვიანებით თხოვეს, განემარტა ფილმში სკორსეზეს ინგლისურად ლაპარაკის მიზანშეწონილობა, მან უპასუხა, არავითარი პრობლემა ამაში არ არის, ბოლოს და ბოლოს, ეს ხომ სიზმარიაო[148].

მუშაობის პროცესში არავითარი დაბრკოლება არ შექმნილა. ერთადერთი უსიამოვნო გარემოება იმაში მდგომარეობდა, რომ „უორნერ ბრაზერსის" იაპონური ფილიალის წარმომადგენლები, დეტალურ ცნობებს აწვდიდნენ სათავო ოფისს გადაღებების მიმდინარეობის თაობაზე, რაც აღიზიანებდა იაპონურ მხარეს.

ზაფხულის მინურულისათვის წარმოება შეჩერდა, რადგან აკირა ელოდებოდა სპილბერგ-ლუკასის დახმარებას და ამით მას საკმაო თავისუფალი დრო მიეცა კინოსურათის დიდი ნაწილის დასამონტაჟებლად, ხოლო შემოდგომიდან ხელი მიჰყო ახალი კინოსცენა-

რის წერას. კარგ გუნებაზე მყოფი რეჟისორი გულუხვად არიგებდა ინტერვიუებს. ერთი ჟურნალისტი წერდა, რომ იგი არის ძალიან უბრალო ადამიანი, „ელეგანტური, არისტოკრატიული და დახვეწილი, აშკარად გამოირჩევა განსაკუთრებული კეთილშობილებით (რა თქმა უნდა, მისი თავმდაბლობა საკვირველია: მაგალითისათვის, როცა სურს გაიხადოს ჟაკეტი, ყველა იქ მყოფს თხოვს ნებართვას). თავის ასაკთან შედარებით ის გამოიყურება ოცი წლით უფრო ახალგაზრდად. მას აქვს ლამაზი ჭაღარა თმა. მისი მუქი სათვალეები, რომლებსაც იშვიათად იხსნის, რაღაცნაირად გასცემენ მის ღრმა, წინდახედულ სიფხიზლეს. მის ყურადღებას არაფერი გამორჩება. კითხვაზე პასუხის გაცემამდე იგი დიდხანს ფიქრობს შესქელებული ტუჩებით, თითქოს ამოაბრუნებს ობიექტს და ათვალიერებს ყოველი გვერდიდან. როცა ლაპარაკობს, ჟესტიკულირებს, მისი ხელები მოძრაობენ პატარა მოდუნებული თევზის ნელი სინარნარით. სახელგანთქმული კარიერისა და საზეიმო მიღებების, რაც მრავლად ჰქონია, მიუხედავად, მასში აბსოლუტურად არაა პრიმადონობის რაიმე ნაკვალევი“[149].

1990 წლის გაზაფხულის დასაწყისში კუროსავას აცნობეს, რომ ამერიკული კინოაკადემია გადასცემდა საპატიო „ოსკარს“. აპრილის მიწურულს აკირა წავიდა ლოს ანჟელესში. მას გაჰყვნენ კაძუკო, ჰისაო და მაიკი. 26 მარტს, დაჯილდოების ცერემონიალზე იაპონელი კოლეგა აუდიტორიას წარუდგინეს ჯორჯ ლუკასმა და სტივენ სპილბერგმა. ამ უკანასკნელმა განაცხადა, ესაა ადამიანი, რომელსაც ბევრი მივიჩნევთ უდიდეს ცოცხალ კინორეჟისორად და ყველამ ვიცით, რომ არის იმ მცირე ჭეშმარიტ მეოცნებეთაგან ერთ-ერთი, ვისაც კი ჩვენს სფეროში უმოღვაწიაო. სცენაზე ამავალ რეჟისორს დარბაზი ფეხზე ნამოუდგა და ტაშით შეეგება. აკირა გაოცდა, როცა მოხდა მოკლე სატელევიზიო ჩართვა იაპონიიდან, საიდანაც მას მიესალმნენ მისი შვილიშვილები, მეგობრები და გადამღები ჯგუფის წევრები, მიულოცეს საპატიო ჯილდო და სამი დღით ადრე შესრულებული 80 წლისთავი. იაპონელებმა შემდეგ გამოაგორეს ვეებერთელა ტორტი და იქიდან უმღერეს დაბადების დღის მოსალოცი პოპულარული სიმღერა, რასაც ამერიკული აუდიტორიაც აჰყვა. სამადლობელ სიტყვაში კუროსავამ იაპონურად განაცხადა, საკითხავია, ნამდვილად ვიმსახურებ თუ არა ამ პრიზს, ცოტათი ვღელავ, რადგან ვერ ვგრძნობ, რომ ჯერჯერობით კინოსი რაიმე გამეგება, ამიტომ შევეცდები კვლავაც დაუცხრომლად ვიმუშაო, რათა მის საიდუმლოებას ჩავწვდეო[150]. მერე მან ინგლისურად გადაიხადა

მადლობა და გავიდა. ამას დარბაზის კიდევ ერთხელ წამოდგომა და მქუხარე ტაში მოჰყვა.

„სიზმრების" პრემიერა მოეწყო კანის კინოფესტივალზე 1990 წლის მაისში. ამისათვის სპეციალურად გაკეთდა ინგლისური სუბტიტრები, თუმცა კინოსურათის მიმართ გამოითქვა ბევრი ანტიპათია. მასზე დაიწერა, რომ იყო ძალიან პირადული და მხოლოდ კუროსავას თავგადაკლული გულშემატკივრებისათვის განკუთვნილი[151]. კანში ყოფნისას აკირამ რამდენჯერმე იხუმრა ჟურნალისტებთან, რომ იაპონელი მაყურებელი, ალბათ, შეიძულებს ამ ფილმსო[152]. ხუმრობა ხუმრობად და მას ისედაც ეტყობოდა, რომ ამ თავისებურმა კინოექსპერიმენტმა მოლოდინი არ გაუმართლა. „მინდოდა, „სიზმრებში" წინ გამომეტანა მკაფიო და სრულყოფილი კინოს უფრო მეტი მომენტი, მაგრამ, სამწუხაროდ, მხოლოდ ორიოდე შევძელი" – ამბობდა რეჟისორი[153].

კინოფესტივალზე კუროსავა შეხვდა საფრანგეთის კულტურის მინისტრს, რომელმაც უსაყვედურა, რატომ არ გამოიყენეთ ფრანგული კაპიტალი ამ ფილმის შესაქმნელად და მოუწოდა, თუ მომავალში დაგჭირდებათ ფინანსური დახმარება, აუცილებლად შეგვატყობინეთო. ასეთი დამოკიდებულებით გაკვირვებულ აკირას მინისტრმა უპასუხა, რომ ფრანგ ხალხს უყვარს კუროსავაო[154]. სამწუხაროდ, მსგავსი რამ იაპონელ ოფიციალურ პირებს მის მიმართ არასოდეს გამოუხატავთ.

იაპონიაში მაყურებელმა თბილად მიიღო „სიზმრები". მან „კინემა ჯუნპოს" რეიტინგში მეოთხე ადგილი დაიკავა. გამორჩეულად აღინიშნა მისი კოსტიუმების მხატვრობა, საოპერატორო ხელოვნება (ოპერატორები: ტაკაო საიტო და შოჯი უედა) და მუსიკა, რომელიც დაწერა შინიჩირო იკებემ. მთავარი როლი, კუროსავას ერთგვარი „ალტერ ეგო", განასახიერა მომღერალმა და კინომსახიობმა აკირა ტერაომ, რომლის მეტყველი, ნაღვლიანი სახე და დიდრონი, მქრქალი თვალები ეფექტურად გამოიყენა რეჟისორმა.

„უორნერ ბრაზერსმა" კინოსურათს დაარქვა „აკირა კუროსავას სიზმრები", რათა ხაზი გაესვა მისი საავტორო ხასიათისათვის და ისე გაუშვა ეკრანებზე. ზოგიერთ ქვეყანაში, საწყის ხანებში, მან სერიოზული შემოსავალი მოიტანა. აღსანიშნავია, რომ ნიუ-იორკის ერთ-ერთ კინოთეატრში, პირველ კვირაში ფილმმა იმხელა თანხა მოაგროვა, რითაც ამ დაწესებულების რეკორდი დაამყარა, თუმცა მთლიანობაში, პროექტმა კომერციულად ვერაფრით გაამართლა.

„სიზმრებში" კუროსავამ წარმოადგინა სიცოცხლისა და სიკვ-

დილის არსის მისეული ინტერპრეტაცია, გამოკვეთა უბრალო ჭეშმარიტება, რომ ადამიანი თავისი ბუნებით, გონებით, კანის ფერითა თუ სხვა ერთმანეთისაგან განმასხვავებელი ნიშნით, ფაქტობრივად, ყველგან ერთია და ის ვალდებულია და უფლებამოსილიც, რომ ყველგან თესოს მხოლოდ სიკეთე, აკეთოს საშვილიშვილო საქმე, რომელიც მომავალ თაობებს უსათუოდ წაადგება. ეს არის აკირასათვის ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები, „საკუთარი ყოფის რეტროსპექტული ხედვა"[155], რომელშიც აღწერილია ულრმესი შიში და უდიდესი იმედები. რეჟისორმა ეკრანზე გადაიტანა ბავშვობისდროინდელი სიზმარი, რასაც მიაყოლა სხვა ასეთი ზმანებანი თავისი ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდიდან.

კინოსურათი შედგება რვა ნოველისაგან. მათში საუბარია ისეთ თემებზე, როგორებიცაა: აღმოსავლური მისტიციზმი და ეკოლოგია, პაციფიზმი და ზღაპარი, სიმამაცე და მოგონებები, ბუნებასთან ჰარმონია და ადამიანური ცოდვები. თითოეული ნოველა კაცობრიობის ბედის განსჯას ეძღვნება და ერთმანეთისაგან გამოირჩევა ტონალური გადაწყვეტით. მაყურებლის წინ გაივლის ტილოების მთელი სერია – რეალისტურები, რომანტიკულები და იმპრესიონისტულები. ისინი ეფუძნებიან მხატვრულ ლოგიკას, რომელიც მნახველისათვის ამოუცნობ სიზმრებად იქცევა და მისი აზრი იმწამიერ გაშიფვრას არ ექვემდებარება, არამედ სჭირდება დეტალებში სერიოზულად ჩახედვა, მათი სათანადო გააზრება-გაცნობიერება.

პირველი ნოველა (იგივე, სიზმარი) „წვიმისას მზის გამონათება" ყველაზე მეტად ავტობიოგრაფიულია და გადმოსცემს ამბავს პატარა ბიჭისას, რომელსაც დედა აუკრძალავს ტყეში წასვლას, ვინაიდან როცა წვიმაც მოდის და მზეც ანათებს, ეს ნიშნავს, რომ მელიებს ქორწილი აქვთ. ბიჭუნა მაინც წავა და შეესწრება ცერემონიალს, რომელიც ალეგორიულად გათამაშებულია მსახიობების მიერ. უკან დაბრუნებულს დედა შინ აღარ შეუშვებს და მოთხოვს ან თავი მოიკლას, ან გაბრუნდეს და მელიებს ბოდიში მოუხადოს. ბავშვი მიდის ტყეში და ზღაპრული ცისარტყელის ქვეშ ეძებს მელიებს. ეს ძალზე ლამაზი მომენტი კინოსურათის „სავიზიტო ბარათად" იქცა[156], ხოლო მთლიანად ნოველა უტყუარად მიამიტური, გულწრფელად უმანკო და ჯადოსნურია.

ამ ეპიზოდის გადასაღებად იოშირო მურაკიმ საგანგებოდ ააშენა სახლი და ჭიშკარი გოტემბაში. ის არის კუროსავას ბავშვობისდროინდელი სახლის, რომელშიც იგი დაიბადა და გაიზარდა, ერთგვარი რეპროდუქცია. აკირამ მსახიობ მიცუკო ბაიშოს საგულდაგულოდ

ასწავლა, როგორ განესახიერებინა ბიჭუნას დედა, რომელიც, ფაქტობრივად, მისი საკუთარი დედის პროტოტიპია.

მეორე ნოველა „ატმის ბაღი“, რაშიც რეჟისორმა ჩართო მოგონება თავის დაზე – მომოიოზე, აღწერს კიდევ ერთ ბავშვურ, მოულოდნელ შეხვედრას სულიერ სამყაროსთან. მელიების ნაცვლად ამჯერად სათამაშოები ცოცხლდებიან, რათა დასაჯონ მთავარი გმირი, რომლის ოჯახმა მოჭრა ბაღში ატმის ხეები. ეპიზოდი აშკარად ღარიბულია ოპერატორული თვალსაზრისით, რამეთუ სტატიკურადაა გადაღებული და მდიდრულია შესანიშნავი ვიზუალური მხარეებით, რაც ემი ვადას უზადო კოსტიუმების დამსახურებაა.

მესამე ნოველა „ქარბუქი“ დამღლელი და გაწელილია. მთავარი პერსონაჟი და მისი თანმხლები ალპინისტები ცდილობენ, მიაღწიონ საბაზო ბანაკს და ქარბუქში მოჰყვებიან. როგორც ჩანს, კუროსავა ისე იყო დაინტერესებული განწყობისა და ატმოსფეროს შექმნით, რომ ეს პერსონაჟები კოსმოსურ გმირებს შეადარა და იმგვარი სუბიექტური ამბავი წარმოადგინა, რაც ბევრისათვის გაუგებარია[157], სამაგიეროდ ოპერატორული ნამუშევარი, სპეცეფექტები, გრიმი და კოსტიუმები აქაც საინტერესოა.

მეოთხე ნოველა „გვირაბი“ გარეგნულად დამაინტრიგებელია და თუ წინა ეპიზოდებში რეჟისორი დიდებულად იყენებს ფერებს, ამ შემთხვევაში ძალზე შთამბეჭდავად დომინირებს შავი ფერი. საკმაოდ გადაჭარბებულია ჯარისკაცების გრიმი, ხოლო გერმანული მეცხვარე ნაგაზი ომისდროინდელი მილიტარიზმის პირდაპირი სიმბოლოა. კუროსავა ყოველთვის გამოირჩეოდა, როგორც პაციფისტი და აღნიშნულ სიზმარში გადმოსცემს სამხედრო მეთაურის შეხვედრას თავისი ყოფილი ქვედანაყოფის წევრებთან, რომელთა უაზრო სიკვდილი მან გამოიწვია. რეჟისორი „გრძნობს მემკვიდრეობით მიღებულ სიდიადესა და სილამაზეს ტრადიციული იაპონური სამხედრო კოდექსებიდან, თუმცა იქვე აცნობიერებს, რომ ომი საზარელი რამაა, რომ ესაა მასების დიდი მოტყუება“[158]. ამასთანავე, ეს ეპიზოდი გაცილებით ავტობიოგრაფიულია აკირას მეგობრის, „სიზმრების“ რეჟისორის ასისტენტის — იშირო ჰონდასათვის, რომელმაც, კუროსავასაგან განსხვავებით, თავად გაიარა მეორე მსოფლიო ომის ქარტეხილები. აღნიშნული ნოველის გამოსახულებები უბრალოცაა, მაგრამ ძლიერ რეზონანსული, ხოლო დრამატული ფორმა — ნათელი, ადვილად მისახვედრი, კლასიკური რიტმი კი გამაოგნებელი[159].

მეხუთე ნოველა „ყვავები“, საერთო ჯამში, სუსტი გამოვიდა. უპირველესად, თვით ვიზუალურმა ეფექტებმა ვერ გაამართლეს და

საქმეს ვერც მურაკის მხატვრობამ უშველა. თანაც სკორსეზეს ვან გოგის ვადამეტებულად წითელ-ნარინჯისფერში შეღებილი წვერი უცნაურად გამოიყურება და თავისებური სიმშრალითა და პედანტურობით ეპიზოდს აშკარად ეტყობა, რომ ნაჩქარევად გადაიღეს. ამდენად, მას უფრო მოუხდებოდა უფრო მეტი ამბიციურობა და ნაკლები მქადაგებლური ტონი.

მეექვსე ნოველა „ფუჯის მთა წითელში" ასახავს რადიაქტიური ღრუბლების საშიშროებასა და დიდხანს უმოქმედოდ მყოფი ვულკანის ამოფრქვევას. ამის გასაკეთებლად ჯორჯ ლუკასის სპეცეფექტების კომპანიამ ვერ გაითვალისწინა აკირას მოთხოვნები ფუჯის უფრო პოეტურად საჩვენებლად. იაპონელებისათვის ყოველთვის მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ფუჯი, ბუნების ძალების დახმარებით, ხშირად იცვლის ელფერს, როცა მზე და ღრუბლები ეფინება მის ფერდობებს, არაფერი ჯობს მის ცქერას, ხანდახან კი ისეა ჩამობურული, რომ არაფერი ჩანს. ამერიკელთათვის ფუჯი იყო მხოლოდ და მხოლოდ ჩვეულებრივი მთა და ისინი ვერასოდეს ჩასწვდებოდნენ იაპონელთა შემეცნებაში წარმოდგენილ მის სიდიადეს. თუმცა სპეცეფექტები კარგადაც რომ გაეკეთებინათ, ნოველა იმდენად უღიმღამოდაა აგებულ-გადაღებული, რომ საშინელების გრძნობას თითქმის არ იწვევს[160], არადა, მართლა შეიძლებოდა მისი სხვაგვარად კონსტრუირება.

მეშვიდე ნოველა „მტირალა დემონი" არის ბეკეტის სტილის მოსაწყენი, პოსტაპოკალიპტური ეპიზოდი უშველებელი მცენარეებითა და განსაკუთრებით, სიტუაციისათვის შეუთავსებელი, ამავე სახელწოდების პერსონაჟით, რომელსაც თამაშობს ცნობილი კინოკომიკოსი ჩოსუკე იკარიია. მასში კონკრეტული სახით წარმოსდგება კაცობრიობის აღსასრული და ნაჩვენებია ჰიპოთეზა, თუ როგორი შეიძლება იყოს დედამიწა ატომური ბომბის აფეთქების შედეგად გამოწვეული განადგურებითა და დანაგვიანებით[161].

მერვე და საბოლოო ნოველა „ქარის წისქვილების სოფელი" გვიხატავს ადგილს, სადაც არ არის თანამედროვე ტექნოლოგიები და სადაც მიემგზავრება მთავარი გმირი. სინამდვილეში ესაა კუროსავას კიდევ ერთი ავტობიოგრაფიული მომენტი, რომელიც მამისეულ სოფელში მისი ბავშვობისდროინდელი მოგზაურობის მოგონებაა. მასშიცაა ცალკეული სუსტი მონაკვეთები, ოღონდ ეს არ ეხება გამოცდილ მსახიობს — ჩიშუ რიუს, რომელმაც შესანიშნავად განასახიერა 103 წლის მოხუცი. ნოველას აქვს გულწრფელი პირდაპირობა და დელიკატური თემა, რომელიც შეიცავს უჩვეულო და მხიარულ

სამგლოვიარო პროცესიას ლამაზად ჩაცმული სტატისტებით. ამ ეპიზოდში კვლავაც გამოიკვეთა ნაცნობი საკითხი – პასტორალური იდილია ადამიანის ბუნებასთან ჰარმონიაში თანაცხოვრების შესახებ[162].

თავისი შემადგენელი ნაწილების უმაღლესი სუბიექტურობით „სიზმრები" საერთოდ არ ჰგავს კუროსავას სხვა ნამუშევრებს. არასოდეს მის არც ერთ მანამდელ ფილმში არ ყოფილა კონსესუსის ასეთი უქონლობა: ერთი ნაწილის მაღალ შეფასებას ეწინააღმდეგება მეორე ნაწილის მწვავე კრიტიკა. მისი ძირითადი ფატალური ნაკლოვანებაა ის გარემოება, რომ რეჟისორმა მოახდინა საკუთარი თავის დისტანცირება მასალისაგან, უარი თქვა უფრო მეტად ავტობიოგრაფიული ხასიათი მიენიჭებინა მისთვის. მართალია, კინოსურათი „ასაკოვანი კინოვეტერანის უსაზღვროდ დიდაქტიკური ქმნილებაა"[163], მაგრამ სიზმრები დაწერილს უფრო ჰგვანან, ვიდრე განცდილს და, ალბათ, სასურველი იქნებოდა, კუროსავას ისინი გადაექცია ისეთებად, რომლებიც ღრმად ჩარჩებოდა მაყურებელს მეხსიერებაში. ფილმი სრულებით არ იჭრება ადამიანის სულიერ სიღრმეებში, მის ფსიქოლოგიასა და ქცევაში. მისი მთავარი გმირი მასში ნაჩვენები მოვლენების მხოლოდ ნაწილობრივი დამკვირვებელია. რვავე სიზმარი ექსპრესიონისტულია, თუმცა არც ერთ მათგანში არაფერი თქმულა იმ ამბებზე, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა აკირას პირად ცხოვრებაში: მისი ძმის თავგადასავალი, ტოკიოს მიწისძვრა, კინოში სამუშაოდ მისვლა, დაოჯახება, თვითმკვლელობის მცდელობა და სხვ.

კუროსავას რომ თანასცენარისტები არ ჰყავდა ამ პროექტზე, ნათლად იგრძნობა კინოსურათში, თუმცა არც ისაა გამორიცხული, რომ მისთვის მცირე დახმარება გაეწია ჰონდას. ალბათ, ამანაც გამოიწვია ნამუშევრის უსაშველოდ ზნეობრივი და დამრიგებლური ფონი, აგრეთვე, უთანასწორობა და ზედაპირულობა. იგი მიმართულია მაყურებლის მზერის საგანგებოდ მისაპყრობად. თითოეული ეპიზოდის სპეციფიკური შინაარსი, სავარაუდოდ, ნაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე ზოგადად ფილმის მცდელობა, რომ წარმოსახოს სამყარო, რაშიც არა მარტო ეს, არამედ აკირას სხვა დანარჩენი კინონაწარმოებებიც ერთიანობაში ქმნიან მისსავე კინემატოგრაფიულ ავტობიოგრაფიას[164].

იმის ნაცვლად, რომ, როგორც ეს სხვა რეჟისორების შემთხვევებში ყოფილა, კუროსავა ჩამდგარიყო ჩაფიქრებულ, თვითმხილების მდგომარეობაში, მან თავისი ცერემონიალური და გრანდიოზული პოზა აჩვენა, წინ წამოსწია მაღალფარდოვანი ფილოსოფიური

განცხადებები ადამიანის არსებობაზე, ვარიაციები კინოს გამომსახველობით ბუნებაზე. ამიტომაც არის „სიზმრები" ოსტატურად შესრულებული ექსკურსია მის ღამეულ გონებაში"[165], რომელიც ამტკიცებს, რომ მისი ავტორისათვის გადამწყვეტია ვიზუალური მხარე, ფერი და ფორმა, ცეკვის ხელოვნება და თეატრალიზირებული წარმოდგენა, დიდაქტიკური ხაზი და ზღაპრული სული.

კუროსავასეული სიზმრები უფრო ჰგვანან პოეტურ ცოცხალ სურათებს გამოსახულებების დაწვრილმანებული დამუშავებით, მაგრამ არანაირ ეჭვს არ ბადებს ისიც, რომ თითქოს იგი რაიმე საიდუმლოს ამჟღავნებს ამაში. კინოსურათი დრამატურგიული ჟესტებისა და მედიდური მაგიური ფორმულების თანმიმდევრობაა, შესრულებული მშვიდ, ფორმალურად სადღესასწაულო ატმოსფეროში[166]. გარკვეულ ფრაგმენტებში ისე მოჩანს, გეგონება, სიდიადის ზღვარს მიღწეული რეჟისორი მიილტვის იქით, რომ საკუთარი შეცდომებისათვის მაყურებლისაგან პატიება ირგუნოს. ამის გამო მან, პატიების მაგივრად, ზოგიერთი კრიტიკოსისაგან გულახდილი წყრომა და გაწბილება დაიმსახურა. მაგალითად, დეივიდ დენბი აღნიშნავდა, რომ ძალიან კი უყვარდა კუროსავას შემოქმედება, მაგრამ არაფერი ესმოდა იმ კოლეგებისა, ვინც ხოტბა-დიდებას ასხამდა აკირას მორალისტურ „სიზმრებს", რამეთუ მისი მთავარი თემა — ბუნების ჭკნობა და ამასთან ერთად, ადამიანური ჰუმანიზმის დაკარგვა — მისთვის მიუღებელი იყო. კოლეგების ამგვარ მიდგომას იგი ანეკდოტურს უწოდებდა, ხოლო კინოსურათის პათოსს თვითკმაყოფილებად გაანიხილავდა[167].

კუროსავა, რომელსაც ყოველთვის აინტერესებდა უცხოელი მკვლევარების აზრი მის ფილმებზე და ცალკეულ კრიტიკულ შენიშვნებს იზიარებდა კიდეც, ასეთი დამოკიდებულების საპასუხოდ მიუთითებდა: „ჩემი კინოსურათი არ ჰგავს იმ სტანდარტული სიზმრის ეპიზოდს, რომელსაც ფილმების ყურებისას ხართ მიჩვეულნი. სიზმრების ძალა არ შეიძლება იყოს გამოხატული მუსიკით ან განათებით, რადგან სიზმრებს არ აქვთ ეს ელემენტები. სიზმრები არიან ერთ მხარეს და ფილმები — მეორე მხარეს. და ამას ისე ვხედავ, რომ ჩემი სიზმრები ორიგინალური მასალაა, ორიგინალური ამბებია. ჩემი კინოსცენარი, კარგი გაგებით, არის ადაპტაცია კინოსათვის"[168].

„სიზმრებზე" მუშაობისას გამოწვეული დროებითი პაუზა აკირამ ნაყოფიერად გამოიყენა და კიიოკო მურატას რომანის „ქოთნის შიგნით" მიხედვით, რომელიც ძალიან მოეწონა, შეუდგა სცენარის წერას მორიგი ფილმისათვის „რაფსოდია აგვისტოში". თავდაპირ-

ველად შიშობდა, რომ ამას შეეძლო ახალი პრობლემები გამოეწვია, მაგრამ როგორც კი ჩაერთო წერის პროცესში, ერთიანად „შთაინთქა“ სიუჟეტში[169]. მისი ყურადღება მიიქცია ოჯახის პორტრეტმა, როგორც თხრობის ბირთვმა. ამ ოჯახის წარმომადგენელ მოხუც ქალს, ბებიას, ენიჭება განსაკუთრებული აქტიურობა და რომანში ხაზგასმულია, რომ ატომურმა ბომბებმა რაოდენი ზიანი მიაყენეს იაპონელებს, რომ მათი გამოძახილი — რადიაცია ახლაც ხოცავს ადამიანებს. კუროსავა მოერიდა ომის საწინააღმდეგო თემატიკის წინ გამოტანას, ყველაზე მეტად ბებიისა და მისი შვილიშვილების პერსონაჟებით დაინტერესდა და შეეცადა, მათი თვალით დაენახა მოსაყოლი ამბავი. მან მურატას ლიტერატურული პირველწყარო რეკორდულად მცირე დროში — დაახლოებით 15 დღეში გადააკეთა კინოსცენარად[170] და მასში რამდენიმე ცვლილება შეიტანა, მათ შორის მოქმედების გადატანა ნაგასაკის გარეუბნებში და მთავარი გმირის ქმრის გამოყვანა 1945 წლის 9 აგვისტოს ატომური დაბომბვის მსხვერპლად.

ოთხი შვილიშვილი ზაფხულის არდადეგებს ბებიასთან ატარებს. ირკვევა, რომ ბებიას — კანეს, რომლის ქმარი 45 წლის წინ შეიწირა ნაგასაკიში ატომური ბომბის ჩამოგდებამ, ჰავაიზე ჰყავს დიდი ხნის უნახავი ძმა, რომლის შვილი კლარკი მალე ეწვევა მამიდას და ბავშვების ხალას ინტერესს იწვევს. იგი ყველას გააოცებს თავისი თანაგრძნობით მამიდის შეხედულებებზე და ღრმად გაცნობიერებული დამოკიდებულებით დაბომბვის მსხვერპლთა მიმართ. ამასობაში კლარკი შეიტყობს მამის გარდაცვალების ამბავს და ტოვებს იაპონიას. კანე ძმის სიკვდილს ძლიერ განიცდის. ჭექა-ქუხილის დროს ის გარბის სახლიდან, მედგრად მიაბიჯებს ქარსა და წვიმაში, რითაც სიმბოლურად გამოხატავს თავის, თუნდაც დაგვიანებულ წინააღმდეგობას ატომური კატასტროფისადმი.

„რაფსოდია აგვისტოში“, დაფინანსების თვალსაზრისით, სუფთა იაპონური ნამუშევარი იყო. პირველ რიგში პროექტს ნდობა გამოუცხადა და მისი წარმოების უდიდესი ნაწილის წარმართვა იკისრა კინოკომპანია „შოჩიკუმ“. იმხანად იაპონურ კინოინდუსტრიაში საგრძნობი ცვლილებები მოხდა, რის შედეგადაც ფილმს სხვა ადგილობრივი თანადამფინანსებლებიც გამოუჩნდნენ. მისმა ბიუჯეტმა დაახლოებით 10 მილიონი აშშ დოლარი შეადგინა. თავისთავად პროექტში მონაწილეობდა აკირას კომპანიაც. პროდიუსერთა გუნდში კვლავ შევიდნენ ჰისაო კუროსავა და მაიკ ინოუე, ხოლო კაძუკო დაინიშნა კოსტიუმების მხატვრად. იშირო ჰონდა

ოფიციალურად შემოქმედებით კონსულტანტად გაფორმდა, თუმცა სცენარის შექმნაში უანგაროდ დაეხმარა მეგობარს.

კინოსურათის გადაღებები მიმდინარეობდა 1990 წლის ივლის-ნოემბერში ნაგასაკიში, ჩიჩიბუსა და გოტემბაში. ზაფხულის სიცხე იმდენად აუტანელი იყო, რომ ჩიჩიბუში მუშაობისას ჰაერის კონდიციონერები გარეთ გაიტანეს და პირდაპირ გადასაღებ მოედნებზე დაამაგრეს. ხანდახან ესეც რომ არაფერს შველოდა, კუროსავას თავზე ხან ცივი პირსახოცი ედო, ხანაც ყინულიანი პაკეტი. ბოლო სცენა, სადაც ბავშვები ბებიას მისდევენ, გადაიღეს გოტემბაში. ყველანი ელოდნენ ტაიფუნს, მაგრამ მის ნაცვლად წამოვიდა ტროპიკული წვიმა, ქარის ეფექტისათვის დასჭირდათ ვეებერთელა ვენტილიატორები და ვერტმფრენიც კი.

დაზვერვითი სამუშაოების ჩატარების დროს კუროსავამ ნაგასაკის მშვიდობის პარკში დაინახა ახალგაზრდა, რომელიც წყალს აპკურებდა ერთ ბარელიეფს. ამან შეძრა რეჟისორი და გადაიღო იგივე ფრაგმენტი ბავშვების შესრულებით, თითქოს ისინი ამ ქმედებით წყალს აწვდიან ატომური ბომბისაგან დაზარალებულებს. ამით რეჟისორი წარსულსა და აწმყოს სენტიმენტალური კლიშეებით აკავშირებს ერთმანეთთან[171].

აკირა ნამდვილად ვერ წარმოიდგენდა, რამხელა კოშმარად გადაექცეოდა ჭიანჭველების მწკრივში გავლისა და მათი ვარდის ბუჩქზე აცოცების გადაღება. მისი ასისტენტი ტორუ ტანაკა ჩაუჯდა ლიტერატურას ჭიანჭველებზე, მერე სხვადასხვა ექსპერტიც გამოკითხა, თუმცა ვერავინ მისცა პირობა, რომ ამგვარი სცენის გადაღება იქნებოდა შესაძლებელი. დაუცხრომელმა ტანაკამ კიოტოს ტექნოლოგიურ ინსტიტუტში აღმოაჩინა მეცნიერი რიოჰეი იამაოკა, რომელმაც ამცნო, რომ ჭიანჭველებს შეუძლიათ თავიანთ გზაზე დატოვონ სპეციალურად გაკეთებული ნიშნები, რასაც მეცნიერები ფერომენებს უწოდებენ და თუ კინემატოგრაფისტები გამოიყენებდნენ აღნიშნულ ფაქტორს, მაშინ სასურველ შედეგსაც მიაღწევდნენ. იამაოკას სამეცნიერო ნაშრომიდან კუროსავამ და მისმა ასისტენტებმა ბევრი რამ გაიგეს ამ მწერებზე. ისიც კი გაარკვიეს, რომ ერთი და იგივე სახეობის მიუხედავად, სხვადასხვა ბუდეების ჭიანჭველები ერთმანეთს მტრობენ და ამიტომ მათი ერთად გამოყენება არ მოხერხდებოდა. დაიგეგმა, რომ კონკრეტული ბუდიდან მტვერსასრუტებით ამოეყვანათ რამდენიმე ათასი ჭიანჭველა და ზოგიერთი გაესრისათ, რათა მიეღოთ ფერომენის სითხე.

იამაოკას მოუცლელობის გამო მისმა სამმა კოლეგამ გადაღე-

ბების ადგილას, გოტემბაში, ჩაიყვანა 30 000 ჭიანჭველა, რასაც მცირე ხანში კიდევ 20 000 დაემატა. გადაღების პირველ დღეს მწერები მწკრივში არ დადიოდნენ, ამიტომ რამდენიმე დუბლი ჩაიშალა. მათ მტვერსასრუტით აგროვებდნენ და კონტეინერში ათავსებდნენ.

ტანაკა და მეცნიერები შეუდგნენ ბჭობას და მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ ფერომენმა ვერ მოახდინა ეფექტი მწერებზე, ვინაიდან გადაღება მიმდინარეობდა ბრინჯის ნოტიო მინდორზე, ნიადაგი იყო ტენიანი და ამ სითხეს ადვილად და სწრაფად იწოვდა. სადადგმო ჯგუფს დაევალა მეორე დილისათვის რამენაირად გამოეცვალა შეუსაბამო ნიადაგი. მუშებმა იგი აურიეს ცემენტში, რომ უფრო მყარი ყოფილიყო. მეორე დღეს მწერები, მართალია, მკაცრ მწყობრში არ დადიოდნენ, მაგრამ შედარებით კარგად გაიარეს და კინემატოგრაფისტებს მისცეს საშუალება მეტნაკლებად სასურველი კადრები გადაეღოთ. შემდეგ იამაოკაც ჩავიდა გოტემბაში და მისი უშუალო ხელმძღვანელობით გადაიღეს მწერების მწყობრი ასვლა ვარდის ბუჩქზე, რასაც სამი დღე მოანდომეს. ჭიანჭველების ეპიზოდი დაახლოებით ერთ წუთს გრძელდება, მაგრამ ტერუიო ნოგამი იხსენებდა, რომ ამას წარმოუდგენელი ადამიანური ენერგიის დახარჯვა დასჭირდა[172].

კანეს როლის შემსრულებელს, გამოცდილ თეატრალურ მსახიობს, 85 წლის საჩიკო მურასეს ორიოდე წლით ადრე სცენაზე ჰქონდა განსახიერებული იგივე პერსონაჟი. როდესაც მან კუროსავასაგან შეთავაზება მიიღო, ჯერ შოკში ჩავარდა, ხოლო სცენარის წაკითხვის შემდეგ, უარის თქმას აპირებდა, რადგან მისი გმირივით რადიაციისაგან მასაც თავზე თმის ნაწილი გასცვენოდა და თანაც მანამდე კინოში მთავარი როლი არასოდეს უთამაშია. საჩიკოს ქმარი დიდი ხნის გარდაცვლილი ჰყავდა, ამიტომ გადაწყვიტა მაქსიმალურად მოეხდინა თავისი იდენტიფიკაცია თავისივე ეკრანულ გმირში. იგი მხარს კი უჭერდა კუროსავას მიერ არჩეულ სიუჟეტურ სვლებს, მაგრამ აღიარებდა, რომ კანე იმდენად კეთილი პიროვნება იყო, რომ მას საერთოდ არ ჰგავდა და თავადაც არ სურდა ეთამაშა სრულიად დადებითი მოხუცი ქალი, თუმცა ვერც ერთხელ ვერ შეჰბედა რეჟისორს, რომ რაიმე შეეცვალა ამ პერსონაჟში[173].

კუროსავა პირადად იცნობდა ამერიკელ „კინოვარსკვლავს" რიჩარდ გირს და კლარკის როლი სწორედ მას შესთავაზა. ამით გახარებული გირი დაუყოვნებლივ დაეთანხმა. ერთ შეხვედრაზე აკირამ მას აუხსნა, როგორ უნდა ეთამაშა და თხოვა, წაეკითხა მურატას რომანი. თავიდან რეჟისორი წუხდა, რომ ასეთი ფიგურა

რაიმე განსაკუთრებულ პირობებს მოითხოვდა, მაგრამ აზიითა და ბუდიზმით უსაზღვროდ დაინტერესებულმა მსახიობმა მხოლოდ ორი მცირე შესწორება შეატანინა სცენარში, კონტრაქტში ჩააწერინა, რომ მისი სახელი არ ეხსენებინათ არც წინასწარ აფიშებში, არც წინასწარ სარეკლამო რგოლებში და მილიონიან გასამრჯელოებს მიჩვეულმა, ჰონორარზე უარი განაცხადა, თუმცა იაპონურმა მხარემ სიმბოლური თანხის გადახდა მაინც იკისრა[174].

გირი დასახლდა პატარა ბუდისტურ ტაძარში. მას მიუჩინეს საგანგებო გრიმიორი, რომელსაც იგი უნდა დაემგვანებინა ნახევრად იაპონელისათვის. მისმა ძველმა მეგობარმა, კრიტიკოსმა პიტერ გრილიმ, რომელიც იაპონიაში გაიზარდა და შესანიშნავად ფლობდა იაპონურ ენას, რიჩარდისათვის ჩაწერა მაგნიტური ფირი, რისი მეოხებით გირმა დაიმახსოვრა და დახვეწა თავისი იაპონური ტექსტი[175]. მან შესანიშნავად ითამაშა თავისი როლი და კუროსავას მოწონებაც დაიმსახურა. სილაღით, ბუნებრიობითა და მგრძნობელობით მისი პერსონაჟი აშკარად ჯობს მარტინ სკორსეზეს სქემატურ ვან გოგს. გირის მონაწილეობა ფილმში წარმოადგენდა ერთ-ერთ მასტიმულირებელ ფაქტორს. აკირა მიუთითებდა, რომ გარკვეული ძალისხმევა დასჭირდა, რათა აეროპორტის სცენაში მისი პირველივე გამოჩენა არ დამგვანებოდა ცნობილი მსახიობის საზეიმო შემოსვლას[176].

1990 წლის ოქტომბერში სახელგანთქმული მწერალი გაბრიელ გარსია მარკესი იაპონიას ეწვია და ტოკიოში მოინახულა კუროსავა. მათ ექვს საათზე მეტხანს ისაუბრეს. მარკესი, რომელიც ერთ დროს კინოკრიტიკოსობდა, თავადაც წერდა სცენარებს და აინტერესებდა, როგორ აკეთებდა ამას აკირა. კუროსავამ მოუყვა, რომ როცა გადაწყვეტდა დაწერას, სასტუმროში იკეტებოდა, თავიდანვე იცოდა მთავარი იდეა და მისი დასასრული, ხოლო დანარჩენის ხორცშესხმა შემდეგ მიმდინარეობდა. იგი არ იზიარებდა ზოგიერთი იაპონელი კინოდრამატურგის გამოცდილებას, რომლის მიხედვით ისინი ჯერ საერთო ხედვას აყალიბებდნენ. მერე ჰყოფდნენ სცენებად და ბოლოს სისტემაში მოჰყავდათ მოსათხრობი ამბავი. მარკესი გამოუტყდა, რომ „ჟღალწვერა“ ბევრჯერ ჰქონდა ნანახი და მას თვლიდა ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევრად მსოფლიო კინოს ისტორიაში. თავის მხრივ, აკირამ სტუმარს შესჩივლა, რომ მიმდინარე მუშაობის პროცესში ძალიან გაწვალდა ცხოველებისა და მწერების გადაღებით, რადგან მათ ვერ უბრძანებდა, როგორ მოქცეულიყვნენ გადასაღებ მოედანზე, რომ მოერიდა საზარელი დოკუმენტური კადრების ჩასმას ფილმში და მისი მთავარი მიზანი იყო, ეჩვენებინა, თუ რა ჭრი-

ლობები დატოვეს ატომურმა ბომბებმა იაპონელთა გულებში. მას თავადაც ნათლად ახსოვდა ის დღე, როცა ნაგასაკი დაიბომბა და რა ხდებოდა მაშინ, ამიტომაც ეს დაუვიწყარი მოვლენა მასში ყოველთვის იწვევდა სულიერ ტკივილს. მას უკვირდა, რატომ დაბომბეს ამერიკელებმა მშვიდობიანი მოსახლეობით დასახლებული ქალაქი, რომელსაც არაფერი საერთო არ ჰქონდა ომთან, ამდენად ეს დრამა ისევ გრძელდებოდა მისთვის[177].

ბებიის სოფლური სახლი ჩიჩიბუში ააშენა მურაკის გუნდმა. კუროსავამ სპეციალურად შეარჩია აღნიშნული ადგილი, რამეთუ არ უნდოდა კინოსტუდიაში ეწარმოებინა გადაღებები. ამით მისი გამოცდილი ოპერატორები საიტო და უედა უფრო მეტ კუთხეებს გამოიყენებდნენ, რაც ნებისმიერ სტუდიაში შეზღუდული იყო. ამასთანავე, იმ მიდამოებში სავსებით რეალური სოფლური ატმოსფერო სუფევდა, ხოლო გარშემორტყმული მთები ძალიან ჰგავდნენ ნაგასაკის არემარეს. კლასიკური მუსიკის მოტრფიალე „კურო-სანმა" კინოსურათში არა მარტო შინიჩირო იკებეს მუსიკა, არამედ ვივალდისა და შუბერტის ნანარმოებებიც ჩართო.

გადაღების ბოლო დღეს გადამღებმა ჯგუფმა გამოსამშვიდობებელი სადილი მოუწყო რიჩარდ გირს. როდესაც ეს უკანასკნელი წამოდგა დასამშვიდობებლად, კუროსავაც წამოიჭრა, გულწრფელი მადლობა გადაუხადა მას და შვილივით გულში ჩაიკრა.

რეჟისორი წინასწარვე წუხდა, რომ მისი ნამუშევრის ნამდვილი პათოსი, შესაძლოა, არასწორად გაგებულიყო[178]. 1991 წლის 14 მარტს მოეწყო კინოსურათის ჩვენება უცხოელი ჟურნალისტებისათვის, რომლის შემდეგ აკირამ ჩაატარა პრესკონფერენცია, რაც პოლიტიკურ დებატებში გადაიზარდა. კუროსავას მწვავე კრიტიკული კითხვები დააყარეს, უსაყვედურეს, რომ თუკი ამერიკელთა მხრიდან იაპონიაში ბომბის ჩაგდებას მიუძღვნა ფილმი, რატომ არაფერი ახსენა იაპონელთა თავდასხმაზე პერლ ჰარბორში, რაზეც მან უპასუხა, რომ ყველაფერს ერთად ვერ ჩაატევდა ერთ კინოსურათში. ყველაზე მკაცრი რეაქცია გამოხატეს ამერიკელებმა, ვისთვისაც აკირა კი იყო საყვარელი რეჟისორი, მაგრამ ძალზე იწყინეს პოზიცია კლარკისა, რომელიც ბოდიშს იხდის, როდესაც გაიგებს, რომ მამიდის ქმარი ატომურ დაბომბვას შეეწირა და განაცხადებს, რომ ამის თაობაზე ადრე არაფერი სმენოდა. ამაში მათ დაინახეს იმის მინიშნება, რომ ზოგადად ამერიკელები ებოდიშებოდნენ იაპონელებს[179]. არადა, თვით ფილმში კანე გარკვევით ამბობს, რომ ომი საერთო უბედურებაა და მან თანაბრად დააზარალა როგორც იაპონია, ისე აშშ.

ბრალდებები გაგრძელდა ამერიკულ მასმედიაში. ფილმს უწოდეს კუროსავას უდრეკი სტანდარტების კონტროლიდან გამოსული, უგემოვნო და მოსაწყენი სენტიმენტალური დაუდევრობა[180]. კონსერვატორი კრიტიკოსები გააშმაგა ფრაგმენტმა, რაშიც ბავშვები ათვალიერებენ ნაგასაკის მემორიალურ პარკში მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩატანილ სამშვიდობო ქანდაკებებს და ერთი მათგანი გულუბრყვილოდ იკითხავს, ამერიკული ქანდაკება რატომ არ დგასო, ხოლო მეორე უპასუხებს, რომ ამერიკამ ჩამოაგდო ბომბიო. ამერიკელებმა ეს დიალოგი შეურაცხყოფად მიიღეს. მათ ასევე არ მოეწონათ ფოკუსი მთავარ გმირზე, როგორც ბომბარდირების მსხვერპლზე. ცალკეულმა მათგანმა უფრო შორსაც გაუტია და შეტევა მიიტანა იაპონურ „ეკონომიკურ სასწაულზე", იაპონელთა ვაი-პატრიოტიზმზე, დროშების ქნევაზე, პრესაში იწერებოდა, რომ ფილმს მეორე მსოფლიო ომის გამო აქვს იაპონიის სინანულისა და მონანიების უკმარისობაო[181].

ამგვარი პოზიციების წინააღმდეგ ზოგიერთმა ამერიკელმა მკვლევარმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების გათვალისწინებით კინოსურათს შეეძლო შოვინისტური მტრობის გამოწვევა და, სავარაუდოდ, როცა მოახლოვდებოდა ამ ტრაგედიის 50 წლისთავი, ამერიკელები იძულებული გახდებოდნენ, ელიარებინათ, რომ დაბომბვა იყო უსაზარლესი ტერორისტული აქტი, რაც კი ოდესმე განხორციელებულა[182].

კუროსავა განმარტავდა, რომ ნაგასაკის კატასტროფა სულაც არ იყო მისი ნამუშევრის მთავარი თემა, მაგრამ მისი მნიშვნელობა მაშინ გაიზარდა, როცა შეუდგა სცენარის წერას. ეს არც კი ჰქონდა თავდაპირველად გათვლილი და ყველაფერი ბუნებრივად გამოუვიდა. იგი სულაც არ ფიქრობდა, რომ აშშ იყო ცუდი ქვეყანა, ხოლო იაპონია — კარგი. როდესაც წარსულში იხედებოდა, მუდამ გამოხატავდა ბრაზს იაპონიის მაშინდელი ხელისუფლების მიმართ და ამბობდა, რომ ხალხმა ომის დროს არ იცოდა, რა ხდებოდა სინამდვილეში. აღნიშნული გადმოსახედიდან მისთვის ჰიტლერიც იყო დამნაშავე, მაგრამ ამის გამო გერმანელი ერის შეძულება არ შეიძლებოდა. 81 წლის აკირას ღრმად სწამდა, რომ მართალია, აშშ-მა ბომბის ჩამოგდებით „პანდორას ყუთი" გახსნა, მაგრამ მას არ გაუკეთებია ანტიამერიკული ფილმი და თვითონ, როგორც კინორეჟისორი და როგორც ჩვეულებრივი მოქალაქე დამწუხრებული იყო იმით, რაც მოხდა და იმედოვნებდა, რომ ეს აღარ განმეორდებოდა[183].

ერთ ინტერვიუში „კურო-სანმა" გააქარწყლა არგუმენტი, რომ

მისი ახალი ფილმი თითქოს პროიაპონურ პროპაგანდას წარმოადგენდა, უარყო, რომ მისი კონცეფცია თითქოს გამოიწვია გარკვეულმა პოლიტიკურმა შეხედულებებმა და ამბიციებმა და კვლავაც ხაზი გაუსვა, რომ აჩვენა ერთი ოჯახის მგრძნობიარე ამბავი, რომელიც ეძღვნება ყველა იმ იაპონელს, ვინც არ მონაწილეობდა ქვეყნის მილიტარისტული ხელისუფლების მიერ განხორციელებულ დანაშაულებრივ ქმედებებში, XX საუკუნის 30-40-იან წლებში[184].

საერთაშორისო სკანდალის დონემდე მისულმა აჟიოტაჟმა გამოძახილი ჰპოვა „შოჩიკუში", სადაც ანერვიულდნენ კინოსურათის მოსალოდნელი გასვლის თაობაზე იაპონურ კინოქსელში. მისმა ხელმძღვანელობამ თხოვნით მიმართა თანადამფინანსებლებსაც და კიდევ სხვა რამდენიმე ათეულ კომპანიას, რომ ძალით მიეყიდათ კინოთეატრების ფასდაკლებული ბილეთები თავიანთი თანამშრომლებისათვის. ასეთი პრაქტიკა უკვე არსებობდა იაპონიაში, ადგილობრივი წარმოების დიდბიუჯეტიანი ფილმების გაქირავების შემთხვევებში. ამასთანავე, „შოჩიკუმ" დაიწყო ბილეთების წინასწარი გაყიდვების კამპანია და ფართო საზოგადოებას აუწყა, რომ მათი ფასის მეოთხედი გადაირიცხებოდა ფრინველთა დაცვის ეროვნულ ასოციაციაში[185].

„რაფსოდია აგვისტოში" პირველად აჩვენეს 1991 წლის მაისში, კანის კინოფესტივალზე, სადაც მის შემქმნელს დიდხანს უკრავდნენ ტაშს. მაყურებელი მოიხიბლა იმით, თუ კუროსავამ რა მგზნებარედ წამოსწია წარსულიდან გამომდინარე საკითხი აშშ-ისა და იაპონიის ერთგვარი შერიგების თაობაზე. ცალკეულმა მომენტებმა და განსაკუთრებით, ფინალურმა სცენამ დაადასტურა, რომ აკირას ძალუძდა ისეთი ნამუშევრის გადაღება, რასაც თავად უწოდებდა „რეალურ კინოს"[186].

რიჩარდ გირის გამოჩენამ ფილმს თავისუფლად გაუხსნა გზა საერთაშორისო ასპარეზზე. ის კარგად გავიდა ევროპაში, სადაც 5 მილიონი დოლარი მოაგროვა, თუმცა აშშ-ში წინასწარ, უხეშად დაგეგმილი შემოსავლიდან მხოლოდ 25% ერგო[187]. უფრო წარმატებით მოიარა მან იაპონური ეკრანები და „კინემა ჯუნპოს" რეიტინგში მესამე ადგილი დაიმსახურა. დამდგმელი მხატვარი იოშირო მურაკი, ოპერატორები ტაკაო საიტო და შოჯი უედა, განათების რეჟისორი ტაკეში სანო და ხმის რეჟისორი კენიჩი ბენიტანი დაჯილდოვდნენ ეროვნული აკადემიის პრიზებით. ზოგიერთი იაპონელი კინოკრიტიკოსი ამერიკელ კოლეგებს აჰყვა და აკირას დასწამა ზედმეტი დიდაქტიკურობა, ანტიამერიკულობა, სენტიმენტალურობა

და მონოტონურობა, სიუჟეტის საგანგებოდ არაადეკვატურად და ზედაპირულად ჩვენება. ამგვარმა რეცენზიებმა სერიოზული დარტყმა მიაყენეს კინოსურათის გაქირავებასა და კომერციულ მოგებას.

ვიზუალური სტილითა და შინაარსით ეს ფილმი, რომელშიც „აწმყო შეშფოთებულია წარსულით"[188], გამოირჩევა სათანადოდ აწონილ-დაწონილი მსვლელობებითა და სხვადასხვა თაობის ოჯახური მცირე კონფლიქტებით. ამით იგი ძლიერ ჰგავს იასუჯირო ოძუს გვიანდელ ნამუშევრებს. მისი ცხოვრებისეული ინტერესები წარმოადგენენ რეჟისორის კვლევის საგანს და მათ ბევრი საერთო აქვთ „ცოცხალი ადამიანის ჩანაწერებთან". კუროსავამ კიდევ ერთხელ მოუწოდა ადამიანთა მოდგმას ტოლერანტობის, ურთიერთპატივისცემისა და სიყვარულისაკენ. მან ერთგვარი ხარკიც გადაუხადა ბავშვებს, ვისზეც სულ უნდოდა ფილმის გაკეთება, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო, მანამდე ვერ შეძლო. იგი ხშირად სტუმრობდა სკოლებსა და საბავშვო ბაღებს, ესწრებოდა ბავშვთა დღესასწაულებს, კარგად იცნობდა ბავშვების ფსიქოლოგიას, ამიტომაც ალაპარაკა თავისი პატარა კინოგმირები ასე გულახდილად და ასეთი პირდაპირობით. რეჟისორი გამოთქვამს რწმენას, რომ ისინი რეალობას ჭეშმარიტი თვალით შეხედავენ და შესაბამისი ემოციებიც აღეძვრებათ[189].

„რაფსოდია აგვისტოში" შეიცავს დიდებულ ფრაგმენტებს, შესანიშნავად გადაღებულ ოპერატორულ რაკურსებს. ერთ კადრში მოცემულია ბრწყინვალე უკანა ხედი ბებიისა და შვილიშვილებისა, რომლებიც უყურებენ მთვარეს და მათ შორის მყარდება უხილავი სულიერი კავშირი. ეს ძალიან ჰგავს კლასიკურ ნახატს[190]. ამაღელვებელი ეპიზოდია, როცა კანესთან მიდის ქალი, რომლის ქმარი ასევე ემსხვერპლა ბომბს. ისინი ერთმანეთის პირისპირ სხედან და არაფერზე არ საუბრობენ, რადგან უკვე აღარაფერი აქვთ ერთმანეთისათვის სათქმელი. მორიგი ჭექა-ქუხილის დროს შეშფოთებული ბებია თეთრ ზეწრებს აფარებს შვილიშვილებს, რითაც თავისებურად ამტკიცებს, რომ ვისაც თეთრი სამოსი ეცვა, ის სიკვდილს გადაურჩა ნაგასაკიში, 45 წლის წინ. აღსანიშნავია, აგრეთვე ტიპური იაპონური მსახურება კატასტროფით დაზარალებულების სულების მოსახსენიებლად და ერთგვარი რიტუალიზებული მოგონებები.

„აკირა კუროსავამ გააკეთა თავისი ყველაზე იაპონური ფილმი ბოლო ხანებში და როგორც მოსალოდნელი იყო, ამისათვის გაკიცხვა დაიმსახურა. როცა „რაფსოდია აგვისტოში" აჩვენეს კანის კინოფესტივალის კონკურსგარეშე პროგრამაში, კრიტიკოსები გადაიხარნენ იმისკენ, რომ მისი უბრალოებისა და ზნეობრივი, ჭკუის

სასწავლებელი ტონის გამო ის მეტჯერ აღარ გაეშვათ ეკრანზე. დასკვნა იმაში მდგომარეობდა, რომ ასაკში შესულმა კუროსავამ დაკარგა თავისი მანერაო, თუმცა საქმე ამაში არაა. ოსტატი ისეთივე მხნეა და კომპლექსური, როგორც ყოველთვის, თუმცა ახლა შეუწყნარებლობაა გამეფებული იმ სამყაროში, რომელშიც იგი ასე ნაყოფიერად მოღვაწეობს 1943 წლიდან" – წერდა ვინსენტ ქენბი[191].

მართლაც, ეს არის ნამდვილად იაპონური ნამუშევარი, რომელიც ყველა იაპონელისათვის, ვინც ეს ტრაგედია გადაიტანა, ახლოსაა და მშობლიურია. რასაკვირველია, ამგვარი ფილმის გადაღება სულაც არ გულისხმობს იმას, რომ ხელახლა აღადგინო ბრძოლის კონკრეტული სცენები, მაგრამ მაყურებელმა მასში რომ იგრძნოს ომის საშინელება, ამას დიდი ოსტატობა სჭირდება. კუროსავამ ეს შეძლო, მომაბეზრებელი ნაციონალისტური მიდგომისა და ყალბი პომპეზურობის, ზედმეტი ფილოსოფიის ნაცვლად, „შექმნა ჩინებული ფილმი, რომელიც იმსახურებს ყურადღებით ცქერას"[192].

1945 წელს, როცა ჰიროშიმასა და ნაგასაკის ატომური დაბომბვა მოხდა, ამასთან დაკავშირებით აკირას თურმე უნდოდა სტატიები დაეწერა, მაგრამ ვერ მოაბა თავი. შემდეგ დაიწყო ამერიკელთა ოკუპაცია და იმხანად ამაზე ლაპარაკიც არ შეიძლებოდა. როდესაც იგი „რაფსოდიას აგვისტოში" აკეთებდა, ბევრი რამ გამოიკვლია, არაერთ დოკუმენტს მიაგნო და ისეთი ინფორმაცია მოიპოვა, რაც ადრე არ იცოდა, თუმცა კინოსურათში საკუთარი შთაბეჭდილებები შეგნებულად არ ჩადო, ვინაიდან მიაჩნდა, რომ ასეთ შემთხვევაში ფილმს არათუ იაპონიაში, არამედ არც ერთ სხვა ქვეყანაში აღარ გაუშვებდნენ[193].

პირველი ჟურნალისტური თავდასხმების მერე, ამერიკული კრიტიკა მოლბა კუროსავას და მისი ახალი ნამუშევრის მიმართ. რა თქმა უნდა, თავიდანვეც ყველა ისე არ ფიქრობდა, როგორც კრიტიკოსთა ნაწილი. 1991 წლის მეორე ნახევრიდან ამერიკულ პრესაში გამოჩნდა რეცენზიები, რომლებშიც ნათლად ჩანდა უფრო გულისხმიერი დამოკიდებულება კინოსურათისადმი, ავტორისეული პოზიციის სწორად აღქმის სურვილი და ობიექტური გააზრება. მაღალი შეფასება მიეცა რიჩარდ გირს, რომელიც ადვილად მოერგო იაპონელ მსახიობთა ანსამბლს და განასახიერა ყველანაირად გონებამახვილი, მგრძნობიარე პერსონაჟი. თვით ფილმი აღიარეს კუროსავას კარიერაში ყველაზე ინტიმურ დრამად, უბრალო, ლამაზ და გამჭვირვალე ნაწარმოებად, ხოლო რეჟისორის გულჩვილობას მაცდუნებელი უწოდეს და შეაქეს იგი იმისათვის, რომ ვეტერანი

მურასესაგან შექმნა უმაღლესი ხარისხის მჭევრმეტყველების პორტრეტი, ჩვეულებრივი და შეუპოვარი მინიერების ნაღდი სურათი[194]. მახვილმა კრიტიკულმა მზერამ ბევრი ისეთი ნიუანსიც დააფიქსირა, რასაც იქამდე სხვები არ აქცევდნენ სათანადო ყურადღებას, მათ შორის გულისამაჩუყებელი ძალა, რომელიც იქმნება ბრძნულ ასაკსა და უმანკო მოზარდებს შორის, რაშიც გამოსჭვივის კუროსავას კინოხელოვნების მოხდენილობა და რეჟისორის მიერ ერთ-ერთი ფავორიტი თემის ახლებური სიმარტივით ჩატარებული კვლევა, რომელიც გამოიხატება ფაქტებისა და მოვლენების გაკონტროლებისადმი ადამიანის უმწეობასა და უუნარობაში[195].

იაპონური საზოგადოების მზარდი ამერიკანიზაციის ფონზე კუროსავას ფილმის გმირები თავისებურად ცდილობენ ურთიერთგაგებას, ურთიერთმიტევებას. მათი ქმედებანი ბუნებრივიცაა და კეთილშობილურიც. „რაფსოდია აგვისტოში“ წინასწარ განზრახულად მკაცრი, ჯიუტად ასკეტური და ამასთანავე უბრალო კინოსურათია, რომელიც სულისკვეთებით რობერტო როსელინის ბოლო პერიოდის ნამუშევრებსაც კი შეადარეს[196]. მასში ავტორმა წარმოაჩინა მშვიდობისმოყვარეობა, მოყვასისადმი უანგარო სიყვარული, ბავშვების სუფთა გული და არა ნგრევის აგრესია[197], რითაც იგი ღირსშესანიშნავ ადგილს იკავებს კუროსავას საუკეთესო კინონაწარმოებების გვერდით.

ამის შემდეგ აკირა დიდხანს ფიქრობდა, რა გადაეღო. ერთმა ახლობელმა მარკესის „პატრიარქის შემოდგომის“ ეკრანიზაცია შესთავაზა, მაგრამ რეჟისორმა არ ისურვა ამ თემასთან შეჭიდება. არც თანამედროვე იაპონიაზე ფილმის გადაღება უნდოდა, რადგან, როგორც თავად ამბობდა, ამას არაერთი ხელისშემშლელი პირობა გამოუჩნდებოდა. თუკი რომელიმე ცნობილ სკანდალზე ჩაიფიქრებდა კინოსურათს, რაც თავისთავად ცხოველმყოფელ ინტერესს გამოიწვევდა, იაპონიაში დამფინანსებელს ვერ იშოვიდა. კუროსავა აღიარებდა, რომ მის სამშობლოში გარეგნულად კი არსებობდა სიტყვის თავისუფლება, მაგრამ ფაქტობრივად, ამ გზაზე ბევრი წინაღობა და აკრძალვა შეხვდებოდა[198], ამიტომ მორიგი ფილმის საფუძვლად მან გამოიყენა გერმანული ენის პროფესორისა და მწერლის – ჰიაკენ უჩიდას (1889-1971) ესეები, რომელთა მიხედვით იშირო ჰონდასთან ერთად დაწერა კინოსცენარი.

უჩიდას ლიტერატურული ნაშრომები დღემდე პოპულარულია იაპონიაში კეთილშობილური იუმორითა და ცხოვრებაზე შეფერადებული დაკვირვებებით. მას ახალგაზრდობაში ძალიან უყვარდა

პოეზია, ნოველებსაც წერდა, ხოლო 1934 წელს გამოიცა მისი ყველაზე პოპულარული კრებული „ასი ეშმაკის ბაღის ესეები“. მან მიატოვა პედაგოგიური საქმიანობა უნივერსიტეტში, რათა მთელი ძალისხმევა გადაეტანა სამწერლო მოღვაწეობაზე. ომის დროს, ერთი საჰაერო თავდასხმისას მისი სახლი დაინგრა, ამიტომ რამდენიმე წელი პროფესორმა, სანამ თავისივე სტუდენტების მიერ აშენებულ სახლში გადავიდოდა, გაატარა პაწაწინა ქოხში, თუმცა მისი თავისუფლებისმოყვარე სული არ შემდრკალა.

კინოსცენარის პირველი ვარიანტი მზად იყო 1991 წლის 15 აგვისტოს. ის მიეძღვნა უჩიდასა და მისი სტუდენტების სასიამოვნო და სანიმუშო ურთიერთობებს. ერთხელაც ყოფილი შეგირდები საყვარელ მასწავლებელს დაბადების დღეს გადაუხდიან და ამ ბანკეტს დაარქმევენ „ჯერ არას“. ეს გამოთქმა, რომელიც ასოცირდება დამალობანას თამაშის ერთ დაძახილთან, პასუხია პროფესორისადმი სტუდენტების დასმულ კითხვაზე, ხარ თუ არა მზად იმქვეყნად გადასასვლელად? აქედან მოყოლებული, 17 წლის მანძილზე, ყოველწლიურად ეწყობა უჩიდას დაბადების დღისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამოები, რომლებზეც დასმულ, უკვე ტრადიციულ მთავარ შეკითხვას პროფესორი ამაყად პასუხობს: „ჯერ არა“. ასეთივე სათაური დაერქვა ფილმს.

ეს კინოსურათიც დააფინანსეს იაპონურმა კომპანიებმა. „კუროსავა პროდაქშენზთან“ ერთად მისი წარმოება ითავეს: „დაიეიმ“, „დენცუმ“ და „ტოკუმა შოტენმა“. პროექტის ღირებულებამ შეადგინა 11.9 მილიონი აშშ დოლარი. „ტოჰომ“ ივალდებულა მისი გავრცელება იაპონიაში, ხოლო საერთაშორისო დისტრიბუცია — „დაიეიმ“.

უჩიდას როლზე აიყვანეს გამოცდილი ტაცუო მაცუმურა, რომლის მეუღლე განასახიერა კიოკო კაგავამ. ეს უკანასკნელი იხსენებდა: „კუროსავას ფილმებში ბევრი ქალი არ ჩნდებოდა. „ჯერ არასა“ და „სამოთხესა და ჯოჯოხეთში“, ფაქტობრივად, მარტო ვთამაშობდი. მაგრამ ესენი იყო ძალიან მნიშვნელოვანი როლები. თვალყური უნდა მედევნებინა თითოეული მამაკაცი მსახიობისათვის ძალზე ფხიზლად და რეაგირება მომეხდინა იმ შემთხვევაშიც, თუ არ მქონდა რაიმე რეპლიკა. ეს იყო ძალიან რთული. არ შემეძლო მკაფიოდ გამორჩეული ვყოფილიყავი, მაგრამ ამასთანავე უნდა გამომეხატა შთაბეჭდილება. კუროსავა არ იძლეოდა ინსტრუქციებს მსახიობთა თამაშისათვის. ჩვენ უნდა გვემართა საკუთარი თავი. ის არასოდეს ამბობდა: „ეს გააკეთე“, ან „ის გააკეთე“. იგი თვალყურს ადევნებდა თითოეულ მსახიობს და თუ რომელიმეს კარგად გამოუვიდოდა როლი, მას დაე-

თანხმებოდა... კუროსავა ჩვეულებისამებრ ამბობდა, რომ რეფლექსი და რეაქცია არის ძალიან საყურადღებო. არც დეტალები და არც ფორმატი, მაგრამ თუ გამოხატავ შენს ემოციას, ესაა ყველაფერი. შენ უნდა მოახდინო რეაგირება"[199]. ყოფილი სტუდენტების პერსონაჟები ითამაშეს: ჰისაში იგავამ, ჯოჯი ტოკორომ, მასაიუკი იუიმ, აკირა ტერაომ და სხვებმა.

გადაღებები დაიწყო 1992 წლის თებერვალში. უჩიდას ქოხმახი საგანგებოდ ააშენეს გოტემბაში, ხოლო ომისდროინდელი ტოკიოს ქუჩების ატმოსფერო შექმნეს „ტოჰოს" პავილიონებში. მუშაობა მსუბუქ და ხალისიან გარემოში მიმდინარეობდა. შესვენებებისას აკირა მსახიობებს უყვებოდა საოცარ თავგადასავლებს, რომლებიც შეიცავდნენ ერთგვარ სამსახიობო გაკვეთილებსაც. მაცუმურა და კაგავა ადრე ერთად თამაშობდნენ სატელევიზიო ფილმებში და ეს გამოცდილება ორივეს დიდად დაეხმარა. ისინი და მათი კოლეგები განსაკუთრებული გულისყურით უსმენდნენ „კურო-სანს", რომელმაც, როგორც კონტრასტული კინემატოგრაფიული თხრობის დიდოსტატმა შესანიშნავად იცოდა, როგორ დაემოძღვრა მსახიობები და როგორ გაედევნებინა მაყურებელის ყურადღება სიუჟეტის დინამიკურ თანმიმდევრობასთან[200].

რეჟისორი საგულდაგულოდ ელოლიავებოდა მასმედიას, ვინაიდან კარგად ესმოდა, რას ნიშნავდა ფილმზე მუშაობის გაშუქება პრესაში, რადიოსა თუ ტელევიზიაში. ერთხელ სამი ავტობუსი გაავსეს ჟურნალისტებით და წაიყვანეს გოტემბაში, სადაც თავად აკირამ გასწია ექსკურსიამძღოლობა და საგანგებო სტუმრებს აჩვენა, რას და როგორ იღებდა. როგორც ჩანს, იგი თავიდანვე შიშობდა კინოსურათის კომერციულ წარმატებაზე და ამიტომ სურდა, რომ ჟურნალისტებს ფილმის სათანადო რეკლამა გაეკეთებინათ. მათთან საუბარში კუროსავა სათუთად იგონებდა ძველ დროებას და მიანიშნებდა: „ჩვენ ვსტუმრობდით ჩვენს მასწავლებლებს მათსავე სახლებში. რაც დღეს დავკარგეთ განათლებაში, ესაა მასწავლებლის მნიშვნელობა, როგორც ადამიანის, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რასაც ის ასწავლის"[201]. კუროსავა ნათლად გრძნობდა თავის თანამემამულეებში დაწყებულ დეჰუმანიზაციას, განპირობებულს თანამედროვე იაპონიის ეკონომიკური ძვრებით და ამას ყოველთვის ადარებდა წარსულს, რომელიც მისთვის იყო საუკეთესოც და მძიმეც, თუმცა თბილი ადამიანური ურთიერთობებით გაჟღენთილი[202].

კინოსურათის წარმოება გეგმაზე ადრე დამთავრდა 1992 წლის სექტემბერში. რასაკვირველია, ალბათ, შეიძლებოდა მისი გაკეთება

უფრო მცირე ხარჯებში, რამეთუ იაპონიაში ამგვარი ფილმების შექმნა, საშუალოდ, 2-3 მილიონი ჯდებოდა, მაგრამ კუროსავასათვის დამახასიათებელი გაწელილი რეპეტიციები, მისი ჩვეული სიფრთხილე დეკორაციების აშენება-გაწყობისადმი, მსახიობთა ჩაცმულობისადმი და, საერთოდ, ყოველი დეტალისადმი, მართლაც, მოითხოვდა ამხელა თანხებს. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ბევრი კამერული სცენაა, რაც გამოიხატება პროფესორისა და მისი მოწაფეების შეკრებებსა და საუბრებში, იგი საუცხოოდაა გადაღებული.

მორიგი ნამუშევრის გასრულების გამო კუროსავამ სპეციალური პრესკონფერენცია გამართა ტოკიოში. როდესაც მას ჰკითხეს, რატომ გააკეთა ასე მოკლე პერიოდში და ასე ჩქარა სამი ფილმი, მან ხუმრობით უპასუხა, რომ სიცოცხლისათვის ბევრი დრო აღარ ჰქონდა დარჩენილი და ამიტომაც ჩქარობდა, ხოლო შემდეგ სრული სერიოზულობით დაამატა, რომ იაპონელი კინორეჟისორები ღარიბები ვართ და იმისათვის, რომ ვიარსებოთ, მუხლჩაუხრელად უნდა ვიშრომოთო. როცა იგი ამა თუ იმ კინოსურათს ამთავრებდა, თავს მარტოსულად გრძნობდა და კვლავ ეშურებოდა, შეეკრიბა თავისი გადამღები ჯგუფი. ექიმები კი მოუწოდებდნენ, რომ დაესვენა, მაგრამ არ უყვარდა დასვენება. იქვე მან უარყო ინფორმაციები, თითქოს აპირებდა მიფუნესთან ერთად ახალ პროექტზე მუშაობას და სარჩელის აღძრას „ტოჰოს“ წინააღმდეგ, მისი ფილმების ერთ-ერთ საკაბელო ტელევიზიაში, მის დაუკითხავად გაშვებასთან დაკავშირებით[203].

კინოსურათში ნაჩვენებია რამდენიმე ექსტრაორდინალური ეპიზოდი. მათგან ყველაზე ლამაზია დროის მიმდინარეობა და ცვალებადობა, რასაც უჩიდა და მისი ცოლი თავიანთი ქოხიდან შესცქერიან. კუროსავას არ უნდოდა სპეცეფექტების საშუალებით გადმოეცა წელიწადის დროები, ამიტომ შესაშური მოთმინებით ელოდა თითოეულ მათგანს, რომ პირდაპირ ბუნებრივ ფონზე გადაეღო შესაბამისი სცენები. სეზონური ცვლილებების ასეთი ნატურალისტური აღწერით მისეული ურყევი სარეჟისორო თვალთახედვა ძირეულად განსხვავდებოდა სხვა იაპონელი რეჟისორების ხელწერისაგან[204].

„ჯერ არა“ ნათელი და გამჭოლი ნამუშევარია, რაშიც ჩადებულია კომიზმიც და ტრაგიზმიც და ამტკიცებს, რომ სიკვდილი, შესაძლოა, ახლოსაცაა, მაგრამ სიცოცხლე მაინც გრძელდება. რეჟისორის მიზანს წარმოადგენდა შეექმნა ფილმი, რომელიც აჩვენებდა ერთი, უბრალო ადამიანის ტიპს, მისი და მისი სტუდენტების ურთიერთდამოკიდებულებებს, მსჯელობებს ცხოვრების ამაოებაზე, სირთულეებისა და სა-

სოწარკვეთილების გამკლავებაზე. „კუროსავა იკვლევს არა ისტორიის დინებას, ომს ან ინდივიდუალის მიერ სიმართლის ძებნას, არამედ ფენომენს, რომელიც გაცილებით უფრო ფუნდამენტურია და უფრო პერსონალურადაა დაკავშირებული მის საკუთარ სიტუაციასთან: საგრძნობი მიახლოება სიცოცხლის ბოლოსთან“[205]. კინოსურათის განწყობა ელეგიურიცაა და ოპტიმისტურიც, რითაც ხაზი ესმება მის ჭეშმარიტად სენტიმენტალურ, კლასიკურ ხასიათს[206]. წარსულისადმი თბილი ნოსტალგიითა და თანამედროვეობის მისამართით გაკეთებული მწვავე შეფასებებით მასში წარმოჩენილია პირუთვნელი „განსჯა ცვლილებასა და სიკვდილზე. ისინი, ვინც ამას განიხილავენ „შიგნიდან“, იაპონურ კულტურაში პირადი გამოცდილების თვალსაზრისით, თავად აღმოაჩენენ, რომ ამას ეთანხმებიან, რადგანაც დიდებული მოხუცი (კუროსავა) უკან იხედება ტკბილი სინანულის გარკვეული დოზით და დარდით რაღაცნაირად სხვანაირ იაპონიაზე, რომელიც ამჟამინდელ ეპოქაში დაიკარგა“[207].

ფილმი გაცილებით მარტივია და პირდაპირი, ვიდრე „რაფსოდია აგვისტოში“. მასში გამოყენებულია უჩიდას ნანერებიდან ამოღებული საინტერესო სახუმარო და ბრძნული გამონათქვამები. რეჟისორისათვის პრობლემას წარმოადგენდა ამ კაცის თავისებური იუმორის თარგმნა, რადგან ის შედგებოდა იაპონური მწერლობის სტილის – რაკუგოს ტრადიციული ფორმისაგან. ინგლისურენოვანი ვარიანტისათვის ძლიერ გაუჭირდათ მათი ექვივალენტების მოძებნა, თუმცა კუროსავა იმედს არ კარგავდა, რომ უცხოური აუდიტორია მაინც გაიგებდა ამ მხიარული ადამიანის იუმორს[208].

ფინალური სცენა მოგვითხრობს უჩიდას სიზმარზე. ამ არაჩვეულებრივად ლამაზ ეპიზოდში მას ესიზმრება საკუთარი ბავშვობა და დამალობანას თამაში, რომლის დროსაც მისი გმირი რამდენჯერმე ამბობს ფრაზას — „ჯერ არა“. ამას თან ერთვის ვან გოგის სტილისტიკის მსგავსი, სხვადასხვა ფერის ღრუბლის გამოსახულებები და ვივალდის სულშიჩამწვდომი ნაწარმოების — „ჰარმონიის ფერების“ ჰანგები. ტაცუო მაცუმურა სინამდვილეში არც კი ჰგავდა უჩიდას. იგი, იაპონური სტანდარტებითაც კი, საკმაოდ დაბალი სიმაღლისა იყო, მაგრამ მაქსიმალური შეძლო, რათა კარგად შეესრულებინა მორალურად სრულყოფილი ბრძენკაცის როლი. მახვილი თვალითა და საღი გონებით ეს მსახიობი „ისრუტავდა“ რეჟისორის დავალებებს და სრულებით არ გასჭირვებია გრძელი ტექსტის დამახსოვრება და კუროსავასათვის მისაღებ ამპლუაში თამაში.

აკირასათვის აუნაზღაურებელ სულიერ დანაკლისს წარმოადგენდა უახლოესი მეგობრის — იშირო ჰონდას დაკარგვა. კუროსავაზე ერთი წლით უმცროსი ჰონდა, რომელიც აღნიშნულ პროექტზე არა მარტო სცენარისტობით შემოიფარგლა, არამედ რეჟისორის ასისტენტისა და მრჩეველის ფუნქციებსაც ასრულებდა, ძალ-ღონეს არ იშურებდა გადაღებებზე და ყველასაგან ყოველთვის ახალგაზრდული სულისკვეთებით გამოირჩეოდა. იგი ცნობილი კინორეჟისორი იყო და სახელი გაითქვა „გოჯირას“ (იგივე „გოძილას“) გახმაურებული სერიებით. იშირო უცაბედად გარდაიცვალა ფილტვის სიმსივნისაგან 1993 წლის 28 თებერვალს ისე, რომ არც კი იცოდა, რა სჭირდა. 6 მარტს შედგა მისი დაკრძალვის ცერემონიალი, რასაც ესწრებოდა „ჯერ არას“ გადამღები ჯგუფის უმეტესი ნაწილი და მიცვალებულის ბევრი კოლეგა, ვისაც ოდესმე უმუშავია მასთან ერთად კინოში. იქვე იმყოფებოდა ტოშირო მიფუნეც, რომელიც მოკრძალებულად მისალმებია აკირას და ორივეს ცხარე ცრემლი დაუღვრიათ მეგობრის გარდაცვალების გამო[209]. კუროსავამ საფლავთან გამოსათხოვარი სიტყვაც წარმოთქვა.

„ჯერ არა“ 1993 წლის აპრილში გავიდა იაპონიის ეკრანებზე, ხოლო იმავე წლის მაისში იგი წაიღეს კანის კინოფესტივალზე, სადაც ჩავიდნენ აკირა და კაძუკო კუროსავები. „ვიმედოვნებ, რომ ყველა ადამიანი, ვინც ამ ფილმს ნახავს, კინოთეატრს გამხნევებული და სახეზე ფართო ღიმილით დატოვებს“ – ამბობდა რეჟისორი[210]. სპეციალისტებიცა და მაყურებელიც აღფრთოვანებით შეხვდა „კურო-სანის“ ახალ კინოსურათს, მოიწონა მისი ენერგია, მჭიდრო სტრუქტურა, დანიშნულება, ბრწყინვალე ფაბულა, სოლიდურობა, „დიდი ლირიზმით გადმოცემული, ღრმა ემოციების ჩუმი გაყოფა“[211]. ამასთანავე, ყველა მოიხიბლა ტრადიციული იაპონური სიმღერებით, რადგან კუროსავას არც ერთ სხვა ნამუშევარში არ გამოუყენებია ამდენი სიმღერა.

ფილმის სადისტრიბუციო უფლებები სასწრაფოდ გაიყიდა ისრაელში, ჩილეში, საფრანგეთში, თურქეთში, ბრაზილიასა და არგენტინაში. ბევრმა მოსალოდნელმა დისტრიბუტორმა ხელი არ მოკიდა მის გავრცელებას, ვინაიდან საეჭვოდ მოეჩვენათ მისი კომერციული შესაძლებლობები, არადა ისინი მწარედ შეცდნენ, რადგან მან მსოფლიოში მოიპოვა პოპულარობა აშშ-ის გარდა. ამერიკელებმა იმთავითვე აითვალწუნეს „ჯერ არა“, მხოლოდ ორი წლის შემდეგ აჩვენეს ერთ-ერთ კინოფესტივალზე, ხოლო გაცილებით გვიან ჯერ ტელევიზიით, მერე კი ორიოდე კინოთეატრში.

მართალია, კინოსურათმა, უმეტესწილად, დადებითი გამოხმაურებები მიიღო როგორც იაპონიაში, ისე საზღვარგარეთ, თუმცა ზოგიერთმა კრიტიკოსმა აშკარად გაილაშქრა მის წინააღმდეგ. უპირველეს ყოვლისა, გაჩნდა მოსაზრება, რომ კუროსავამ მასში თავისივე ცხოვრების, ფართო მასებისათვის უცნობი ეპიზოდები ჩასვა და საზოგადოებას ამის თაობაზე არაფერი ამცნო. აკირა დაადანაშაულეს იმაშიც, რომ მან დაკარგა შეხება საერთაშორისო აუდიტორიასთან, თავის კინოსარეჟისორო ინტუიციებთან და დაწერა უცნაური სცენარი, რომელიც სავსეა გადაუთარგმნელი სიტყვების თამაშითა და ზედაპირზეა ამოტანილი ტიპურად იაპონური და საექსპორტოდ უვარგისი სენტიმენტალურობით. ამის გამო მას მოუწოდებდნენ, რომ დრო იყო, დაემთავრებინა კინემატოგრაფიული საქმიანობა[212]. ასევე გამოითქვა შეხედულებები, რომ ფილმს ჰქონდა მოსაწყენი მომენტები: ლაყბობაში გადასული საუბრები, უგერგილო ხუმრობები, აუტანლად ნელა და დუნედ განვითარებული თხრობა, რაც აიძულებდა წესიერ მაყურებელს მის დასრულებამდე უფრო ადრე გასულიყო კინოთეატრიდან[213]; რომ კინოსურათი მხოლოდ კუროსავას თაყვანისმცემლებს თუ მოეწონებოდათ და მეტს არავის, რამეთუ მასში ახალი არაფერი თქმულა, ხოლო ძალზე გაწელილ-გადამღერებულ სიუჟეტს ჰქონდა დრამატული სტრუქტურის პრობლემა, რასაც ემატებოდა ცალკეული მოულოდნელობები, რაც არ ეპატიებოდა ამგვარი დონის ოსტატს[214].

კუროსავა ამტკიცებდა, რომ „ჯერ არაში“ უბრალოდ უნდოდა, დაეხატა საოცარი პიროვნების პორტრეტი, თუმცა კრიტიკოსთა ნაწილი ამაში ხედავდა თავად რეჟისორის პროტოტიპს, რომელსაც არ სურს, თავი მიანებოს შემოქმედებას და სიკვდილს დანებდესო[215]. აქედან გამომდინარე ერთ-ერთმა მათგანმა თავის სტატიას ასეთი სათაური წარუმძღვარა: „არის თუ არა მზად კუროსავა, რომ მიატოვოს ფილმების კეთება? არა, ჯერ არა“[216]. რეალურად უჩიდა ძალიან ჰგავს სეიჯი ტაჩიკავას, აკირას ხატვის მასწავლებელს, ხოლო ბოლო სცენებში — კაჯირო იამამოტოს, რომელმაც კუროსავას ასწავლა კინოს ანბანი და მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი მის კარიერას.

თავისი პირველი ფილმიდან მოყოლებული, კუროსავამ ბევრ ნამუშევარში აღწერა მასწავლებლებისა და მათი მონაფეების მისაბაძი ურთიერთობები. რა თქმა უნდა, მაყურებლის ნახევარს ჰგონია, რომ ასეთი კინოსურათები, რომლებსაც „კუროსავას სამოთხეს“ უწოდებენ[217], სულელური ზღაპრებია, ხოლო მეორე ნახევრისათვის სწორედ ისინი შეიცავენ დიდებულებასა და განუმეორებელ სილამაზეს.

„ჯერ არა“ ავტორისეული შეუპოვრობისა და ალამართლობის ნაზავით, „ეთიკისა და სიბერის გარდაუვალობის კეთილშობილური, თანაც იუმორისტული განჭვრეტით ზეიმობს სამეგობროს სიხარულსა და სიკეთის მოზღვავებას. . . მისი დინება ტყის ნაკადს ემსგავსება, ზედაპირულად მოდუნებულსა და გასაკვირველად სენტიმენტალურს“[218]. ამაში იგულისხმება ის სითბო, რომელიც ფილმის თითქმის ყოველ მონაკვეთს ამშვენებს. აუდიტორია თავს აიგივებს არა პროფესორის პერსონაჟთან, არამედ მის ყოფილ სტუდენტებთან, რომლებიც, როდესაც უჩიდას კატა დაეკარგება, მთელ ქალაქს გადააქოთებენ მის ძებნაში და ამასთანავე, ფიქრობენ, რაოდენ შეიძლება ამის გამო დაღონდეს მათი საყვარელი პედაგოგი. მათ უჩიდა იმიტომაც უყვართ, რომ იგი ბავშვივით უმანკოა, ხოლო ასაკის მომატება ამ უმანკოებას ვერაფერს ვნებს. მისი ცოლიც ადასტურებს მის მგრძნობიარობასა და წარმოსახვის მდიდარ უნარს. ფილმის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს ყოფილი შეგირდების დაკვირვებები ამ არაჩვეულებრივ ადამიანზე. ამდენად, ეს ნამუშევარიც განეკუთვნება კუროსავას ამბიციურ სანახაობებს, რომლებშიც აშკარად მოჩანს მისი შემქმნელის მაღალი ხელოვნება[219].

აკირას რამდენიმე ახალი პროექტი ჰქონდა ჩაფიქრებული. შესაძლოა, პირველი ყოფილიყო ჯიდაიგეკი, სავსებით გასხვავებული მისივე ბოლო ჯიდაიგეკებიდან, თუმცა მალე საზოგადოებას ეუწყა, რომ მან დაიწყო მუშაობა სცენარზე „ზღვა გვითვალთვალებს“, რომელიც დაეფუძნა შუგორო იამამოტოს ორ მოთხრობას: „წვიმიანი სეზონის განმავლობაში“ და „ყვავილების ყნოსვის მცდელობა“. სიუჟეტი ეძღვნებოდა XIX საუკუნის ზღვისპირა საროსკიპოსა და ორი მეძავის ცხოვრებას. პირველი მათგანი ფულსაა დახარბებული და აპირებს ცოლად გაჰყვეს მავან სამურაის, ხოლო მეორე შეყვარებულია თავის ერთ-ერთ კლიენტზე. სცენარი შეიცავდა წყალდიდობის ეპიზოდს, რომელიც გრანდიოზულად უნდა გადაეღოთ და ეჩვენებინათ, როგორ ანადგურებს სტიქია მთელ დასახლებულ პუნქტს, ხოლო ერთ მეძავს, რომელიც საროსკიპოს სახურავზე აღმოჩნდება, მორევი ჩაითრევს. ამ უკანასკნელის როლი, სავარაუდოდ, უნდა განესახიერებინა მიეკო ჰარადას[220]. იოშირო მურაკი უკვე შეუდგა ესკიზების ხატვას, მაგრამ ფილმის მოსალოდნელმა მაღალმა ბიუჯეტმა (15 მილიონ აშშ დოლარამდე) დააშინა წამყვანი იაპონური კინოკომპანიები და მისი გადაღება ვერ მოხერხდა. თავისთავად, ეს არ იქნებოდა გასართობი კინოსურათი, თუმცა კუროსავას გუნდის ზოგიერთი წევრი იმედოვნებდა, რომ უახლოეს მომავალში გამოი-

ძებნებოდა საჭირო თანხები მის გასაკეთებლად. თავად აკირა, დრო ფუჭად რომ არ დაეკარგა, გადაერთო სხვა კინოსცენარზე.

1993 წლის სექტემბრის მიწურულს კუროსავას ტოკიოში ეწვია ირანელი რეჟისორი აბას კიაროსტამი, რომელმაც ამცნო, რომ თვითონაც იმყოფებოდა კანის კინოფესტივალზე, სადაც ნახა „ჯერ არა", კინოთეატრში თურმე მასზე ორი რიგით წინ იჯდა და გამოუტყდა, რომ მთელი სეანსის განმავლობაში სულ მას უყურებდა. კიაროსტამი მოუყვა, რაოდენ პოპულარული იყო კუროსავა ირანში. იაპონელმა რეჟისორმა გაიხსენა, რომ იგი ორჯერ მიიწვიეს თეირანში, საერთაშორისო კინოფესტივალის ჟიურიში, მაგრამ არც ერთხელ არ წავიდა, რადგან არ უყვარდა სხვების ფილმების შეფასება, ხოლო როცა კიაროსტამიმ კვლავ დაპატიჟა, გულახდილად გამოუცხადა, რომ გადაადგილება უჭირდა, ვინაიდან ფეხები აღარ ემორჩილებოდნენ. აკირას აბასის რამდენიმე კინოსურათი ჰქონდა ნანახი და კოლეგას შეუქო მათი უბრალოება, სრულყოფილება და სარეჟისორო ოსტატობა, რითაც ის კარგად ართმევდა თავს არაპროფესიონალ მსახიობებთან მუშაობას[221].

1994 წელს კუროსავა დააჯილდოვეს კიოტოს პრიზით, რომელიც ენიჭება გამოჩენილ ადამიანებს კაძუო ინამორის ფონდის მიერ. მან მოკრძალებულად მიიღო პრიზი და დასძინა, რომ რადგან ბევრი გამოჩენილი მოღვაწე ცოცხალი აღარ არის, ალბათ, ამიტომ მერგო ესოდენი პატივიო[222]. ინტერვიუებში იგი ხშირად საუბრობდა, რომ საჭირო იყო ფესტივალებისა და კლასიკური იაპონური ფილმების რეტროსპექტივების მოწყობა. რასაკვირველია, ადგილობრივი კინოს დიდოსტატების ნამუშევრების ნახვა ვიდეოზე ან ლაზერულ დისკებზე შეიძლებოდა, მაგრამ მათი უფრო კარგად აღქმისათვის მიზანშეწონილად მიაჩნდა მათი გაშვება დიდ კინოთეატრებში. კუროსავა ყოველთვის წუხდა, რომ თანამედროვე იაპონიის კინოდარბაზებში საერთოდ არ აჩვენებდნენ ეროვნული კინემატოგრაფის კლასიკურ ნიმუშებს, როცა ასეთი პრაქტიკა არსებობდა აშშ-შიც და ევროპაშიც[223].

იმავე წლის დეკემბერში გარდაიცვალა აკირას კიდევ ერთი ძველი მეგობარი — კეინოსუკე უეკუსა. საშინელ დღეში იმყოფებოდა მიფუნე, რომლის ჯანმრთელობა სერიოზულად შეირყა გადამეტებული ალკოჰოლის, თამბაქოსა და, საერთოდ, დიდი დატვირთვების გამო. მას გული აწუხებდა და ამის გამო, დროდადრო, უწევდა საავადმყოფოებში წოლა. შემდეგ შეეყარა ალცჰეიმერის დაავადება, რომელმაც ნელ-ნელა დაიწყო მისი განადგურება. მიუხედავად ამისა

ტოშირო 1994-1995 წლებში გადაიღეს ორ ფილმში, რომლებიც, პრაქტიკულად, იყო მისი ბოლო ნამუშევრები.

1995 წლის გაზაფხულზე აკირამ ოჯახის წევრებს გამოუცხადა, რომ უნდა წასულიყო კიოტოში, სადაც ახალ იდეას კინოსცენარად გადავაქცევო[224]. მარტში იგი წავიდა კიოტოს სასტუმროში და შეუდგა მუშაობას. ნაწარმოებს პირობითად დაარქვა „წვიმის შემდეგ". მაისში, როდესაც უკვე ამთავრებდა წერას, მოუხდა ინციდენტი, რომელმაც ძირფესვიანად შეცვალა მისი ყოფა — ერთ დილას, როცა სააბაზანოში გადიოდა, დაეცა და დაშავდა. თავდაპირველად საგანგაშო არაფერი ყოფილა, მაგრამ რამდენიმე დღეში მისმა ასისტენტმა ტაკაში კოიძუმიმ კაძუკოს შეატყობინა, რომ კუროსავას ტკივილებმა უმატა, ამიტომ სასწრაფოდ წაიყვანეს კიოტოს კლინიკაში. როგორც გაირკვა, დავარდნის შედეგად აკირას ხერხემალი დაუზიანდა. ათ დღეში იგი გადაიყვანეს ტოკიოს საავადმყოფოში, სადაც თითქმის მთელი ზაფხული გაატარა, ოდნავ მომჯობინდა და ექიმებმაც სახლში გაუშვეს.

დარჩენილი ცხოვრება „იმპერატორმა" შინ გაატარა. იგი მხოლოდ ინვალიდის ეტლით მოძრაობდა. კაძუკო და მისი შვილები ყოველდღე დადიოდნენ მასთან. აკირას განსაკუთრებით სიამოვნებდა სტუმრობა უმცროსი შვილიშვილისა, რომელიც ბაბუაზე წამლებზე უკეთ მოქმედებდა. კაძუკო შეძლებისდაგვარად არიდებდა მამას სხვა მრავალ სტუმარს, ვინც ეშურებოდა მის მონახულებას. კვირაში ორჯერ ავადმყოფთან მიდიოდა მაიკ ინოუე, რომლის ვიზიტები ბიძას ახარებდა და ფართო ღიმილით ხვდებოდა დისშვილს. მასთან და კოიძუმისთან კუროსავა ბევრს ბჭობდა ახალ კინოსცენარზე და სამომავლო გეგმებს სახავდა. მას სურდა, ამის მიხედვით გადაეღო დრამა ერთ ღარიბ კაცსა და მის ცოლზე, მათ ოჯახურსა და ფსიქოლოგიურ ურთიერთობებზე. ცოლი კმაყოფილია ცხოვრებით, ხოლო ქმარი ფიქრობს, რომ მისი მეუღლე უბედურია და ცდილობს, რამენაირად მოუწყოს კომფორტული ყოფა.

1995 წელს კინემატოგრაფის ასი წლისთავთან დაკავშირებით კომპანია „სუოთჩმა" აკირა კუროსავას, რობერტ ოლტმენსა და პედრო ალმოდოვარს დაუკვეთა შეზღუდული რაოდენობის მაჯის საათების დიზაინი. თითოეულს თავისი ვარიანტი უნდა შეექმნა. აკირამ გააკეთა საათი „ეიგა-ში" („კინოს ისტორია"), რომლის სამაჯურის ერთი ნაწილი წითელია, მეორე კი — ლურჯი, ხოლო ციფერბლატზე გამოსახულია ერთგვარი ოქროს თვალი, წამწამების მსგავსი ოქროსფერი

განშტოებებით. იმავე წლის მიწურულს კუროსავა თავისი ეტლით გამოჩნდა „პანასონიკის“ ერთ სატელევიზიო რეკლამაში.

1996 წლის თებერვალში, 91 წლის ასაკში, გარდაიცვალა ჰიდეო ოგუნი, ხოლო ოქტომბერში — 80 წლის მასაკი კობაიაში. ამ ამბებმა კუროსავა კიდევ უფრო დაამწუხრა. იმ პერიოდში მან ორი დაკვეთაც შეასრულა — 1996 წელს მისი იმპრესიონისტული ნახატი გამოიკრა იაპონურ სამგზავრო თვითმფრინავებზე, ხოლო მომდევნო წელს მან ხელმძღვანელობა გაუწია ერთი უალკოჰოლო, გამაგრილებელი სასმელის სატელევიზიო რეკლამას, ოღონდ ეს უშუალოდ გადაიღეს სხვებმა, რამეთუ აკირას ფიზიკურად აღარ შეეძლო ამის შესრულება.

1997 წელს, როცა მიფუნე ისევ საავადმყოფოში გადაიყვანეს, კუროსავას უთქვამს, თუკი ოდესმე კიდევ შევხვდები ტოშიროს, მინდა ვუთხრა, რომ მან დიდი საქმე გააკეთაო[225], მაგრამ ისინი ერთმანეთს აღარ შეხვედრიან. 1997 წლის 24 დეკემბერს მიფუნე გარდაიცვალა. ამასთან დაკავშირებით აკირამ განაცხადა, რომ მწვავედ განვიცადე მისი სიკვდილი, ვერასოდეს წარმოვიდგენდი, რომ იგი ჩემზე ადრე მოკვდებოდა და ვერ მოვასწარი ძველი მეგობრისთვის მეთქვა, მისი დონის მსახიობი არ არსებობდა ქვეყნიერებაზეო[226].

აკირას ძალები ეცლებოდა და იფიტებოდა. მან ვერაფრით ვერ გაასრულა „წვიმის შემდეგ“ სცენარი, ჩვილს დაემსგავსა და პატარა მიზეზიც კი აღიზიანებდა. 1998 წლის 23 მარტს მის სახლში დიდი წვეულება გაიმართა — სტუმრებმა და ოჯახის წევრებმა გულწრფელად მიულოცეს დაბადების 88-ე წლისთავი. კუროსავა ერთობ მოტეხილი ჩანდა. ბოლო ექვს თვეში იგი სრულიად გამოვიდა მწყობრიდან, წერით ვეღარ წერდა, თუმცა ლაპარაკი შეეძლო. უმეტეს დროს ის ატარებდა კლასიკური მუსიკის მოსმენაში, უყვიროდა მომვლელს, როცა ეს უკანასკნელი არასწორად დაუკრავდა მის მიერ შეკვეთილ ამა თუ იმ მუსიკალურ ნაწარმოებს. ამასთანავე, გაფაციცებით უცქერდა ტელევიზორში ამერიკულ ფეხბურთს, ბეისბოლსა და გოლფს, რომელზეც ძალიან წუხდა, რომ ვეღარ თამაშობდა[227].

1998 წლის 6 სექტემბერს მაიკ ინოუე ბიძასთან მორიგ სტუმრობას აპირებდა, როცა დაურეკა კოიძუმიმ და თხოვა, სასწრაფოდ მისულიყო აკირასთან. მაიკმა მას ცოცხალს ვეღარ მიუსწრო — კუროსავა რამდენიმე წუთის გარდაცვლილი დახვდა. კოიძუმი გავარდა ტოკიოს ერთ-ერთ ღვინის ბარში, სადაც თავი მოეყარა მათი გადამღები ჯგუფის წევრების უმრავლესობას და კოლეგებს ამცნო ამის თაობაზე. მან მთელი საღამო ამ ბარში, ტირილში გაატარა.

„ცოცხალი ლეგენდის“ გარდაცვალების ამბავი მსოფლიოს

მოედო. კინოს სამყარო ღრმა მწუხარებამ მოიცვა. საერთაშორისო პრესა გაივსო სამძიმრის წერილებითა და მასზე მოგონებებით. აბას კიაროსტამიმ მცირე მიმართვა უძღვნა საყვარელ კინორეჟისორს:

„იმპერატორო!

არ ვიზიარებ არც ტახტიდან თქვენს გადადგომას, არც იმათ სიკვდილს, ვინც თავის მატერიალურ ცხოვრებას „მარადისობასთან" აკავშირებს.

თუ ხელოვანის გარდაცვალება სიკვდილია, მაშინ ხელოვნება იმავდროულად ეფემერულიც იქნება. შესაძლოა, თქვენი გამგზავრება სხვა განზომილებაში არის გაფრთხილება ან გზის მაჩვენებელი იმ თაობისათვის, რომელიც არ გაფასებდათ ისე, როგორც საჭირო იყო.

ახლა ესაა საშუალება ერისათვის, რათა გადააფასოს თავისი ფასდაუდებელი და გენიალური საუნჯენი. იმ იმედით, რომ დღეს „ახალი დაბადებაა", არ დაგიტირებთ და განვიცდით, რომ ანი არასოდეს გვექნება შანსი, ვუყუროთ თქვენს ახალ ნამუშევრებს"[228].

სტივენ სპილბერგმა კუროსავას უწოდა „ჩვენი დროების ილუსტრირებული შექსპირი"[229], ხოლო მარტინ სკორსეზემ განაცხადა: „ტერმინი „გიგანტი" ხშირად იხმარება ხელოვანთა დასახასიათებლად. აკირა კუროსავასთან მიმართებაში გვაქვს იშვიათი შემთხვევა, როცა ტერმინი ამაზე ზედგამოჭრილია"[230].

კუროსავას გვამს კრემაცია გაუკეთეს და გამომშვიდობების ცერემონიალი მოეწყო მისსავე კინოსტუდიაში, იოკოჰამაში. უკრავდა მუსიკა „შვიდი სამურაიდან". ღონისძიებას ხელმძღვანელობდა ტაცუია ნაკადაი, რომელიც საბოლოო სიტყვითაც გამოვიდა. დაკრძალვას დაესწრო 35 ათასი ადამიანი, მათ შორის ისეთი იაპონელი კინოკრიტიკოსებიც, რომლებიც მასა და მის ფილმებს მუდამ აძაგებდნენ.

იმ დღეებში სატელევიზიო არხებმა ქვეყანას მოსდეს ამბავი, რომ ნაპოვნი იყო აკირას სცენარების ხელნაწერების 350 უცნობი გვერდი, რაც შენახული ჰქონია თურმე ერთი სასტუმროს მფლობელს. იმხანად აღარც შენობა არსებობდა და აღარც ეს მფლობელი ყოფილა ცოცხალი, მისი ქალიშვილი კი ამტკიცებდა, რომ კარგად ახსოვდა, როგორ ცხოვრობდნენ მათ სასტუმროში კუროსავა, ოგუნი, ჰაშიმოტო და კიკუშიმა, როგორ მუშაობდნენ სცენარებზე და სამუშაოს შემდეგ როგორ თამაშობდნენ ბეისბოლს[231].

ჯორჯ ლუკასმა 1.5 მილიონი დოლარი გადასცა ლოს ანჟელესის სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტის კინოსა და ტელევიზიის სკოლას აკირა კუროსავას სახელობის თანამედროვე ციფრული

სტუდიის დასაარსებლად. იგი სანიმუშოდ თვლიდა აკირას უნარს, ოცნება გადაექცია მძლავრ კინოსურათად, ხოლო სტუდიის გახსნით მიაჩნდა, რომ ამით ვალს იხდიდა მის წინაშე და სტუდენტებს შთააგონებდა, რომ მათაც აღმოეჩინათ ისეთივე ახალი ჰორიზონტები, როგორც ეს გააკეთა მათმა დიდმა იაპონელმა კოლეგამ[232].

„კუროსავა-გუმმა" ჰისაოს მეთაურობით გადაწყვიტა, გადაეღო „წვიმის შემდეგ". საქმეში ჩაერთო როგორც „კუროსავა პროდაქშენზი", ისე ორი იაპონური და ერთი ფრანგული კინოკომპანია. სცენარი დაასრულა კოიძუმიმ, რომელმაც რეჟისორობაც ითავა. ფილმი უნდა მოემთავრებინათ მომდევნო წლისათვის ისე, რომ წარედგინათ ვენეციის კინოფესტივალზე, რომელზეც ისედაც იგეგმებოდა კუროსავას გარდაცვალების წლისთავის აღნიშვნა. ჯგუფმა (ნოგამი, მურაკი, უედა, სატო და სხვ.) ნაყოფიერად იმუშავა. კოიძუმი შეეცადა, კინოსურათი გაეკეთებინა კუროსავას სტილში ისე, რომ ზედმეტი არაფერი მოსვლოდა. ნამუშევარი კარგი გამოვიდა, მასში შენარჩუნებულია აკირას ფილმების კეთილშობილება, ზომიერება, ტონალობა და მგრძნობელობა. შესანიშნავად ითამაშეს როლები: აკირა ტერაომ, ტაცუია ნაკადაიმ და ტაცუო მაცუმურამ. აღსანიშნავია, რომ ერთი დიდებულის პერსონაჟი განასახიერა ტოშირო მიფუნეს უფროსმა ვაჟმა – შირო მიფუნემ. მცირეოდენი ზედაპირულობის მიუხედავად[233], რაც, ალბათ, უფრო კოიძუმის ბრალია, „წვიმის შემდეგ" ადასტურებს, რომ ასაკში შესული კუროსავა კვლავაც იზრდებოდა, როგორც კინოდრამატურგი[234].

XX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე შეიქმნა სამი დოკუმენტური ფილმი: „კუროსავა: უკანასკნელი იმპერატორი" (1999, რეჟ. ალექს კოქსი), „გზავნილი აკირა კუროსავასაგან: ლამაზი ფილმებისათვის" (2000, რეჟ. ჰისაო კუროსავა), „კუროსავა" (2001, რეჟ. ადამ ლოუ), რომლებშიც ნათლად აისახა ლეგენდარული რეჟისორის შემოქმედება და პირადი ცხოვრება.

2000 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ჯიდაიგეკი „უპატრონო კატა", რომლის სცენარი დაიწერა ჯერ კიდევ „იონკი ნო კაის" პერიოდში კუროსავას, იჩიკავას, კობაიაშისა და კინოშიტას მიერ. მას საფუძვლად ედო შუგორო იამამოტოს რომანი „ქალაქის მომრიგებელი მოსამართლის დღიური". ფილმის წამყვანმა მწარმოებელმა, კინოკომპანია „ნიკაცუმ" მის რეჟისორად მიიწვია 85 წლის კონ იჩიკავა, „ოთხი მხედრის საზოგადოებიდან" ერთადერთი ცოცხალი კინოხელოვანი. კინოსურათის მთავარი გმირია სამურაი, რომელიც ჩადის ქალაქში, სადაც კანონი არ კანონობს. იგი თავს მოსამართლედ

ასაღებს და საკუთარი მეთოდებით ებრძვის ბოროტებას. „უპატრონო კატა“ იმავე წელს აჩვენეს ბერლინის კინოფესტივალზე, სადაც მაყურებლის მონონება დაიმსახურა. მასზე გამოითქვა მოსაზრება, რომ კინოს მოყვარულები, ვისაც აქვთ ტკბილი მოგონებები იაპონური კინემატოგრაფის „ოქროს ხანაზე“, როცა მიფუნე თამაშობდა აღმოსავლეთის ყველაზე მარდ მოფარიკავეს, სიამოვნებით მიიღებდნენ ამ ახალ ფილმს, როგორც ნოსტალგიურ დაბრუნებას იმ ამაღელვებელ ეპოქაში[235].

ამასობაში ჯერი მიდგა კუროსავას კიდევ ერთ სცენარზე — „ზღვა გვითვალთვალებს“, რომლის მიხედვით კინოსურათის გადაღება დაევალა კეი კუმაის. ეს იყო აკირას ერთადერთი ნაწარმოები, მელოდრამატულ ხაზს რომ შეიცავდა. ამგვარ ისტორიულსა და კოსტიუმირებულ ფილმებს იაპონელები ყოველთვის იღებდნენ კიოტოში, მაგრამ კუმაიმ არჩია ტოკიო, რათა უფრო კარგად გადმოეცა მაშინდელი ქალაქური სული. მან და მისმა ჯგუფმა უარი თქვეს კომპიუტერის დახმარებაზე და, კუროსავას მსგავსად, ელოდნენ ნამდვილ ქარიშხალს, რათა საკვანძო ეპიზოდი გადაეღოთ. მართლაც, 2001 წლის 22 აგვისტოს საშინელი ქარიშხალი დაატყდა თავს ტოკიოს, რაც დაუყოვნებლივ აღბეჭდეს ფირზე. გადაღებების უმეტესი ნაწილი მიმდინარეობდა „ნიკაცუს“ კინოსტუდიაში, პაწაწინა ოთახში, რაც მოითხოვდა კინოკამერების ნატიფსა და ზუსტ მუშაობას[236]. „ზღვა გვითვალთვალებს“ იაპონიის ეკრანებზე გაუშვეს 2002 წლის ზაფხულში, შემდეგ მან მოიარა მსოფლიო რანგის რამდენიმე კინოფესტივალი და ყველგან ცხოველი ინტერესი გამოიწვია.

აკირა კუროსავას უკანასკნელმა ნაღვაწმა ღირსეული ეკრანული სიცოცხლე ჰპოვა.

დასკვნა

ნამდვილი კინოხელოვნება მაშინაა მისაღები და დასაფასებელი, როცა მას ქმნიან ჭეშმარიტი პროფესიონალები, თავი რომ აქვთ გადადებული საყვარელი საქმისათვის. მათი ნამუშევრები თავდაუზოგავი, ნაყოფიერი შრომის შედეგებია, რომლებიც მკვეთრად გამოირჩევიან სხვების მდარე, უნიათო, არაფრისმთქმელი კინოსურათებისაგან, რომელთა რიცხვი, სამწუხაროდ, გაცილებით მეტია. რა თქმა უნდა, გათვითცნობიერებული მაყურებელი სათანადოდ არჩევს, რა არის ნაღდი ხელოვნება და რა არის უსახური ხელოსნობა კინოში, ამიტომაც მას ვერასოდეს მოატყუებ. აკირა კუროსავა მიეკუთვნებოდა იმ კეთილსინდისიერსა და უმაღლესი დონის პროფესიონალ რეჟისორებს, რომლებიც სწორედ აუდიტორიის გემოვნების დახვეწაზე მუშაობდნენ, თავიანთი მაღალმხატვრული შედევრებით ცდილობდნენ ამა თუ იმ საჭირბოროტო საკითხის სხვადასხვა ინტერპრეტაციით გადმოცემას, უბრალო პირდაპირობით ან ალეგორიული ფორმით მათ მიტანას თითოეული მაყურებლის შემეცნებამდე.

კინემატოგრაფიული ფერის, პერსპექტივის, ჩრდილის, განათების, ხმის, ტონის, ჟესტის, პოზის, მოძრაობის არტისტული შეგრძნება, დასავლური თუ ეროვნული მხატვრული ლიტერატურის, აღმოსავლური თუ კლასიკური მუსიკის და იაპონური ტრადიციული თეატრის ზედმიწევნითი ცოდნა დიდად დაეხმარა კუროსავას თანდათანობით ჩამოეყალიბებინა არა ცალკე ჰოლივუდური, ან საავტორო კინოს, ან კიდევ სუფთა იაპონური სტილისტიკა, არამედ მათგან აღებული საუკეთესო ტენდენციების, შეხედულებებისა და ინოვაციების საუცხოო სინთეზი. ამან მისცა მას საშუალება, რომ თავისი ფილმების უმეტესობაში „სტრუქტურული და ფორმალური

გამომგონებლობებისათვის დაემატებინა ემოციური და უფრო მეტად ანალიტიკური ასპექტები"[1], რომ მისი გმირები ყოფილიყვნენ ღირსებებით აღსავსე ადამიანები, რომლებიც ზნეობრივად მოქმედებდნენ გარშემომყოფებზე ერთადერთი იარაღით – პირადი თვალსაჩინო მაგალითით, ანუ საკუთარი სულიერი სამყაროს ფართო დემონსტრირებით. მათი შემხედვარე „იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რეჟისორი ადამიანს ათავსებს კოლბაში, იქ ქმნის გარკვეულ პირობებს, რომლებიც განსაზღვრული სახით ახდენენ მასზე ზემოქმედებას და უკვირდება წარმოქმნილ რეაქციას. კუროსავას ფილმები სწორედ ამგვარ ლაბორატორიას წარმოადგენენ"[2].

70 წლის ასაკში აკირა სრულყოფილ რეჟისორად მაინც არ თვლიდა თავს. „კინოსურათები ბევრი ელემენტისაგან იქმნება. ესენია: თეატრალური, სახვითი, ლიტერატურული და მუსიკალური, მაგრამ არის რაღაც კინოში, რაც წმინდად კინემატიკურია". — აცხადებდა იგი, — „როცა ფილმებს ვაკეთებ ან მივდივარ სხვების ნამუშევრების საყურებლად, მივდივარ იმ იმედით, რომ გამოცდილებას შევიძენ. ძალიან მიჭირს სიტყვებით გამოვხატო ხარისხი. ვიმედოვნებ, რომ ერთ დღეს გადავიღებ ფილმს, რომელშიც ყოველ მომენტს ექნება ძალა. სანამ ამას გავაკეთებ, მანამდე მოსწავლე ვარ"[3]. რა თქმა უნდა, ასეთი პოზიცია სულაც არ იყო ვიღაცისთვის მოსაჩვენებლად თავმდაბლური. მას ასე სწამდა, სჯეროდა და მართებულად მიაჩნდა. ის ყოველთვის ითხოვდა იდეალურ სამუშაო პირობებს, არ ფიქრობდა სარჩო-საბადებელზე და მთელი შეგნებული ცხოვრება კინემატოგრაფს მიუძღვნა.

თავდაპირველად, არაერთი კოლეგის მსგავსად, ისიც განიცდიდა უხმო კინოს მძლავრ გავლენას, რასაც მოჰყვა 30-იანი წლების იაპონელ კინოოსტატთა მიბაძვა. შემდეგ წამოვიდა ნეორეალიზმის ესთეტიკა, რაც მის ქვეყანაში აქტუალური გახდა, ოღონდ მას დიდი მასშტაბები არ ჰქონია. ამას მოჰყვა მანერულობებისა და მკაცრი ფეოდალური ფილოსოფიის შემცველი ისტორიული და ოჯახური დრამებითა და ეროვნული თეატრის — „სიმპას" ტრადიციული მელოდრამებითა და სასიყვარულო ტრაგედიებით დაინტერესება, რომ აღარაფერი ვთქვათ, „კაბუკისა" და „ნოს" ნათელ ზეგავლენაზე. ყოველ აღნიშნულ ეტაპზე აკირა მართლაც სწავლობდა, გულდასმით ეცნობოდა სიახლეებს, აკვირდებოდა კინოს განვითარების თავისებურებებს, რათა ყველაფერი დროულად განეხილა, გაეანალიზებინა და მათგან ნიშანდობლივი დეტალები ჩაერთო თავის შემოქმედებაში.

იგი მიუთითებდა, რომ ფილმი უნდა შეიცავდეს როგორც პოზიტიურ, ისე კონსტრუქციულ ნაწილებს[4] და ხაზს უსვამდა, რომ „რაც მაინტერესებს, ესაა ერთი ადამიანის დრამა, გარეგანი თუ შინაგანი და ამ ადამიანის ჩვენება ამ დრამაში“[5].

თავის კინოსურათებში კუროსავა ოსტატური ხერხებით იყენებდა პეიზაჟს, რასაც ანიჭებდა ერთობ საპასუხისმგებლო ფუნქციას — სიუჟეტში დრამატული მოქმედების ჩანერგვის, ერთხელ და სამუდამოდ მასში დატყვევების მისიას, რის შედეგად მოსათხრობ ამბავს წარმოადგენდა აბსოლუტურად დამაჯერებლად, ისე, როგორც გარდაუვალსა და უცილობელ რეალობას. იგი თვალში საცემი და შესაშური ნიჭით ალაგებდა დრამატული ფასეულობების ურთიერთქმედებებს, ქმნიდა ძალაუფლების, სილამაზისა და მნიშვნელობის გამომხატველ, ხანგრძლივსა და უცვლელ გამოსახულებებს, რომლებსაც ბადალი არ ჰყავთ[6]. ყოველივე ამით მან სახელი გაითქვა, როგორც ჭეშმარიტმა კლასიკოსმა კინორეჟისორმა, ვისაც საუცხოოდ ესმოდა კინოს ენა[7], „კინორეჟისურის ისტორიაში ერთერთმა კოლოსალურმა ფიგურამ“[8], სუპეროსტატმა, რომლის ხელში ერთმანეთს უზადოდ შეერწყა შესანიშნავი კინემატოგრაფიული ხელოვნება და ცხოველმყოფელი, დაუდგრომელი მღელვარება[9].

კინოკრიტიკოსთა, განსაკუთრებით მის თანამემამულე კრიტიკოსთა მიმართ აკირა არ იყო კეთილგანწყობილი, რადგან მათ ბევრჯერ უსაფუძვლოდ ატკინეს გული. მართალია, საქმიან შენიშვნებს იგი არასოდეს გაურბოდა, მაგრამ აშკარად ღიზიანდებოდა, როცა მის ნამუშევრებზე იწერებოდა სისულელეები, რომლებიც შეიცავდნენ მისი, როგორც შემოქმედის ფალსიფიცირებულ გაგებას. მეტწილად იმიტომ, რომ ჰქონდა საკუთარი სამონტაჟო სტილი, ერჩია უფრო სწრაფი ტემპი და, სხვა კოლეგებისაგან განსხვავებით, რეალურად აინტერესებდა ადამიანები და არა მხოლოდ ცხოვრების ლირიკული ელემენტები[10]. „არეულობის“ გადაღების შემდეგ, ამ კინოსურათისადმი ზოგიერთი ადგილობრივი კრიტიკოსის მკვახე ან გულგრილი დამოკიდებულების გამო გაწბილებულმა აკირამ ერთ ინტერვიუში თქვა: „კრიტიკოსები იაპონიაში გაუგებარ რაღაცეებს თხზავენ. ვგრძნობ, რომ ჩემი ნამუშევრები გაცილებით ბევრი ნიუანსითაა აღსავსე და კომპლექსური, ხოლო კრიტიკოსები, უფრო ხშირად კი იაპონელები, მათ ანალიზს აკეთებენ უფრო სადად, უბრალოდ. ახლა იაპონელი კრიტიკოსები იუწყებიან, რომ „არეულობა“ შევქმენი იმისათვის, რათა ფული გამეკეთებინა და არა იმისათვის, რომ აღ-

მეწერა ადამიანები. თუ ვაპირებდი ფულის კეთებას, მაშინ გაცილებით მარტივს გადავიღებდი, არადა ეს კინოსურათი ძალიან რთული გასაკეთებელი იყო. რა გაეწყობა, ცილისწამებას მიჩვეული ვარ“[11].

როდესაც კუროსავა ჩადიოდა აშშ-ის ან ევროპის კინოსკოლებში, მასთან შეხვედრებზე ათასობით თაყვანისმცემელი მიდიოდა. რეჟისორს უამრავ შეკითხვას აყრიდნენ, ავტოგრაფს თხოვდნენ, მის გვერდით ფოტოებს იღებდნენ. სამწუხაროდ, მის სამშობლოში ასე არ ხდებოდა, რაც, ბუნებრივია, მის წყენას იწვევდა. ერთხელ ამერიკელი ჟურნალისტი ჯუდი სტოუნი, თარჯიმანთან ერთად, ინტერვიუს ჩამოსართმევად შეხვდა აკირას ტოკიოს ერთ-ერთი სასტუმროს ვესტიბიულში და გაკვირვებული დარჩა იმით, რომ ირგვლივ საქმიანად მოფუსფუსე პერსონებიდან არავინ მიაქცია ყურადღება ლეგენდარულ რეჟისორს[12]. მიუხედავად იმისა, რომ უცხოეთში მისი კინოსურათები შედარებით კარგად ესმოდათ, იგი განმარტავდა: „არასოდეს ვაკეთებ ფილმს სპეციალურად საზღვარგარეთული აუდიტორიისათვის. თუკი კინონაწარმოებს არ შეუძლია ჰქონდეს მნიშვნელობა იაპონელი მაყურებლისათვის, მე, როგორც იაპონელი ხელოვანი, მისით უბრალოდ არ ვინტერესდები“[13].

აკირა ბევრს ფიქრობდა, რატომ არ იღწვოდნენ ადამიანები, ყოფილიყვნენ ბედნიერნი და პირიქით, თითქოს, განგებ მიისწრაფვოდნენ უბედურებისაკენ. მისთვის ფილმის პერსონაჟს, მოხუცს, ახალგაზრდას თუ ბიჭუნას, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღეფრთოვანებინა აუდიტორია. როცა ქმნიდა რაიმე სერიოზულ კინოსურათს, ყოველთვის განიცდიდა შემოქმედებით ტანჯვებს. ყოველი ასეთი პროდუქტის გამოშვების მერე სურდა, გაეკეთებინა მსუბუქი, მხიარული ნამუშევარი, რათა თავადაც დაესვენა და გამხიარულებულიყო. ის მედგრად ეწინააღმდეგებოდა ელიტისათვის გათვლილი ფილმების კეთების პრაქტიკას და გულწრფელად აღიარებდა, რომ კინოში მუშაობის გარდა სხვა არაფერი ხელეწიფებოდა[14]. თავის ავტობიოგრაფიაშიც ასევე დაწერა: ამიღეთ მე, გამომაკელით კინოსურათები და დაგრჩებათ ნულიო[15].

„სიდიადის აურითა და საიდუმლოების დოზით გარემოცული“[16] კუროსავა ოცნებობდა, რომ მომკვდარიყო გადაღებებისას, კინოკამერის უკან მდგომი[17]. „ცხოვრების“ გმირის ვატანაბესაგან განსხვავებით, რომელმაც სულ ექვსი თვე იცხოვრა კაცურად, აკირამ მთლიანად ღირსეული ცხოვრება განვლო. თითოეულ ფილმზე მუ-

შაობისას იგი გრძნობდა, რომ ეს იყო უკანასკნელი კინოსურათი და მშვიდად შეეძლო, პირისპირ დახვედროდა სიკვდილს[18].

აკირა კუროსავამ დიდი გავლენა მოახდინა კინოს განვითარებაზე. არაერთი რეჟისორი გამოიწრთო მის ხელწერაზე. კოპოლა მიუთითებდა, რომ ყოველი პროექტის დაწყების წინ ჩაუჯდებოდა მის ფილმებს, რათა მათგან გარკვეული შთაგონება მიეღო[19]. აკირას ბევრჯერ გაუცრუეს გული, მაგრამ „თავისი სამურაივით არ მიუტოვებია სოფელი, დერსუ უზალასავით არ შეშვებია ნადირობას, პროფესორივით არ შეუწყვეტია ხუმრობა, პედაგოგობა და დღესასწაულის გადახდა"[20]. ამდენად, კითხვაზე, დაივიწყებს თუ არა კაცობრიობა მის დიდებულ ნამუშევრებს, პასუხი ამჟამად ერთია — ჯერ არა.

აკირა კუროსავას ფილმოგრაფია

1. „სანშირო სუგატა" (1943)

(ცუნეო ტომიტას ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით)

პროდიუსერი: კეიჯი მაცუძაკი
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარი: აკირა კუროსავა
ოპერატორი: აკირა მიმურა
მხატვარი: მასაო ტოძუკა
ხმა: ტომოჰისა ჰიგუჩი
მუსიკა: სეიიჩი სუძუკი
როლებში:

დენჯირო ოკოჩი (შოგორო იანო), სუსუმუ ფუჯიტა (სანშირო სუგატა), იუკიკო ტოდოროკი (საიო მურაი), რიუნოსუკე ცუკიგატა (გენოსუკე ჰიგაკი), ტაკაში შიმურა (ჰანსუკე მურაი), რანკო ჰანაი (ოსუმი კოდამა), სუგისაკუ აოიამა (ცუნეტამი ლიმურა), იჩირო სუგაი (მიშიმა), იოშიო კოსუგი (საბურო კოდამა), კოკუტენ კოდო (ბუდისტი მღვდელი), მიჩისაბურო სეგავა (ვადა), აკიტაკე კონო (იოშიმა დანი), სოჯი კიიოკავა (იუჯირო ტოდა), კუნიო მიტა (კოჰეი ცუძაკი).

„ტოჰოს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 97 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1943 წლის 25 მარტი.

2. „ულამაზესი" (1944)

პროდიუსერები: ჯინ უსამი, მოტოჰიკო იტო
რეჟისორი და სცენარის ავტორი: აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ჯოჯი ოჰარა
მხატვარი: ტერუაკი აბე
ხმა: ჰისაში შიმონაგა

მუსიკა: სეიიჩი სუძუკი
როლებში:
ტაკაში შიმურა (გორო იშიდა), სოჯი კიიოკავა (სოიჩი იოშიკავა), იჩირო სუგაი (კენ შინდა), ტაკაკო ირიე (ნორიკო მიძუშიმა), იოკო იაგუჩი (ცურუ ვატანაბე), საიური ტანიმა (იურიკო ტანიმურა), საჩიკო ოძაკი (საჩიკო იამაძაკი), შიძუკო ნიშიგაკი (ფუსაე ნიშიოკა), ასაკო სუძუკი (ასაკო სუძუმურა), ჰარუკო ტოიომა (მასაკო კოიამა), აიკო მასუ (ტოკიკო ჰიროდა), კაძუკო ჰიტომი (კაძუკო ფუტომი), შიძუკო იამადა (ჰისაე იამაგუჩი), იტოკო კონო (სუე ოკაბე), ტოშიკო ჰადორი (ტოშიკო ჰატორი), ემიკო რეი (ჩიე შიმა), ჰარუკო მიი (ჰარუკო კავაი).

„ტოჰოს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 84 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1944 წლის 13 აპრილი.

3. „სანშირო სუგატა: გაგრძელება" (1945)

(ცუნეო ტომიტას ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით)

პროდიუსერი: მოტოჰიკო იტო
რეჟისორი და სცენარის ავტორი: აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ტაკეო იტო
მხატვარი: კაძუო კუბო
ხმა: შოჯი კამეიიამა
მუსიკა: სეიიჩი სუძუკი
როლებში:
დენჯირო ოკოჩი (შოგორო იანო), სუსუმუ ფუჯიტა (სანშირო სუგატა), რიუნოსუკე ცუკიგატა (გენოსუკე ჰიგაკი და ტეშინ ჰიგაკი), იუკიკო ტოდოროკი (საიო), სოჯი კიიოკავა (იუჯირო ტოდა), მასაიუკი მორი (იოშიმა დანი), სეიჯი მიიაგუჩი (კოჰეი ცუძაკი), კო იშიდა (დაისუბურო ჰიდარიმონჯი), კაძუ ჰიკარი (კიჰეი სეკინე), კოკოტენ კოდო (ბუდისტი მღვდელი საიდუჩი), იჩირო სუგაი (იოშიძო ფუბიკი), ოსმან იუსეფი (ამერიკელი მეზღვაური).

„ტოჰოს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 82 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1945 წლის 3 მაისი.

4. „ვეფხვის კუდს მიდევნებულნი" (1945)

პროდიუსერი: მოტოჰიკო იტო
რეჟისორი და სცენარის ავტორი: აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ტაკეო იტო
მხატვარი: კაძუო კუბო
ხმა: კეიჯი ჰასებე

მუსიკა: ტადაში ჰატორი
როლებში:
დენჯირო ოკოჩი (ბენკეი), სუსუმუ ფუჯიტა (ტოგაში), კენიჩი ენომოტო (კიორიოკუ), მასაიუკი მორი (კამეი), ტაკაში შიმურა (კატაოკა), აკიტაკე კონო (ისე), იოშიო კოსუგი (შუნკავა), დეკაო იოკო (ჰიდაჩიბო), შუბო ნიშინა (იოშიცუნე).
„ტოჰოს" პროდუქცია. შავ-თეთრი, 59 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1952 წლის 24 აპრილი.

5. „ხვალინდელი დღის შემქმნელნი" (1946)

პროდიუსერები: რიო ტაკეი, კეიჯი მაცუძაკი, ტომოიუკი ტანაკა და სოჯირო მოტოკი
რეჟისორები: კაჯირო იამამოტო, აკირა კუროსავა და ჰიდეო სეკიგავა.
სცენარის ავტორები: იუსაკუ იამაგატა და კაჯირო იამამოტო
ოპერატორები: მიცუი მიურა, ტაკეო იტო და ტაიიჩი კანკურა
მხატვრები: ტაკეო კიტა და კეიჯი კიტაგავა
ხმა: ისამუ სუძუკი და მასატოში კარაჰიმა
მუსიკა: ნობორუ იტო
როლებში:
ტაკაში შიმურა (თეატრის მენეჯერი), კენჯი სუსუკიდა (მამა), მასაიუკი მორი (მძღოლი), სუმიე ცუბაკი (მძღოლის ცოლი), ჩიეკო ნაკაკიტა (უფროსი და), საიური ტანიმა (მოცეკვავე გოგო), ჩიეკო ტაკეჰისა (დედა), მიცუე ტაჩიბანა (უმცროსი და), იჩირო ჩიბა (გამნათებელი), ჰიო კიტაძავა (დირექტორი), მასაო შიმიძუ (სექციის ხელმძღვანელი), სუსუმუ ფუჯიტა (სუსუმუ ფუჯიტა), ჰიდეკო ტაკამინე (ჰიდეკო ტაკამინე), საჩიკო მიტანი (საჩიკო მიტანი), სეიძაბურო კავაძუ (სეიძაბურო კავაძუ).
„ტოჰოს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 82 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1946 წლის 2 მაისი.

6. „არ ვნაღვლობთ ჩვენს სიჭაბუკეზე" (1946)

პროდიუსერი: კეიჯი მაცუძაკი
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: ეიჯირო ჰისაიტა, კეიჯი მაცუძაკი და აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ასაკაძუ ნაკაი
მხატვარი: კეიჯი კიტაგავა
ხმა: ისამუ სუძუკი

მუსიკა: ტადაში ჰატორი
როლებში:

სეცუკო ჰარა (იუკიე იაგიჰარა), სუსუმუ ფუჯიტა (რიუკიჩი ნოგე), დენჯირო ოკოჩი (პროფესორი იაგიჰარა), ჰარუკო სუგიმურა (რიუკიჩის დედა), ეიკო მიიოში (პროფესორის ცოლი), კოკუტენ კოდო (რიუკიჩის მამა), აკიტაკე კონო (იტოკავა), ტაკაში შიმურა (დოკუჩიგო), ტაიძო ფუკამი (განათლების მინისტრი), მასაო შიმიძუ (ჰაკოძაკი), ჰარუო ტანაკა (სტუდენტი), კაძუ ჰიკარი (დეტექტივი), ჰისაკო ჰარა (იტოკავას დედა), შინ ტაკემურა (პროკურორი), კატაო კავასაკი (მსახური).

„ტოჰოს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 110 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1946 წლის 29 ოქტომბერი.

7. „ერთი საოცარი კვირადღე" (1947)

პროდიუსერი: სოჯირო მოტოკი
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: კეინოსუკე უეკუსა და აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ასაკაძუ ნაკაი
მხატვარი: კაძუო კუბო
ხმა: შიგეჰარუ იასუე
მუსიკა: ტადაში ჰატორი
როლებში:

ისაო ნუმასაკი (იუძო), ჩიეკო ნაკაკიტა (მასაკო), აცუში ვატანაბე (იამამოტო, ხულიგანი), ძეკო ნაკამურა (მაღაზიის მფლობელი), იჩირო ნამიკი და ტოპა უცუმი (ქუჩის ფოტოგრაფები), იჩირო სუგაი (იამიია), მასაო შიმიძუ (საცეკვაო დარბაზის მენეჯერი), ტოკუჯი კობაიაში (ადმინისტრატორი).

„ტოჰოს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 107 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1947 წლის 1 ივლისი.

8. „მთვრალი ანგელოზი" (1948)

პროდიუსერი: სოჯირო მოტოკი
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: კეინოსუკე უეკუსა და აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ტაკეო იტო
მხატვარი: ტაკაში მაცუიამა
ხმა: ვატარუ კონუმა
მუსიკა: ფუმიო ჰაიასაკა
როლებში:

ტაკაში შიმურა (სანადა), ტოშირო მიფუნე (მაცუნაგა), რეიძაბურო იამამოტო (ოკადა), მიჩიიო კოგურე (ნანაე), ჩიეკო ნაკაკიტა (მიიო), ნორიკო სენგოკუ (გინი), შიძუკო კასაგი (მომღერალი), ეიტარო შინდო (ტაკაჰამა), მასაო შიმიძუ (საქმოსანი), ტაიჯი ტონოიამა (მალაზიის მფლობელი), იოშიკო კუგა (მოსწავლე გოგონა), ჩოკო ლიდა (მოხუცი მსახური), ისამუ იკუკატა (მეამბოხე), საჩიო საკაი (გიტარისტი).

„ტოჰოს“ პროდუქცია, შავ-თეთრი, 98 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1948 წლის 27 აპრილი.

9. „უხმაურო დუელი“ (1949)

(კაძუო კიკუტას ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით)

პროდიუსერები: სოჯირო მოტოკი და ჰისაო იჩიკავა
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: სენკიჩი ტანიგუჩი და აკირა კუროსავა
ოპერატორი: შოიჩი აისაკა
მხატვარი: კოიჩი იმაი
ხმა: მიცუო ჰასეგავა
მუსიკა: აკირა იფუკუბე
როლებში:

ტოშირო მიფუნე (კიოჯი ფუჯისაკი), ტაკაში შიმურა (კონოსუკე ფუჯისაკი), მიკი სანჯო (მისაო მაცუმოტო), კენჯირო უემურა (სუსუმუ ნაკადა), ჩიეკო ნაკაკიტა (ტაკიკო ნაკადა), ნორიკო სენგოკუ (რუი მინეგიში), ჯიუნოსუკე მიიაძაკი (კაპრალი ჰორიგუჩი), ისამუ იამაგუჩი (ნოსაკა), ჰიროკო მაჩიდა (იმაი).

„დაიეის“ პროდუქცია, შავ-თეთრი, 95 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1949 წლის 13 მარტი.

10. „მაწანწალა ძაღლი“ (1949)

პროდიუსერი: სოჯირო მოტოკი
აღმასრულებელი პროდიუსერები: აკირა კუროსავა, სენკიჩი ტანიგუჩი და კაჯირო იამამოტო
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: რიუძო კიკუშიმა და აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ასაკაძუ ნაკაი
მხატვარი: ტაკაში მაცუიამა
ხმა: ფუმიო იანოგუჩი
მუსიკა: ფუმიო ჰაიასაკა
როლებში:

ტოშირო მიფუნე (მურაკამი), ტაკაში შიმურა (სატო), კეიკო ავაჯი (ჰარუმი ნამაკი), ეიკო მიიოში (ჰარუმის დედა), ნორიკო სენგოკუ (ოგინი), რეიკიჩი კავამურა (იჩიკავა), იასუში ნაგატა (აბე), კაცუჰეი მაცუმოტო (ბარის მფლობელი), ისაო კიმურა (შინჯურო იუსა), ტერუკო კიში (ჯიბგირი), მინორუ ჩიაკი (ქალთა შოუს დირექტორი), იჩირო სუგაი (იაიოის სასტუმროს მფლობელი), გენ შიმიძუ (ნაკაჯიმა), ჰიროში იანაგიია (პოლიციელი), რეიძაბურო იამამოტო (ჰონდა), მასაო შიმიძუ (ნაკამურა), კოკუტენ კოდო (მოხუცი მემამულე), კაძუკო იჰონბაში (სატოს ცოლი).

„შინტოჰოს“ პროდუქცია, შავ-თეთრი, 122 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1949 წლის 17 ოქტომბერი.

11. „სკანდალი“ (1950)

პროდიუსერი: ტაკაში კოიდე
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: რიუძო კიკუშიმა და აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ტოშიო უბუკატა
მხატვარი: ტაცუო ჰამადა
ხმა: საბურო ომურა
მუსიკა: ფუმიო ჰაისაკა
კოსტიუმების მხატვარი: ბუნჯირო სუძუკი
როლებში:

ტოშირო მიფუნე (იჩირო აოიე), იოშიკო იამაგუჩი (მიიაკო საიგო), იოკო კაცურაგი (მასაკო ჰირუტა), ნორიკო სენგოკუ (სუმიე), საკაე ოძავა (ჰორი), ტაკაში შიმურა (ადვოკატი ჰირუტა), შინიჩი ჰიმორი (ასაი), კოჯი მი (კინოოპერატორი), იჩირო შიმიძუ (არაი), ფუმიკო ოკუმურა (მიიაკოს დედა), მასაო შიმიძუ (მოსამართლე), ტანიე კიტაბაიაში (იასუ ჰირუტა), სუგისაკუ აოიამა (კატაოკა).

„შოჩიკუს“ პროდუქცია, შავ-თეთრი, 105 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1950 წლის 30 აპრილი.

12. „რაშომონი“ (1950)

(რიუნოსუკე აკუტაგავას მოთხრობების: „უსიერ ტყეში“ და „რაშომონის ჭიშკრის“ მიხედვით)

პროდიუსერი: მინორუ ჯინგო
ალმასრულებელი პროდიუსერი: მასაიჩი ნაგატა
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: შინობუ ჰაშიმოტო და აკირა კუროსავა
ოპერატორი: კაძუო მიიაგავა
მხატვარი: ტაკაში მაცუიამა

მუსიკა: ფუმიო ჰაიასაკა
როლებში:

ტოშირო მიფუნე (ტაჯომარუ), მაჩიკო კიო (მასაკო კანაძავა), მასაიუკი მორი (ტაკეჰირო კანაძავა), ტაკაში შიმურა (შეშისმჭრელი), მინორუ ჩიაკი (მღვდელი), კიჩიჯირო უედა (კაცი), დაისუკე კატო (პოლიციელი), ნორიკო ჰონმა (მედიუმი).

„დაიეის" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 88 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1950 წლის 25 აგვისტო.

13. „იდიოტი" (1951)

(ფიოდორ დოსტოევსკის რომანის „იდიოტის" მიხედვით)

პროდიუსერი: სოჯირო მოტოკი
აღმასრულებელი პროდიუსერი: ტაკაში კოიდე
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: ეიჯირო ჰისაიტა და აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ტოშიო უბუკატა
მხატვარი: ტაკაში მაცუიამა
ხმა: იოშისაბურო იმო
მუსიკა: ფუმიო ჰაიასაკა
როლებში:

სეცუკო ჰარა (ტაეკო ნასუ), მასაიუკი მორი (კინჯი კამედა), ტოშირო მიფუნე (დენკიჩი აკამა), ტაკაში შიმურა (ონო), ჩიეკო ჰიგაშიიამა (სატოკო), ჩიიოკო ფუმიია (ნორიკო), ეიჯირო იანაგი (ტოჰატა), იოშიკო კუგა (აიაკო), მინორუ ჩიაკი (მუცუო კაიამა), კოკუტენ კოდო (ჯუმპეი), ეიკო მიიოში (კაიამას ცოლი), ნორიკო სენგოკუ (ტაკაკო), დაისუკე ინოუე (კაორუ), ბოკუძენ ჰიდარი (კარუბე).

„შოჩიკუს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 180 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1951 წლის 23 მაისი.

14. „ცხოვრება" (1952)

პროდიუსერი: სოჯირო მოტოკი
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: შინობუ ჰაშიმოტო, ჰიდეო ოგუნი და აკირა კუროსავა
ოპერატორი: ასაკაძუ ნაკაი
მხატვარი: ტაკაში მაცუიამა
ხმა: ფუმიო იანოგუჩი
მუსიკა: ფუმიო ჰაიასაკა

როლებში:

ტაკაში შიმურა (კანჯი ვატანაბე), შინიჩი ჰიმორი (კიმურა), ჰარუო ტანაკა (საკაი), მინორუ ჩიაკი (ნოგუჩი), მიკი ოდაგირი (ტოიო ოდაგირი), ბოკუძენ ჰიდარი (ოჰარა), მინოსუკე იამადა (საიტო), კამატარი ფუუჯივარა (ონო), მაკოტო კობორი (კიიჩი ვატანაბე), ნობუო კანეკო (მიცუო ვატანაბე), ნობუო ნაკამურა (მერის მოადგილე), აცუში ვატანაბე (პაციენტი), მასაო შიმიძუ (ექიმი), იუნოსუკე იტო (მწერალი), კუმეკუ ურაბე (ტაცუ ვატანაბე), კინ სუგაი, ეიკო მიიოში, ნორიკო ჰონმა (დიასახლისები), იოშიე მინამი (მოახლე), კიოკო სეკი (კაძუე ვატანაბე), კუსუო აბე (ქალაქის საბჭოს წევრი).

„ტოჰოს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 143 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1952 წლის 9 ოქტომბერი.

15. „შვიდი სამურაი" (1954)

პროდიუსერი: სოჯირო მოტოკი

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: შინობუ ჰაშიმოტო, ჰიდეო ოგუნი და აკირა კუროსავა

ოპერატორი: ასაკაძუ ნაკაი

მხატვარი: ტაკაში მაცუიამა

ხმა: ფუმიო იანოგუჩი

მუსიკა: ფუმიო ჰაიასაკა

კოსტიუმების მხატვრები: კოჰეი ეძაკი და მიეკო იამაგუჩი

როლებში:

ტაკაში შიმურა (კამბეი შიმადა), ტოშირო მიფუნე (კიკუჩიიო), იოშიო ინაბა (გორობეი), სეიჯი მიიაგუჩი (კიუძო), მინორუ ჩიაკი (ჰეიჰაჩი), დაისუკე კატო (შიჩიროჯი), ისაო კიმურა (კაცუშირო ოკამოტო), კეიკო ცუშიმა (შინო), იუკიკო შიმაძაკი (რიკიჩის ცოლი), კამატარი ფუუჯივარა (მანძო), იოშიო კოსუგი (მოსუკე), ბოკუძენ ჰიდარი (იოჰეი), იოშიო ცუჩიია (რიკიჩი), კოკუტენ კოდო (გისაკუ), ეიჯირო ტონო (ქურდი), ჯუნ ტატარა (პირველი მებარგული), აცუში ვატანაბე (ფუნთუშებით მოვაჭრე), ტორანოსუკე ოგავა (გონოს ოჯახის ბაბუა), კეიჯი საკაკიდა (გოსაკუ).

„ტოჰოს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 206 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1954 წლის 26 აპრილი.

16. „ცოცხალი ადამიანის ჩანაწერები" (1955)

პროდუსერი: სოჯირო მოტოკი

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: შინობუ ჰაშიმოტო, ფუმიო ჰაიასაკა, ჰიდეო ოგუნი და აკირა კუროსავა

ოპერატორი: ასაკაძუ ნაკაი

მხატვარი: იოშირო მურაკი

ხმა: ფუმიო იანოგუჩი

მუსიკა: ფუმიო ჰაიასაკა, მასარუ სატო

კოსტიუმების მხატვარი: მიიუკი სუძუკი

როლებში:

ტოშირო მიფუნე (კიიჩი ნაკაჯიმა), ტაკაში შიმურა (ჰარადა), მინორუ ჩიაკი (ჯირო), ეიკო მიიოში (ტოიო), კიოკო აოიამა (სუე), ჰარუკო ტოგო (იოში), ნორიკო სენგოკუ (კიმიე), აკემი ნეგიში (ასაკო კურიბაიაში), იოიჩი ტაჩიკავა (რიოიჩი საიამა), კიჩიჯირო უედა (ასაკოს მამა), ეიჯირო ტონო (ბრაზილიელი მოხუცი), იუტაკა სადა (იჩირო), კამატარი ფუჯივარა (ოკამოტო), კენ მიცუდა (არაკი), აცუში ვატანაბე (იშიდა), კიიომი მიძუნოია (სატოკო), გენ შიმიძუ (ფაბრიკის ხელმძღვანელი), ტორანოსუკე ოგავა (ჰორი), ნობუო ნაკამურა (ფსიქოლოგი), ბოკუძენ ჰიდარი (მიწათმფლობელი).

„ტოჰოს“ პროდუქცია, შავ-თეთრი, 103 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1955 წლის 22 ნოემბერი.

17. „ობობას ქსელის ციხესიმაგრე“ (1957)

(უილიამ შექსპირის პიესის „მაკბეტის“ მიხედვით)

პროდიუსერები: სოჯირო მოტოკი და აკირა კუროსავა

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: ჰიდეო ოგუნი, შინობუ ჰაშიმოტო, რიუძო კიკუშიმა და აკირა კუროსავა

ოპერატორი: ასაკაძუ ნაკაი

მხატვარი და კოსტიუმების მხატვარი: იოშირო მურაკი

ხმა: ფუმიო იანოგუჩი

მუსიკა: მასარუ სატო

როლებში:

ტოშირო მიფუნე (ტაკეტორი ვაშიძუ), ისუძუ იამადა (ასაჯი ვაშიძუ, მისი ცოლი), ტაკაში შიმურა (ნორიიასუ ოდაგურა), აკირა კუბე (იოშიტერუ მიკი), იოიჩი ტაჩიკავა (კუნიმარუ ცუძუკი), მინორუ ჩიაკი (იოშიაკი მიკი), ტაკამარუ სასაკი (კუნიჰარუ ცუძუკი), კოკუტენ კოდო (სამხედრო მეთაური), კიჩიჯირო უედა (ვაშიძუს მუშა), ჩიეკო ნანივა (გრძნეული ქალი).

„ტოჰოს“ პროდუქცია, შავ-თეთრი, 110 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1957 წლის 15 იანვარი.

18. „ფსკერზე" (1957)

(მაქსიმ გორკის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით)

პროდიუსერი: აკირა კუროსავა

ასოცირებული პროდიუსერები: ტომოიუკი ტანაკა და სოჯირო მოტოკი

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: ჰიდეო ოგუნი და აკირა კუროსავა

ოპერატორი: კაძუო იამასაკი

მხატვარი: იოშირო მურაკი

ხმა: ფუმიო იანოგუჩი

მუსიკა: მასარუ სატო

კოსტიუმების მხატვარი: იოშიკო სამეჯიმა

როლებში:

ტოშირო მიფუნე (სუტეკიჩი), ისუძუ იამადა (ოსუგი), კიოკო კაგავა (ოკაიო), განჯირო ნაკამურა (როკუბეი), მინორუ ჩიაკი (ყოფილი სამურაი), კამატარი ფუჯივარა (მსახიობი), აკემი ნეგიში (ოსენი), ნიჯიკო კიიოკავა (ოტაკი), კოჯი მიცუი (იოშისაბურო), ეიჯირო ტონო (ტომეკიჩი), ჰარუო ტანაკა (ტაცუ), ეიკო მიიოში (ასა), ბოკუძენ ჰიდარი (კაჰეი), აცუში ვატანაბე (კუნა), კიჩიჯირო უედა (შიმაძუ), იუ ფუჯიკი (უნოკიჩი).

„ტოჰოს" პროდუქცია, შავ-თეთრი, 124 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1957 წლის 1 ოქტომბერი.

19. „სამი არამზადა ფარულ ციხესიმაგრეში" (1958)

პროდიუსერები: სანეძუმი ფუჯიმოტო და აკირა კუროსავა

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: რიუძო კიკუშიმა, ჰიდეო ოგუნი, შინობუ ჰაშიმოტო და აკირა კუროსავა

ოპერატორი: კაძუო იამასაკი

მხატვარი: იოშირო მურაკი

ხმა: ფუმიო იანოგუჩი

მუსიკა: მასარუ სატო

კოსტიუმების მხატვარი: მასაჰირო კატო

როლებში:

ტოშირო მიფუნე (როკუროტა მაკაბე), მისა უეჰარა (პრინცესა იუკი), მინორუ ჩიაკი (ტაჰეი), კამატარი ფუჯივარა (მატაკიში), ტაკაში შიმურა (იძუმი ნაგაკურა), სუსუმუ ფუჯიტა (ჰეიეი ტადოკორო), ეიკო მიიოში (მოხუცი ქალი), ტოშიკო ჰიგუჩი (მონადყოფილი გოგონა), იუ ფუჯიკი (მესაზღვრე), კოკუტენ კოდო (მოხუცი კაცი), ტაკეში კატო (სისხლიანი

სამურაი), კოჯი მიცუი (მცველი), ტორანოსუკე ოგავა (ხიდის საზღვრის მოსამართლე), კიჩიჯირო უედა (მონათვაჭარი).

„ტოჰოს“ პროდუქცია, შავ-თეთრი, 139 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1958 წლის 28 დეკემბერი.

20. „ბოროტებს უკეთ ძინავთ“ (1960)

პროდიუსერები: ტომოიუკი ტანაკა და აკირა კუროსავა

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: ჰიდეო ოგუნი, ეიჯირო ჰისაიტა, რიუძო კიკუშიმა, აკირა კუროსავა და შინობუ ჰაშიმოტო

ოპერატორი: იუძურუ აიძავა

მხატვარი: იოშირო მურაკი

ხმა: ფუმიო იანოგუჩი

მუსიკა: მასარუ სატო

კოსტიუმების მხატვარი: შოჯი კურიჰარა

როლებში:

ტოშირო მიფუნე (კოიჩი ნიში), მასაიუკი მორი (ივაბუჩი), კიოკო კაგავა (კეიკო), ტაცუია მიჰაში (ტაცუო), ტაკაში შიმურა (მორიიამა), კო ნიშიმურა (შირაი), ტაკეში კატო (იტაკურა), კამატარი ფუჯივარა (ვადა), ჩიშუ რიუ (ნონაკა), სეიჯი მიიაგუჩი (ოკაკურა), კენ მიცუდა (კორპორაციის პრეზიდენტი), ნობუო ნაკამურა (იურიდული მრჩეველი), სუსუმუ ფუჯიტა (დეტექტივი), კოჯი მინამიბარა (პროკურორი ჰორიუჩი), გენ შიმიძუ (მიურა), სომეშო მაცუმოტო (ჰატანო), კიუ საძანკა (კანეკო), კინ სუგაი (ვადა), ნაცუკო კაჰარა (ფურუია), ნობუკო ტაშირო (მორიიამა), აცუკო იჩინომიია (არიიამა), ტოშიკო ჰიგუჩი (ვადას ქალიშვილი).

„კუროსავა პროდაქშენზისა“ და „ტოჰოს“ ერთობლივი პროდუქცია, შავ-თეთრი, 151 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1960 წლის 1 ოქტომბერი.

21. „პირადი მცველი“ (1961)

აღმასრულებელი პროდიუსერები: ტომოიუკი ტანაკა და რიუძო კიკუშიმა

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: რიუძო კიკუშიმა და აკირა კუროსავა

ოპერატორი: კაძუო მიიაგავა

მხატვარი და კოსტიუმების მხატვარი: იოშირო მურაკი

ხმა: ჰისაში შიმონაგა და ჩოსიჩირო მიკამი

მუსიკა: მასარუ სატო

როლებში:

ტოშირო მიფუნე (სანჯურო კუვაბატაკე), ტაცუია ნაკადაი (უნოსუკე), იოკო ცუვასა (ნუი), ისუძუ იამადა (ორინი), დაისუკე კატო (ინოკიჩი), სეუძაბურო კავაძუ (სეიბეი), ტაკაში შიმურა (ტოკუემონი), ჰიროში ტაჩიკავა (იოიჩირო), იოსუკე ნაცუკი (ამბოხებული ვაჟი), ეიჯირო ტონო (გონჯი), კამატარი ფუჯივარა (ტაძაემონი), იკიო სავამურა (ჰანსუკე), აცუში ვატანაბე (ყავის მაღაზიის მფლობელი), სუსუმუ ფუჯიტა (ჰომა), კიუ საძანკა (უშიტორა), კო ნიშიმურა (კუმა), ტაკეში კატო (კუბუჰაჩი).

„კუროსავა პროდაქშენზისა" და „ტოჰოს" ერთობლივი პროდუქცია, შავ-თეთრი, 110 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1961 წლის 13 სექტემბერი.

22. „სანჯურო ცუბაკი" (1962)

(შუგორო იამამოტოს რომანის „მშვიდობიანი ყოველდღიურობის" მიხედვით)

პროდიუსერები: ტომოიუკი ტანაკა და რიუძო კიკუშიმა

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: რიუძო კიკუშიმა, ჰიდეო ოგუნი და აკირა კუროსავა

ოპერატორები: ფუკუძო კოიძუმი და ტაკაო საიტო

მხატვარი და კოსტიუმების მხატვარი: იოშირო მურაკი

ხმა: ვატარუ კონუმა და ჰისაში შიმონაგა

მუსიკა: მასარუ სატო

როლებში:

ტოშირო მიფუნე (სანჯურო ცუბაკი), ტაცუია ნაკადაი (ჰანბეი მუროტო), კეიჯუ კობაიაში (კიმურა), იუძო კაიამა (ლირო იძაკა), რეიკო დანი (ჩიდორი), ტაკაში შიმურა (კუროფუჯი), კამატარი ფუჯივარა (ტაკებაიაში), ტაკაკო ირიე (მუცუტა), აკირა კუბო (მორიშიმა), ჰიროში ტაჩიკავა (კავაჰარა), იოშიო ცუჩიია (ჰიროსე), კუნიე ტანაკა (იასუკავა), ტაცუიოში ეჰარა (სეკიგუჩი), აკიჰიკო ჰირატა (ტერადა), კენძო მაცუი (იატა), ტაცუჰიკო ჰარი (მორიშიმა), ტორანოსუკე ოგავა (სანდიუ), საჩიო საკაი (აშიგარუ), ტოშიკო ჰიგუჩი (კოისო).

„კუროსავა პროდაქშენზისა" და „ტოჰოს" ერთობლივი პროდუქცია, შავ-თეთრი, 95 წუთი, გამოშვების თარიღი — 1962 წლის 1 იანვარი.

23. „სამოთხე და ჯოჯოხეთი" (1963)

(ედ მაკბეინის რომანის „მეფური გამოსასყიდის" მიხედვით)

პროდიუსერები: ტომოიუკი ტანაკა და რიუძო კიკუშიმა

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: ჰიდეო ოგუნი, ეიჯირო ჰისაიტა, რიუძო კი-

კუშიმა და აკირა კუროსავა
ოპერატორები: ასაკაძუ ნაკაი და ტაკაო საიტო
მხატვარი: იოშირო მურაკი
ხმა: ფუმიო იანოგუჩი
მუსიკა: მასარუ სატო
კოსტიუმების მხატვარი: მიიუკი სუძუკი
როლებში:
ტოშირო მიფუნე (კინგო გონდო), ტაცუია ნაკადაი (ტოკურა), კიოკო კაგავა (რეიკო), ტაცუია მიჰაში (კავანიში), ისაო კიმურა (არაი), კენჯირო იშიიამა (ტაგუჩი), ტაკეში კატო (ნაკაო), ტაკაში შიმურა (გამოძიების განყოფილების უფროსი), ჯუნ ტაძაკი (კამიია), ნობუო ნაკამურა (იშიმარუ), იუნოსუკე იტო (ბაბა), ცუტომუ იამაძაკი (გინჯირო ტაკეუჩი), მასაო შიმიძუ (სატუსაღოს უფროსი), იუტაკა სადა (აოკი), მასაჰირო შიმაძუ (შინიჩი აოკი), ტოშიო ეგი (ჯუნ გონდო), იოშიო ცუჩიია (მურატა), აკირა ნაგოია (იამამოტო), ჰიროში უნანძანი (შიმიძუ), იოშისუკე მაკინო (ტაკაჰაში), ტომო სუძუკი (კოიკე), კენჯი კოდამა (ჰარა).

„კუროსავა პროდაქშენზისა“ და „ტოჰოს“ ერთობლივი პროდუქცია, შავ-თეთრი, 143 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1963 წლის 1 მარტი.

24. „ულალწვერა“ (1965)

(შუგორო იამამოტოს ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით)

პროდიუსერები: ტომოიუკი ტანაკა და რიუძო კიკუშიმა
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: მასატო იდე, ჰიდეო ოგუნი, რიუძო კიკუშიმა და აკირა კუროსავა.
ოპერატორები: ასაკაძუ ნაკაი და ტაკაო საიტო
მხატვარი: იოშირო მურაკი
ხმა: შინ ვატარაი
მუსიკა: მასარუ სატო
კოსტიუმების მხატვარი: იოშიკო სამეჯიმა
როლებში:
ტოშირო მიფუნე (კიოჯიო ნიიდე), იუძო კაიამა (ნობორუ იასუმოტო), ცუტომუ იამაძაკი (საჰაჩი), რეიკო დანი (ოსუგი), მიიუკი კუვანო (ონაკა), კიოკო კაგავა (გიჟი ქალი), ტაცუიოში ეჰარა (გენძო ცუგავა), ტერუმი ნიკი (ოტოიო), აკემი ნეგიში (ოკუნი), იოშიო ცუჩიია (ჰანდაიუ მორი), ეიჯირო ტონო (გოჰეიჯი), ტაკაში შიმურა (ტოკუბეი იძუმიია), ჩიშუ რიუ (ნობორუს მამა), ჰარუკო სუგიმურა (კინი), კინუიო ტანაკა (ნობორუს დედა), ეიჯირო იანაგი (გიჟი ქალის მამა), კოჯი მიცუი (ჰეიკიჩი), ნობუო ჩიბა (მაცუდაირა), კამატარი ფუჯივარა (როკუსუკე), კენ

მიცუდა (გენპაკუ ამინო), იოკო ფუჯიიამა (ჩიგუსა), იოკო ნაიტო (მასაე), რეიკო ნანაო (ოტოკუ), იმარი ცუჯი (ოკაცუ), აკიკო ნომურა (ოფუკუ), სუე მიტობე (ოტაკე), იოშიტაკა ძუში (ჩოჯი), კინ სუგაი (ჩოჯის დედა), მასანობუ ოკუდო (ჩოჯის მამა).

„კუროსავა პროდაქშენზისა" და „ტოჰოს" ერთობლივი პროდუქცია, შავ-თეთრი, 185 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1965 წლის 24 აპრილი.

25. „დოდესკადენი" (1970)

(შუგორო იამამოტოს რომანის „ქალაქი წელინადის დროების გარეშე" მიხედვით)

პროდიუსერები: იოიჩი მაცუე და აკირა კუროსავა

აღმასრულებელი პროდიუსერები: აკირა კუროსავა, კეისუკე კინოშიტა, კონ იჩიკავა და მასაკი კობაიაში

რეჟისორი: აკირა კუროსავა

სცენარის ავტორები: აკირა კუროსავა, ჰიდეო ოგუნი და შინობუ ჰაშიმოტო

ოპერატორები: ტაკაო საიტო და იასუმიჩი ფუკუძავა

მხატვრები: იოშირო მურაკი და შინობუ მურაკი

ხმა: ფუმიო იანოგუჩი და ჰირომიცუ მორი

მუსიკა: ტორუ ტაკემიცუ

კოსტიუმების მხატვარი: მიიუკი სუძუკი

როლებში:

იოშიტაკა ძუში (როკუ-ჩანი), კინ სუგაი (ოკუნი), ტოშიიუკი ტონომურა (ტარო სავაგამი), შინსუკე მინამი (რიოტარო სავაგამი), იუკო კასუნოკი (მისაო სავაგამი), ჯუნძაბურო ბანი (იუკიჩი შიმა), კიიოკო ტანგე (შიმას ცოლი), მიჩიო ჰინო (ოკავა), კეიჯი ფურუიამა (მაცუი), ტაცუჰეი შიმოკავა (ნომოტო), კუნიე ტანაკა (ჰაცუტარო კავაგუჩი), ჯიცუკო იოშიმურა (იოშიე კავაგუჩი), ჰისაში იგავა (მასუო მასუდა), ჰიდეკო ოკიიამა (ტაცუ მასუდა), ტაცუო მაცუმურა (კიოტა), იმარი ცუჯი (ოტანე ვატანაბა), ტომოკო იამაძაკი (კაცუკო ვატანაბა), მასაჰირო კამეტანი (ოკაბე), ჰიროში აკუტაგავა (ჰეი), აკიკო ნარაოკა (ოჩო), ნობორუ მიტანი (მათხოვარი), ჰიროიუკი კავასე (მათხოვრის ვაჟიშვილი), ჰიდეაკი ეძუმი (დეტექტივი), მონირუ ტაკაშიმა (პოლიციელი), ჯერი ფუჯიო (იოში), აცუში ვატანაბე (ტამბა), კამატარი ფუჯივარა (მოხუცი), სანჯი კოჯიმა (ქურდი), კაიოკო სონო (კუმანის ცოლი), სატოში ჰასეგავა (ჯიროო სავაგამი), კუმიკო ონო (ჰანაკო სავაგამი), ტაცუჰიკო იანაშისა (შიროო სავაგამი), მიკა ოშიდა (უმეკო სავაგამი), ცუჯი იმურა (ვატანაკა).

„იონკი ნო კაისა" და „ტოჰოს" ერთობლივი პროდუქცია, ფერადი, 140 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1970 წლის 31 ოქტომბერი.

26. „დერსუ უზალა“ (1975)

(ვლადიმირ არსენიევის რომანების: „უსურიის მხარეში“ და „დერსუ უზალას“ მიხედვით)

პროდიუსერები: ნიკოლაი სიზოვი და იოიჩი მაცუე
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: აკირა კუროსავა და იური ნაგიბინი
ოპერატორები: ასაკაძუ ნაკაი, იური განტმანი და ფიოდორ დობრონრავოვი
მხატვარი: იური რაკშა
ხმა: ოლგა ბურკოვა
მუსიკა: ისააკ შვარცი
როლებში:
მაკსიმ მუნზუკი (დერსუ უზალა), იური სოლომინი (ვლადიმირ არსენიევი), სვეტლანა დანილჩენკო (მისი ცოლი), დიმა კორტიშევი (ვოვა არსენიევი), სუმეინკულ ჩოკმოროვი (იან რაო), ვლადიმირ კრემენა (ტურტვიგინი).

„მოსფილმის“, „დაიეისა“ და „ატელიე-41“-ის ერთობლივი პროდუქცია, ფერადი, 141 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1975 წლის 2 აგვისტო.

27. „აჩრდილი მეომარი“ (1980)

პროდიუსერები: აკირა კუროსავა და ტომოიუკი ტანაკა
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: აკირა კუროსავა და მასატო იდე
ოპერატორები: ტაკაო საიტო და შოჯი უედა
მხატვარი: იოშირო მურაკი
ხმა: ფუმიო იანოგუჩი
მუსიკა: შინიჩირო იკებე
კოსტიუმების მხატვარი: სეიიჩირო ჰაგაკუსავა
როლებში:
ტაცუია ნაკადაი (შინგენ ტაკედა და მისი ორეული) ცუტომუ იამაძაკი (ნობუკადო ტაკედა), კენიჩი ჰაგივარა (კაცუიორი ტაკედა), ჯინპაჩი ნეძუ (სოჰაჩირო ცუჩიია), შუჯი ოტაკი (მასაკაგე იამაგატა), დაისუკე რიუ (ნობუნაგა ოდა), მასაიუკი იუი (იეიასუ ტოკუგავა), მიცუკო ბაიშო (ოიუნოკატა), კაორი მომოი (ოცუიანოკატა), ჰიდეო მურატა (ნობუფუსა ბაბა), ტაკაიუკი შიჰო (მასატოიო ნაიტო), კოჯი შიმიძუ (კაცუსუკე ატობე), ნობორუ შიმიძუ (მასატანე ჰარა), სენ იამამოტო (ნობუშიგე ოიამადა), შუჰეი სუგიმორი (მასანობუ კოსაკა), კამატარი ფუჯივარა (შინგენის ექიმი).

„კუროსავა პროდაქშენზისა“ და „ტოჰოს“ ერთობლივი პროდუქცია („XX სენჩიური ფოქსის“ მონაწილეობით), ფერადი, 179 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1980 წლის 26 აპრილი.

28. „არეულობა“ (1985)

(უილიამ შექსპირის პიესის „მეფე ლირის“ მოტივების მიხედვით)

პროდიუსერები: სერჟ სილბერმანი და მასატო ჰარა
აღმასრულებელი პროდიუსერები: კაცუმი ფურუკავა
რეჟისორი: აკირა კუროსავა
სცენარის ავტორები: მასატო იდე, ჰიდეო ოგუნი და აკირა კუროსავა
ოპერატორები: ტაკაო საიტო, ასაკაძუ ნაკაი და შოჯი უედა
მხატვრები: იოშირო მურაკი და შინობუ მურაკი
კოსტიუმების მხატვარი: ემი ვადა
მუსიკა: ტორუ ტაკემიცუ
ხმა: ფუმიო იანაგუჩი და შოტარო იოშიდა
როლებში:

ტაცუია ნაკადაი (ჰიდეტორა იჩიმონჯი), აკირა ტერაო (ტარო), ჯინპაჩი ნეძუ (ჯირო), დაისუკე რიუ (საბურო), მიეკო ჰარადა (კაედე), იოშიკო მიიაძაკი (სუე), მასაიუკი იუი (ტენგო), კაძუო კატო (იკომა), შინოსუკე იკეჰატა (კიოამი), ჰიტოში უეკი (ფუჯიმაკი), ჯუნ ტაძაკი (აიაბე), ნორიო მაცუი (ოგურა), ჰისაში იგავა (კუროგანე), კენჯი კოდამა (შირანე), ტოშიია იტო (ნაგანუმა), ტაკეში ნომურა (ცურუმარუ).

„გრინვიჩ ფილმ პროდაქშენზის“, „ჰერალდ ეისისა“ და „ნიპონ ჰერალდ ფილმზის“ ერთობლივი პროდუქცია, ფერადი, 161 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1985 წლის 1 ივნისი.

29. „სიზმრები“ (1990)

პროდიუსერები: ჰისაო კუროსავა და მაიკ ინოუე
რეჟისორი და სცენარის ავტორი: აკირა კუროსავა
ოპერატორები: ტაკაო საიტო და შოჯი უედა
მხატვრები: იოშირო მურაკი და აკირა საკურაგი
ხმა: კენიჩი ბენიტანი
მუსიკა: შინიჩირო იკებე
კოსტიუმების მხატვარი: ემი ვადა
როლებში:

მიცუკო ბაიშო (დედა), ტოშიჰიკო ნაკანო („მე“ ბავშვობისას), მიცუნორი ისაკი („მე“ ყმანვილობისას), მიე სუძუკი (და), აკირა ტერაო („მე“), მიეკო ჰარადა (თოვლის ფერია), მასაიუკი იუი, შუ ნაკაჯიმა, საკაე

კიმურა (მთამსვლელები), იოშიტაკა ძუში (ჯარისკაცი ნოგუჩი), მარტინ სკორსეზე (ვინსენტ ვან გოგი), ტოშიო ნეგიში (ბავშვიანი ქალი), ჰისაში იგავა (მუშა), ჩოსუკე იკარიია (დემონი), ჩიშუ რიუ (მოხუცი).

„კუროსავა პროდაქშენზის“ პროდუქცია, ფერადი, 120 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1990 წლის 25 მაისი.

30. „რაფსოდია აგვისტოში“ (1991)

(კიიოკო მურატას რომანის „ქოთნის შიგნით“ მიხედვით)

პროდიუსერი: ჰისაო კუროსავა
აღმასრულებელი პროდიუსერი: ტორუ ოკუიამა
ასოცირებული პროდიუსერები: მაიკ ინოუე და სეიკიჩი ლიძუმი
რეჟისორი და სცენარის ავტორი: აკირა კუროსავა
ოპერატორები: ტაკაო საიტო და შოჯი უედა
მხატვარი: იოშირო მურაკი
ხმა: კენიჩი ბენიტანი
მუსიკა: შინიჩირო იკებე
კოსტიუმების მხატვარი: კაძუკო კუროსავა
როლებში:

საჩიკო მურასე (კანე), ჰიდეტაკა იოშიოკა (ტატეო), ტომოკო ოტაკარა (ტამი), მიე სუძუკი (მინაკო), მიცუნორი ისაკი (შინჯირო), ჰისაში იგავა (ტადაო), ტოშიე ნეგიში (იოშიე), ჩოიჩირო კავარასაკი (ნობორუ), ნარუმი კაიაშიმა (მაჩიკო), რიჩარდ გირი (კლარკი).

„კუროსავა პროდაქშენზის“, „ფიჩერ ფილმ ენთერპრაიზ II“-სა და „შოჩიკუს“ ერთობლივი პროდუქცია, ფერადი, 98 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1991 წლის 25 მაისი.

31. „ჯერ არა“ (1993)

(ჰიაკენ უჩიდას ნაწარმოებების მიხედვით)

პროდიუსერები: ჰისაო კუროსავა, ჰიროში იამამოტო, იასუიოში ტოკუმა და გოჰეი კოგურე
აღმასრულებელი პროდიუსერები: იო იამამოტო და იუძო ირიე
რეჟისორი და სცენარის ავტორი: აკირა კუროსავა
ოპერატორები: ტაკაო საიტო და შოჯი უედა
მხატვარი: იოშირო მურაკი
ხმა: ჰიდეო ნიშიძაკი
მუსიკა: შინიჩირო იკებე
კოსტიუმების მხატვარი: კაძუკო კუროსავა
როლებში:

ტაცუო მაცუმურა (ჰიაკენ უჩიდა), კიოკო კაგავა (უჩიდას ცოლი), ჰისაში იგავა (ტაკაიამა), ჯორჯ ტოკორო (ამაკი), მასაიუკი იუი (კირიიამა), აკირა ტერაო (სავამურა), ტაკეში კუსაკა (კობაიაში), ასეი კობაიაში (კამეიამა), ჰიდეტაკა იოშიოკა (სტუდენტი), იოშიტაკა ძუში (მეზობელი).

„დაიეის", „ტოკუმა შოტენის", „დენცუსა" და „კუროსავა პროდაქშენზის" ერთობლივი პროდუქცია, 134 წუთი, გამოშვების თარიღი – 1993 წლის 17 აპრილი.

შენიშვნები

შესავალი

[1] Anderson Joseph and Donald Richie. The Japanese Film: Art and Industry. New York: Grove Press, 1960, p. 376

[2] იხ. Prince, Stephen. The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa. Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 12

[3] Cinema. #103, 1966, p. 59

[4] Mast Gerald and Bruce Kawin. A Short History of the Movies. New York: Pearson Education, 2008, p. 476

[5] American Film. April, 1982, p. 48

[6] Film Comment. November-December, 1980, p. 57

[7] Cineaste. #1, 2002, p. 7

[8] Nogami, Teruyo. Waiting on the Weather. Making Movies with Akira Kurosawa. Berkeley: Stone Bridge Press, 2006, p. 78

[9] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 222

[10] Jacoby, Alexander. A Critical Handbook of Japanese Film Directors. Berkeley: Stone Bridge Press, 2008, p. 140

[11] Cahiers du cinema. # 182, 1966, p. 76

[12] Film International. Autumn, #4, 1993, p. 7

[13] Kurosawa, Akira. Something Like an Autobiography. New York: Vintage Books, 1983, p. 198

[14] Giannetti Louis and Scott Eyman. Flashback. A Brief History of Film. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2001, p. 296

[15] Film International. Autumn, #2, 1998, p. 65

[16] იხ. Ray, Satyajit. Akira Kurosawa. In "Perspectives on Akira Kurosawa". Boston: G.K.Hall & Company, 1994, p. 35

[17] Hume, Nancy. Japanese Aesthetics and Culture. New York: State University of New York Press, 1995, p. 312

18 Los Angeles Times. December 20, 1985
19 The New Yorker. #51, 1981, p. 56
20 Stone, Judy. Eye on the World: Conversations with International filmmakers. Los Angeles: Silman-James Press, 1997, p. 448
21 Erens, Patricia. Akira Kurosawa: A Guide to References and Resources. Boston: G.K. Hall & Co., 1979, p. 21
22 Take One. # 4, 1972, p. 19
23 The Yale Review. #2, 1974, p. 219
24 Nogami, Teruyo. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 188
25 Variety. February 17, 1971, p. 30
26 Schilling, Mark. Contemporary Japanese Film. New York: Weatherhill, 1999, p. 59
27 Hane, Mikiso. Eastern Phoenix: Japan since 1945. Boulder: Westview Press, 1996, p. 196
28 Filmmaker. Fall, 2009, p. 26

პირველი თავი

1 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 7
2 Donovan, Barna. The Asian Influence on Hollywood Action Films. Jefferson: McFarland & Company, 2008, p. 18
3 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 6
4 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 13
5 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 18
6 Film International. Autumn, #4, 1993, p. 7
7 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 36
8 American Film. April, 1989, p. 80
9 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 52-54
10 Cardullo, Bert. I am Simply a Maker of Films. In "Akira Kurosawa: Interviews". Jackson: University Press of Mississippi, 2008, p. 179
11 იხ. Galbraith, Stuart. The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune. New York: Faber and Faber, 2002, p. 19
12 Nochimson, Martha. World on Film. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, p. 215
13 Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 18
14 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 75
15 Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, გვ. 11
16 Burch, Noel. To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema. Berkeley: University of California press, 1979, p. 146
17 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 89
18 Kindem, Gorham. The Intenational Movie Industry. Carbondale: Southern Il-

linois University Press, 2000. p. 15

[19] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 89

[20] ციტ.: Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, გვ. 12

[21] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 92

[22] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 25

[23] Prince, Stephen. The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa, p. 33

[24] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 26

[25] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 93

[26] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 26-27

[27] იქვე, გვ. 30

[28] Ивасаки А. Современное японское кино. Москва, «Искусство», 1962, с. 62

[29] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 103

[30] Sight and Sound. #3, 1981, p. 173

[31] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 30

[32] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 31

[33] Yoshimoto, Mitsuhiro. Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema. Durham: Duke University Press, 2000, p. 87

[34] High, Peter. The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003, p. 507

[35] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 30

[36] Sight and Sound. #3, 1981, p. 172

[37] Asian Cinema. Fall/Winter, 2003, p. 155

[38] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 35

[39] Birnbaum, Phyllis. Modern Girls, Shining Stars, the Skies of Tokyo: 5 Japan Women. New York: Columbia University Press, 1999, p. 214

[40] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 13

[41] Film Quarterly. #1, 1960, p. 20

[42] Anderson Joseph and Donald Richie. დასახ. ნაშრ., გვ. 102

[43] Burch, Noel. დასახ. ნაშრ., გვ. 291

[44] The New York Times. May 9, 1986

[45] The Village Voice. May 16, 1986

[46] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 37

[47] High, Peter. დასახ. ნაშრ., გვ. 377

[48] Cineaste. #4, 1986, p. 25

[49] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p.14

[50] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 122

[51] Sight and Sound. #3, 1981, p. 173

[52] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 126

[53] Sarris, Andrew. Akira Kurosawa. In "Interviews with Film Directors". Lon-

don: Avon, 1969, p. 240

[54] Bordwell, David. Poetics of Cinema. New York: Routledge, 2008, p. 364

[55] Martinez, Dolorez. Remaking Kurosawa. Translates and Permutations in Global Cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 22

[56] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 240

[57] Thompson Kristin and David Bordwell. Film History. Boston: McGraw-Hill, 2010, p. 389

[58] Film Comment. January-February, 1999, p. 18

[59] Cinema. #5, 1963, p. 27

[60] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 42

[61] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 131

[62] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 44

[63] Ивасаки А. История японского кино. М., «Искусство», 1966, с. 149

[64] Erens, Patricia. დასახ. ნაშრ., გვ. 3

[65] Asian Cinema. Fall/Winter, 2006, p. 124

[66] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 71

[67] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 23

[68] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 42

[69] Los Angeles Times. May 10, 1974

[70] Asian Cinema. Fall/Winter, 2006, p. 127

[71] The Wall Street Journal. April 23, 1973

[72] New York. April 29, 1974, p. 13

[73] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 132

[74] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 240

[75] Bordwell, David. დასახ. ნაშრ., გვ. 364

[76] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 87

[77] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 48-49

[78] Donovan, Barna. დასახ. ნაშრ., გვ. 25

[79] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 134

[80] იქვე, გვ. 135

[81] Sight and Sound. #3, 1964, p. 109

[82] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 135

[83] Film International. Autumn, #2, 1998, p. 61

[84] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 91

[85] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 240

[86] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 136-137

[87] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 52

[88] Hirano, Kyoko. Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992, p. 215

[89] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 137

[90] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 89
[91] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p.24
[92] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 138
[93] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 63
[94] Anderson Joseph and Donald Richie. დასახ. ნაშრ., გვ. 226
[95] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 241
[96] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 32
[97] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 60
[98] Asian Cinema. Spring/Summer, 2002, p. 47
[99] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 145
[100] Sight and Sound. #3, 1981, p.173
[101] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 99
[102] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 143
[103] The New Yorker. #48, 1960, p. 94
[104] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 148
[105] Variety. January 27, 1960, p. 6
[106] Positif. #22, 1957, p. 3
[107] The New York Times. January 11, 1960
[108] Ивасаки А. История японского кино, с. 150
[109] Variety. January 27, 1960, p. 6
[110] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 32
[111] American Film. April, 1989, p. 81
[112] Raine, Michael. Modernization without Modernity. In "Japanese Cinema: Texts and Contexts". London: Routledge, 2007, p. 155
[113] Sight and Sound. #3, 1964, p. 109
[114] Hirano, Kyoko. დასახ. ნაშრ., გვ. 215 .
[115] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 241
[116] Erens, Patricia. დასახ. ნაშრ., გვ. 4
[117] Sight and Sound. #2, 1954, p. 75
[118] Hirano, Kyoko. დასახ. ნაშრ., გვ. 216
[119] Standish, Isolde. A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film. New York: Continuum, 2005, p. 178
[120] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 70
[121] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 149
[122] Hirano, Kyoko. დასახ. ნაშრ., გვ. 196
[123] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 145
[124] Screen Education. July-August, 1967, p. 46
[125] ციტ.: Сато Т. Кино Японии. М., «Радуга», 1988, с. 87
[126] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 40
[127] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 73
[128] Thompson Kristin and David Bordwell. დასახ. ნაშრ., გვ. 388

[129] Post Script. Autumn, 2000, p. 10
[130] Hirano, Kyoko. დასახ. ნაშრ., გვ. 183
[131] Anderson Joseph and Donald Richie. დასახ. ნაშრ., გვ. 398-399
[132] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 119
[133] Donovan, Barna. დასახ. ნაშრ., გვ. 28
[134] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 242
[135] ციტ.: Hirano, Kyoko. დასახ. ნაშრ., გვ. 195
[136] Eiga Shunju. January, 1947, p. 33
[137] Eiga Hyoron. February, 1947, p. 33
[138] Sato, Tadao. Currents in Japanese Cinema. Tokyo: Kodansha International, 1982, p. 121-122
[139] Erens, Patricia. დასახ. ნაშრ., გვ. 4
[140] Ивасаки А. История японского кино, с. 155
[141] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 38-39
[142] Lee, Loyd. World War II in Asia and the Pacific and the War's Aftermath, with General Themes. Westport: Greenwood Press, 1998, p. 259
[143] High, Peter. დასახ. ნაშრ., გვ. 322-323
[144] The New York Times. April 22, 1979
[145] Los Angeles Times. May 23, 1978
[146] The New York Times. June 6, 1980
[147] The Village Voice. June 9, 1980
[148] Asian Cinema. Spring/Summer, 2002, p. 46
[149] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 192
[150] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 15
[151] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 136
[152] The Washington Post. September 5, 1986
[153] Cinema. #83, 1964, p. 68
[154] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 155
[155] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 45
[156] Donovan, Barna. დასახ. ნაშრ., გვ. 26
[157] Cinema. #2, 1972, p. 18
[158] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 87
[159] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 242
[160] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 88-89
[161] Ивасаки А. История японского кино, с. 162
[162] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 46
[163] The New York Times. June 29, 1982
[164] The Village Voice. June 6, 1982
[165] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 156
[166] The Hudson Review. #3, 1955, p. 837
[167] Hirano, Kyoko. დასახ. ნაშრ., გვ. 77

[168] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 82
[169] The New York Times. December 31, 1959
[170] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 161
[171] Films in Review. #2, 1960, p. 105
[172] The Village Voice. January 13, 1960
[173] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 243
[174] Film Quarterly. #1, 1960, p.20
[175] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 97
[176] Tsuzuki, Masaaki. Working with Fumio Hayasaka. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 76
[177] Film Criticism. Fall, #1, 1993, p. 21
[178] Variety. February 3, 1960, p. 20
[179] Sight and Sound. #3, 1964, p. 110
[180] Eiga Hyoron. June, 1948, p. 23
[181] Kinema Junpo. June-II, 1948, p. 20
[182] Kinema Junpo. July-III, 1948, p. 11
[183] Anderson Joseph and Donald Richie. დასახ. ნაშრ., გვ. 378
[184] Erens, Patricia. დასახ. ნაშრ., გვ. 5
[185] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 47
[186] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 162
[187] Cineaste. #1, 2002, p. 6
[188] The New Yorker. #51, 1981, p. 52
[189] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 162
[190] Take One. #2, 1971, p. 16
[191] Screen Education. July-August, 1967, p. 47
[192] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 93
[193] Sight and Sound. #2, 1954, p. 75-76
[194] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 94
[195] Sight and Sound. #7, 2010, p. 39
[196] Hirano, Kyoko. დასახ. ნაშრ., გვ. 223-224
[197] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 168
[198] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 244
[199] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 172
[200] Donovan, Barna. დასახ. ნაშრ., გვ. 29
[201] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 103
[202] The New York Times. November 25, 1983
[203] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 55
[204] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 144
[205] Sight and Sound. #2, 1954, p. 77
[206] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 106
[207] Films and Filming. #4, 1964, p. 241

[208] Motion Picture Herald. April 15, 1964. p. 5
[209] The New Yorker. #3, 1964, p. 170
[210] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 176
[211] The New York Times. March 4, 1964
[212] Film Criticism. Fall, #1, 1993, p.20
[213] Japan Quarterly. July-September, 1965, p. 353
[214] Silverstein, Norman. Kurosawa's Detective-Story Parables. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 88
[215] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 176
[216] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 245
[217] Sight and Sound. #2, 2002, p. 28
[218] American Film. April, 1989, p. 81
[219] Donovan, Barna. დასახ. ნაშრ., გვ. 29
[220] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 111
[221] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 63
[222] Screen Education. July-August, 1967, p. 48
[223] Sight and Sound. #2, 1954, p. 77
[224] Cineaste. #1, 2002, p. 6
[225] Wolf, Barbara. Detectives and Doctors. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 83
[226] Nochimson, Martha. დასახ. ნაშრ., გვ. 197
[227] LA Weekly. December 6, 1991
[228] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 112
[229] Newsweek. #10,1964, p. 84
[230] Sight and Sound. #7, 2010, p. 39
[231] Sight and Sound. #3, 1964, p. 111
[232] Film Comment. January-February, 1999, p. 24
[233] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 177
[234] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 246
[235] Sight and Sound. #6, 2006, p. 34
[236] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 168-169
[237] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 125
[238] Sight and Sound. #2, 1954, p. 77
[239] Journal of the Society of Film and Television Arts. #37, 1969, p. 7
[240] Donovan, Barna. დასახ. ნაშრ., გვ. 29
[241] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 177
[242] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 69
[243] Los Angeles Times. June 23, 1964
[244] Variety. August 20, 1980, p. 20
[245] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 180
[246] Kenyon Review. Autumn, 1965, p. 739

[247] The New York Times. August 26, 1980
[248] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 69
[249] Sight and Sound. #2, 1954, p. 74
[250] Cineaste. #1, 2002, p. 6
[251] Cineaste. #4, 1986, p. 23
[252] Ehrlich, Linda. Kurosawa's Fragile Heroes: Another Look at the Tateyaki. In "Kurosawa: Perceptions on life". Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 1991, p. 38

მეორე თავი

[1] The Commonweal. #14, 1952, p. 350
[2] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 182
[3] The Catholic World. #1043, 1952, p.386
[4] ციტ.: Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 130
[5] Library Journal. #2, 1952, p. 140
[6] The Thousand Eyes Magazine. March, 1976, p. 6
[7] Cineaste. #1, 2002, p. 8
[8] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 183
[9] Cahiers du cinema. # 182, 1966, p. 37
[10] Kenyon Review. Autumn, 1965, p. 742
[11] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 71-72
[12] Asia Scene. March, 1957, p. 24
[13] Life. 1952, January 21, p.54
[14] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 110
[15] The New York Times. December 27, 1951
[16] DeNitto Dennis and William Herman. Film and the Critical Eye. New York: Macmillan, 1975, p. 270
[17] Cahiers du cinema. #24, 1953, p. 39
[18] Cardullo, Bert. დასახ. ნაშრ., გვ. 169
[19] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 74
[20] Film Quarterly. # 1, 1960, p. 20
[21] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 75
[22] Etudes cinematographiques. #30-31, 1964, p. 39
[23] Houston, Penelope. The Contemporary Cinema. London: Penguin Books, 1963, p. 144
[24] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 82
[25] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 186
[26] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 91
[27] Ивасаки А. Современное японское кино, с. 202

[28] Film Quarterly. # 1, 1960, p. 20
[29] Sight and Sound. #1, 1952, p. 29
[30] Films in Review. #1, 1952, p. 36
[31] Dolores Martinez. დასახ. ნაშრ., გვ. 34
[32] Юренев Р. Кино за рубежом. М., «Знание», 1961, с. 19
[33] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 72
[34] Stone, Judy. დასახ. ნაშრ., გვ. 450
[35] McDonald, Keiko. Cinema East. A Critical Study of Major Japanese Films. East Brunswick: Associated University Presses, 1983, p. 23
[36] The Washington Times. February 22, 1998
[37] იურენევი რ. ტოსირო მიფუნე. კრებულში: "საზღვარგარეთის კინო ოსტატები". თბილისი, "ხელოვნება", 1973, გვ. 144
[38] Miyagawa, Kazuo. An Actor Who Used His Entire Body. In "Toshiro Mifune – The Last Samurai". Tokyo: Mainichi-Shinbin-sha, 1998, p. 42
[39] The Washington Times. December 4, 1998
[40] Thompson Kristin and David Bordwell. დასახ. ნაშრ., გვ. 388
[41] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 96
[42] Anderson Joseph and Donald Richie. დასახ. ნაშრ., გვ. 225
[43] The New Statesman. March 15, 1952, p. 302
[44] Ellis, Jack. A History of Film. Boston: Allyn and Bacon, 1995, p. 231
[45] Hollywood Citizen News. January 22, 1952
[46] Crowther, Bosley. The New York Times Film Reviews, 1913-1968. New York: The New York Times & Arno Press, 1970, p. 268-269
[47] Knight, Arthur. The Liveliest Art. New York: Macmillan, 1957, p.231
[48] The Saturday Review. #3, 1952, p. 33
[49] Wiley Mason and Damien Bona. Inside Oscar – The Unofficial History of the Academy Awards. New York: Ballantine, 1987, p. 217
[50] Art Digest. # 29, 1955, p. 21
[51] Time. January 7, 1952, p. 82
[52] Eiga Geijutsu. December, 1965, p.48
[53] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 80
[54] Anderson Joseph and Donald Richie. დასახ. ნაშრ., გვ. 224
[55] The Saturday Review. #3, 1952, p. 33
[56] Harper's Magazine. July, 1955, p. 54
[57] The New Yorker. #46, 1951, p. 60
[58] Hudson Review. #3, 1952, p. 422
[59] The Illustrated London News. #220, 1952, p. 592
[60] The Nation. #3, 1952, p. 66
[61] The New Republic. #2, 1952, p. 22
[62] Horizon. #2, 1974, p. 36
[63] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 186

[64] Newsweek. #1, 1952, p. 60
[65] Prince, Stephen. Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies. Austin: University of Texas Press, 1998, p. 51
[66] «Искусство кино». 1964, №11, с. 103
[67] Gado, Frank. The Passion of Ingmar Bergman. Durham: Duke University Press, 1986, p. 241
[68] Cineaste. #1, 2002, p. 8
[69] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 129
[70] Post Script. Autumn, 2000, p. 34
[71] The New York Times. April 11, 1965
[72] Celluliod. # 3, 1998, p. 4
[73] Jarvie, Jan. Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics. New York: Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 295
[74] Soundings. Winter, 1973, p. 408
[75] Mast Gerald and Bruce Kawin. A Short History of the Movies. New York: Pearson Education, 2008, p. 476
[76] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 144
[77] Film Quarterly. # 1, 1960, p. 21
[78] Cineaste. #1, 2002, p. 10
[79] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 82
[80] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 147
[81] Positif. #150, 1973, p. 85
[82] Cineaste. #1, 2002, p. 13
[83] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 82-83
[84] Cinema. #174, 1973, p. 128
[85] The New York Times. January 6, 1952
[86] Newsweek. #18, 1963, p. 95
[87] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 85
[88] The New York Times. May 1, 1963
[89] Sight and Sound. #2, 1954, p. 17
[90] Sight and Sound. #3, 1981, p. 173
[91] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 247
[92] Film Quarterly. #1, 1960, p. 21
[93] Los Angeles Times. September 16, 1964
[94] Monthly Film Bulletin. March, 1974, p. 41
[95] The New Yorker. #18, 1963, p. 15
[96] The New Republic. #19, 1963, p. 27
[97] Time. May 17, 1963, p. 117
[98] The Commonweal. #7, 1963, p. 198
[99] Юткевич С. Шекспир и кино. М., «Наука», 1973, с. 114
[100] Japan Quarterly. January-March, 1965, p. 62

[101] Ecran. April, 1973, p. 62
[102] Stephen Prince. The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa, p. 139
[103] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 149
[104] The New York Times. January 6, 1952
[105] Cahiers du cinema. #69, 1957, p. 37
[106] Film Quarterly. # 4, 1960, p. 39
[107] Literature and Film Quarterly. #1, 1975, p. 10
[108] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 226
[109] Sight and Sound. #3, 1957, p. 133
[110] Bock, Audie. Japanese Film Directors. Tokyo: Kodansha International, 1978, p. 166
[111] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 189
[112] The New York Times. January 30, 1960
[113] Giles, Dennis. Kurosawa's Heroes. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 106
[114] The New Republic. #10, 1960, p. 28
[115] Fell, John. A History of Films. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979, p. 540
[116] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 162
[117] Burch, Noel. დასახ. ნაშრ., გვ. 306
[118] Hume, Nancy. დასახ. ნაშრ., გვ. 313
[119] Carro T. დასახ. ნაშრ., გვ. 93
[120] Cineaste. #1, 2002, p. 10
[121] Post Script. Autumn, 2000, p. 34
[122] Sight and Sound. #6, 2006, p. 34
[123] Bazin, Andre. The Cinema of Cruelty: from Bunuel to Hitchcock. New York: Seaver Books, 1982, p. 203
[124] Los Angeles Times. October 24, 1960
[125] Anderson, Lindsay. Ikiru. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 29
[126] Los Angeles Times. May 27, 1956
[127] Quarterly of Film, Radio and Television. # 4, 1956, p. 356
[128] Crowter, Bosley. დასახ. ნაშრ., გვ. 333
[129] Los Angeles Mirror. October 21, 1960
[130] Time. February 15, 1960, p. 85
[131] The Hollywood Reporter. October 20, 1960, p. 16
[132] The Village Voice. February 10, 1960
[133] The Washington Times. February 8, 2003
[134] Literature/Film Quarterly. # 3, 1996, p. 274
[135] Films and Filming. #11, 1959, p. 25
[136] Holiday. #4, 1961, p. 113
[137] Literature/Film Quarterly. #3, 1999, p. 210

[138] The Saturday Review. #35, 1960, p. 40
[139] Lifton, Robert. The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life. New York: Simon & Schuster, 1979, p. 104
[140] Houston, Penelope. დასახ. ნაშრ., გვ. 145
[141] Braudy Leo and Morris Dickstein. Great Film Directors. Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 253
[142] Film Quarterly. #1, 1960, p. 20
[143] Louis Thomas and Tommy Ito. Samurai: The Code of Warrior. New York: Sterling Publishing, 2008, p. 18
[144] Hanel, Rachael. Samurai. Mankato: Creative Education, 2008, p. 8
[145] Thurnbull, Stephen. Warriors of Medieval Japan.Oxford: Osprey, 2005, p. 201
[146] Bolleli, Daniele. On the Warrior's Path. Berkeley: Blue Snake Books, 2003, p. 198
[147] Jansen Marius and John Hall. The Cambridge History of Japan: The Nineteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p 385
[148] Nitobc, Inazo. Bushido: The Soul of Japan. Rutland: Charles Tuttle Company, 1969, p. 15
[149] Ceruli, Karen. Never Saw it Coming: Cultural Challenges to Envisioning the Worst. Chicago: Chicago University Press, 2006, p. 147
[150] Becker, Carl. Breaking the Circle: Death and Afterlife in Buddhism. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993, p. 142
[151] Empire. April, 2010, p. 132
[152] The Commonweal. #11, 1956, p. 289
[153] The Saturday Review. #48, 1956, p. 54
[154] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 173
[155] Empire. April, 2010, p. 133
[156] The Nation. #23, 1956, p. 507
[157] Films and Filming. #7, 1955, p. 23
[158] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 175
[159] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 222
[160] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 187
[161] Films in Review. #10, 1956, p. 526
[162] Cinema, #5, 1963, p. 27
[163] Empire. April, 2010, p. 133
[164] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 249
[165] Film Comment. July, 1984, p. 66
[166] Empire. April, 2010, p. 133
[167] Newsweek. #24, 1956, p. 119
[168] Bock, Audie. დასახ. ნაშრ., გვ. 176
[169] Film Culture. #4, 1956, p. 6
[170] Van Der Heide, William. Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossings

and National Cultures. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002, p. 40

[171] The New Yorker. # 41, 1956, p. 129

[172] Hume, Nancy. დასახ. ნაშრ., გვ. 312

[173] Jarvie, Ian. დასახ. ნაშრ., გვ. 297

[174] Sight and Sound. #4, 1955, p. 195

[175] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 103

[176] Thomson, David. A Biographical Dictionary of Film. New York: Alfred A. Knopf, 1998, p. 410

[177] American Film. April, 1989, p. 80

[178] The New York Times. June 6, 1954

[179] Bazin, Andre. დასახ. ნაშრ., გვ. 197

[180] Bock, Audie. დასახ. ნაშრ., გვ. 175

[181] Cahiers du cinema. # 182, 1966, p. 75

[182] Richardson, Tony. Seven Samurai. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 27

[183] Prince, Stephen. The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa, p. 345

[184] Prince, Stephen. Genre and Violence in the Work of Kurosawa and Peckinpah. In "Action and Advanture Cinema". New York: Routledge, 2004, p. 231

[185] The New Yorker. #48, 1956, p. 23

[186] Time. December 10, 1956, p. 105

[187] The New York Times. November 25, 1956

[188] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 192

[189] Japan Echo. #3, 1991, გვ. 80

[190] The Saturday Review. #48, 1956, p. 55

[191] Los Angeles Herald-Examiner. January 8, 1983

[192] Los Angeles Times. January 7, 1983

[193] Cook, David. A History of Narrative Film. New York: W.W. Norton, 1996, p. 836

[194] Los Angeles Times. February 3, 1960

[195] Gadi R. B. An Afternoon with Kurosawa. In "Akira Kurosawa. Interviews". Jackson: University Press of Mississippi, 2008, p. 42

[196] იხ. East-West Center Review. July, 1964, p. 39; Film Quar terly. #13, 1962, p. 55

[197] Time. June 11, 1956, p. 103

[198] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 191

[199] Prince, Stephen. The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa, p. 160

[200] Cineaste. #1, 2002, p. 7

[201] ციტ.: Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 213

[202] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 247

[203] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 219
[204] Take One. #2, 1971, p. 17
[205] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 113
[206] The New York Times. January 29, 1967
[207] Newsweek. #6, 1967, p. 97
[208] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 223
[209] Caro T. დასახ. ნაშრ., გვ. 142
[210] Variety. September 18, 1963, p. 6
[211] Literature/Film Quarterly. # 2, 1998, p. 131
[212] The Commonweal. #19, 1967, p. 567
[213] Cue. January 28, 1967, p. 25
[214] Newsweek. # 6, 1967, p. 9
[215] Variety. September 18, 1963, p. 6
[216] Motion Pictures Herald. March 15, 1967, p. 21
[217] Lifton, Robert. Death in Life: Survivors of Hiroshima. New York: Randome House, 1967, p. 466
[218] Goodwin, James. Akira Kurosawa and the Atomic Age. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 125
[219] New York World Journal Tribune. January 12, 1967
[220] Burch, Noel. დასახ. ნაშრ., გვ. 307
[221] Films in Review. #10, 1961, p. 622
[222] Journal of the Society of Film and Television Arts. #37, 1969, p. 6
[223] The Commonweal. #11, 1961, p. 285
[224] Film. #15, 1958, p. 23
[225] Mellen, Joan. Interview with Akira Kurosawa. In "Voices from the Japan Cinema". New York: Liveright, 1975, p. 58
[226] Literature/Film Quarterly. # 4, 1977, p. 333
[227] The New Yorker. # 42, 1961, p. 126
[228] Cinema. #5, 1963, p. 28
[229] The London Times. 26 January, 1969
[230] Journal of the Society of Film and Television Arts. #37, 1969, p. 7
[231] Mellen, Joan. დასახ. ნაშრ., გვ. 57
[232] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 234
[233] იურენევი რ. დასახ. ნაშრ., გვ. 147
[234] Film Comment. July, 1984, p. 66
[235] Cinema. #1, 1963, p. 44
[236] Newsweek. # 22, 1961, p. 89
[237] Caro T. დასახ. ნაშრ., გვ. 20
[238] Collick, John. Shakespeare, Cinema and Society. Manchester: Manchester UP, 1989, p. 168
[239] The New Republic. #22, 1961, p. 18

[240] Celluloid. #1, 2002, p. 5
[241] McDonald, Keiko. Cinema East, p. 155
[242] Journal of the Society of Film and Television Arts, #37, 1969, p. 6
[243] Journal of Film and Video. #2, 2000, p. 13
[244] Юткевич С. დასახ. ნაშრ., გვ. 115
[245] Kozintsev, Grigori. King Lear: The Space of Tragedy. London: Heinemann, 1977, p. 11
[246] Jorgens, Jack. Shakespeare on Film. Bloomington: Indiana University Press, 1977, p. 153
[247] Cook, David. დასახ. ნაშრ., გვ. 839
[248] Anderson Joseph and Donald Richie. დასახ. ნაშრ., გვ. 273
[249] Hutchinson, Rachael. Orientalism or Occidentalism? Dymanics of appropriation in Akira Kurosawa. In "Remaping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film". London: Wellflower Press, 2006, p. 180
[250] Film Journal. #8, 1957, p. 4
[251] Positif. #25-26, 1957, p. 35
[252] Sight and Sound. #5, 1958, p. 250
[253] The New York Times. November 23, 1961
[254] Time. December 1, 1961, p. 76
[255] Jess-Cooke, Carolyn. Shakespeare on Film. London: Wallflower, 2007, p. 101
[256] Literature/Film Quarterly. # 4, 1973, p. 334
[257] McDonald, Keiko. The Noh Convention in The Throne of Blood and Run. In "Kurosawa: Perceptions on life", p. 27
[258] Literature/Film Quarterly. # 3, 1974, p. 265
[259] Buhler, Stephen. Shakespeare in the Cinema. Albany: State University of New York Press, 2002, p. 168
[260] Davies, Anthony. Filming Shakespeare's Plays. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p.155
[261] იხ.: Kozintsev, Grigori. Shakespeare: Time and Conscience. New York: Hill & Wang, 1966, p. 29; Sight and Sound. #4, 1965, p. 67; Sunday Times. January 26, 1969
[262] Brook, Peter. Shakespeare and Kurosawa. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 31
[263] Celluloid. #1, 2002, p. 11
[264] Hapgood, Robert. Kurosawa's Shakespeare Films: Throne of Blood, The Bad Sleep Well, and Ran. In "Shakespeare and the Moving Image". Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 238
[265] Crowl, Samuel. Shakespeare and Film. New York: W.W.Norton & Company, 2008, p. 44
[266] Blumenthal, Jerry. "Mackbeth" into "Throne in Blood". In "Film and Liberal Arts". New York: Holt, 1970, p.123

[267] Los Angeles Times. May 2, 1962
[268] The New York Times. February 10, 1962
[269] Fell, John. დასახ. ნაშრ., გვ. 540
[270] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 243
[271] Post Script. Autumn, 2000, p. 46
[272] Film Quarterly. #2, 1959, p. 52
[273] Richie, Donald. A Hundred Years of Japanese Film. Tokyo: Kodansha International, 2005, p. 174
[274] Goodwin, James. Akira Kurosawa and Intertextual Cinema. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993, p. 89
[275] Cinema. #2, 1972, p. 18
[276] Юткевич С. დასახ. ნაშრ., გვ. 114
[277] The New Yorker. #7, 1962, p. 118
[278] Erens, Patricia. დასახ. ნაშრ., გვ. 18
[279] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 133
[280] Jacoby, Alexander. დასახ. ნაშრ., გვ. 141
[281] Cinema. #2, 1963, p. 34
[282] Time. March 9, 1962, p. 91
[283] Films and Filming. #6, 1962, p. 176
[284] The Village Voice. February 8, 1962
[285] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 142
[286] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 245
[287] Empire. April, 2010, p. 132
[288] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 280
[289] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 279
[290] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 253
[291] The Hudson Review. #2, 1961, p. 172
[292] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 193
[293] Films and Filming. #8, 1961, p. 27
[294] The New York Times. January 24, 1962
[295] The Spectator. March 17, 1961, p. 368
[296] Sarris, Andrew. დასახ. ნაშრ., გვ. 253
[297] Sight and Sound. #2, 2002, p. 28
[298] Variety. July 8, 1959, p. 6
[299] იხ. Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 108
[300] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 227
[301] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 261
[302] Young, Vernon. The Hidden Fortress: Kurosawa's Comic Mode. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 151
[303] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 137
[304] Horizon. #4, 1962, p. 44

[305] The New Republic. #12, 1962, p. 28
[306] Martinez, Dolorez. დასახ. ნაშრ., გვ. 162
[307] Esquire. August, 1961, p. 116
[308] The Hollywood Citizen News. October 8, 1960
[309] Los Angeles Mirror. October 10, 1960
[310] Генс И. Бросившие вызов. М., «Искусство», 1988, ст. 19
[311] Film Quarterly. #1, 1960, p. 20

მესამე თავი

[1] Screen Education. July-August, 1967, p. 49
[2] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 285
[3] Sight and Sound. #3, 1964, p. 111
[4] Etudes Cinematographiques. #30-31, 1964, p. 7
[5] The Commonweal. #20, 1963, p. 517
[6] Heston, Charlton. The Actors' Life. New York: E. P. Dutton, 1976, p. 91
[7] Film Quarterly. #1, 1960, p. 22
[8] Films in Review. #2, 1963, p. 113
[9] იურენევი რ. დასახ. ნაშრ., გვ. 149
[10] Newsweek. #5, 1963, p. 78
[11] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 293
[12] Prince, Stephen. The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa, p. 13
[13] Crowl, Samuel. დასახ. ნაშრ., გვ. 44
[14] Post Script. Winter, 1988, p. 5
[15] Take One. #2, 1971, p. 16
[16] Desser, David. Narrating the Human Condition: High and Low and the Dilemma of Personal Responsibility. In "Kurosawa: Perceptions on life", p. 7
[17] The Village Voice. January 24, 1963
[18] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 143
[19] The New York Times. December 15, 1985
[20] Rothwell, Kenneth. A History of Shakespeare on Screen. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 182
[21] Buhler, Stephen. დასახ. ნაშრ., გვ. 171
[22] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 143
[23] Cineaste. #4, 1986, p. 24
[24] The New York Times. January 23, 1963
[25] The New York Times. February 6, 1963
[26] The Saturday Review. #3, 1963, p. 24
[27] The New Republic. #4, 1963, p. 26
[28] Los Angeles Times. February 16, 1963
[29] Variety. July 5, 1963, p. 7

[30] Hollywood Citizen News. March 16, 1963
[31] Time. January 25, 1963, p. 42
[32] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 296
[33] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 276
[34] Bradshaw, Graham. Misrepresentations: Shakespeare and the Materialists. Ithaca: Cornell University Press, 1993, p. 292
[35] DeNitto Dennis and William Herman. დასახ. ნაშრ., გვ. 271
[36] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 285
[37] The Commonweal. #3, 1962, p. 73
[38] Ellis, Jack. დასახ. ნაშრ., გვ. 231
[39] Post Script. Autumn, 2000, p. 40
[40] Nash Robert and Stanley Ross. The Motion Picture Guide. Chicago: Cinebooks, 1986, p. 860
[41] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 262
[42] Asian Cinema. Spring/Summer, 2002, p. 49
[43] Silver, Alain. Kurosawa and the Samurai Genre. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 121
[44] Film Daily. July 30, 1963
[45] Variety. June 20, 1962, p. 7
[46] Newsweek. #17, 1962, p.104
[47] Thomson, David. დასახ. ნაშრ., გვ. 411
[48] Martinez, Dolorez. დასახ. ნაშრ., გვ. 143
[49] იხ. Nogami, Teruyo. The Shooting Spot. In "Akira Kurosawa's Footsteps of Dreams". Tokyo: Kyodo Tunshin-sha, 1999, p. 205
[50] Variety. August 30, 1961, p. 6
[51] Positif. #43, 1961, p.13
[52] Cineaste. #1, 2002, p. 12
[53] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 303-304
[54] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 195
[55] Cineaste. #1, 2002, p. 5
[56] Literature/Film Quarterly. # 3, 1974, p. 262
[57] The Saturday Review. #37, 1962, p. 26
[58] Van Der Heide, William. დასახ. ნაშრ., გვ. 41-42
[59] The Partisan Review. #30, 1963, p. 234
[60] Film Culture. #24, 1961, p. 87
[61] Post Script. Winter, 1988, p. 5
[62] The Massachusetts Review. 1975, #1, p. 159
[63] Fell, John. დასახ. ნაშრ., გვ. 336
[64] Richie, Donald. A Hundred Years of Japanese Film, p. 172
[65] Los Angeles Examiner. September 14, 1961
[66] The New Republic. #12, 1962, p. 28

[67] The Village Voice. October 25, 1962
[68] Esquire. June, 1962, p. 34
[69] Films in Review. #9, 1962, p. 561
[70] Los Angeles Times. September 15, 1961
[71] Crowther, Bosley. დასახ. ნაშრ., გვ. 362-363
[72] Frayling, Christopher. Sergio Leone – Something to Do with Death. London: Faber & faber, 2000, p. 119
[73] იქვე, გვ. 148
[74] Celluloid. #1, 2002, p. 8
[75] USA Today. September 20, 1996
[76] The Popular Journal of Film. #34, 1972, p. 318
[77] Kinema Junpo. March, 1962, p. 65
[78] Mast Gerald and Bruce Kawin. დასახ. ნაშრ., გვ. 415
[79] Cineaste. #1, 2002, p. 5
[80] Time. September 21, 1962, p. 90
[81] Horizon. #4, 1962, p. 43
[82] West, David. Chasing Dragons: An Introduction to the Martial Arts Film. New York: Tauris, 2006, p. 16
[83] Lowry, Dave. Bokken: Art of the Japanese Sword. Burbank: Ohara Publications, 1986, p. 26
[84] The New Yorker. 1963, # 12, p. 103
[85] Cinema Journal. # 2, 1973, p. 16
[86] Film Comment. November-December, 1980, p.56
[87] Los Angeles Times. June 18, 1962
[88] Time. September 21, 1962, p. 91
[89] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 294
[90] Films and Filming. #4, 1971, p. 56
[91] Newsweek. #20, 1963, p. 103
[92] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 327
[93] Variety. June 20, 1962, p. 7
[94] იურენევი რ. დასახ. ნაშრ., გვ. 152-153
[95] The New York Times. May 15, 1963
[96] New York Herald Tribune. May 8, 1963
[97] New York Herald Tribune. May 25, 1963
[98] იხ. Ellis, Jack. დასახ. ნაშრ., გვ. 234
[99] Cinema Texas. #4, 1976, p. 102
[100] Caro T. დასახ. ნაშრ., გვ. 19
[101] Rafferty, Terence. Review of Dreams. in Collection "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 219
[102] Empire. April, 2010, p. 131
[103] Mellen, Joan. დასახ. ნაშრ., გვ. 46

[104] Post Script. Autumn, 2000, p. 34
[105] Cinema. #6, 1963, p. 46
[106] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 352-353
[107] Cinema. #5, 1963, p. 27
[108] Film Daily. June 30, 1963
[109] Sight and Sound. #3, 1967, p.149
[110] Films and Filming. #4, 1963, p. 94
[111] The New Yorker. # 43, 1963, p. 198
[112] Film. #41, 1964, p. 17
[113] Time. November 29, 1963, p. 4
[114] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 170
[115] Film Criticism. Fall, #1, 1993, p. 34
[116] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 164
[117] Sight and Sound. #2, 2002, p. 29
[118] Ивасаки А. История японского кино, с. 181
[119] Take One. #2, 1971, p. 17
[120] Daily Herald. July 29, 2008, p. 2
[121] Dutt, Utpal. Towards a Heroic Cinema. Calcutta: M. Sarkar & Sons, 1994, p. 21
[122] Silverstein, Norman. დასახ. ნაშრ., გვ. 89
[123] The Washington Post. November 7, 1986
[124] Hutchinson, Rachael. დასახ. ნაშრ., გვ. 182
[125] Film Criticism, Fall, #1, 1993, p. 34
[126] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 348-349
[127] Newsweek. # 22, 1963, p. 106
[128] Ивасаки А. История японского кино, с. 239
[129] Cinema. #5, 1863, p. 27
[130] Kurosawa, Kazuko. Papa: Kurosawa Akira. Tokyo: Bungei Shunju, 2000, p. 29
[131] The New York Herald Tribune. December 8, 1963, p. 37
[132] Variety. September 4, 1963, p. 20
[133] The New Republic. #47, 1963, p. 29
[134] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 359
[135] The New York Times. November 27, 1963
[136] Hollywood Citizen News. February 21, 1964
[137] Empire. April, 2010, p. 136
[138] Film. #44, 1965, p. 17
[139] The New Republic. #2, 1969, p. 20
[140] American Cinematographer. September, 2006, p. 107
[141] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 378
[142] Time. January 17, 1969, p. 67

[143] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 197
[144] The New York Times. December 20, 1968
[145] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 384
[146] Film Comment. November-December, 1980, p. 54
[147] იურენევი რ. დასახ. ნაშრ., გვ. 156
[148] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 175
[149] Giannetti Louis and Scott Eyman. დასახ. ნაშრ., გვ. 294
[150] Cinema. #103, 1966, p. 59
[151] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 379
[152] Bock, Audie. დასახ. ნაშრ., გვ. 180
[153] Deleuze, Gilles. Figures, or the Transformation of Forms. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 248
[154] Dutt, Utpal. დასახ. ნაშრ., გვ. 22
[155] Cineaste. #1, 2002, p. 13
[156] Сато Т. დასახ. ნაშრ., გვ. 95
[157] ციტ.: McDonald, Keiko. Cinema East. გვ. 71
[158] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 269
[159] The New York Times. April 11, 1965
[160] Variety. September 8, 1965, p. 6
[161] იხ. Asiaweek. #17, 1971, p. 40
[162] Los Angeles Times. January 14, 1966
[163] Esquire. December, 1965, p. 84
[164] Post Script. Autumn, 2000, p. 69
[165] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 177
[166] «Советский Экран». 1966, №7, с. 16
[167] Dutt, Utpal. დასახ. ნაშრ., გვ. 22
[168] Motion Picture Herald. January 8, 1969, p. 22
[169] Films and Filming. #15, 1969, p. 46
[170] Positif. #72, 1965, p. 10
[171] Kinema Junpo. July, 1966, p. 12
[172] LAWeekly. April 4, 1986
[173] Kinema Junpo. July, 1966, p. 12
[174] Film Daily. July 1, 1966
[175] Kinema Junpo. September 1966, p. 13
[176] LAWeekly. April 4, 1986
[177] Kinema Junpo. January 1967, p. 43
[178] Variety. March 29, 1967, p. 22
[179] Variety. December 25, 1968, p. 1
[180] The Cinemeditor. Summer, 1970, p. 8
[181] Los Angeles Times. November 25, 1967
[182] Variety. May 15, 1967, p. 4

183 The Hollywood Reporter. October 23, 1967, p. 16
184 Empire. April, 2010, p. 133
185 Variety. October 18, 1968, p. 2
186 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 193
187 Atlas. March, 1970, p. 60
188 Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 459
189 Variety. December 31, 1968, p. 2
190 Fleischer, Richard. Just Tell Me When to Cry. London: Souvenir Press, 1993, p. 285
191 Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 464
192 Fleischer, Richard. დასახ. ნაშრ., გვ. 275
193 Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 462
194 Bunshin. February 10, 1969
195 Film Comment. November-December, 1980, p. 54
196 Los Angeles Times. March 6, 1969
197 Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 469
198 Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 271
199 Cineaste. #1, 2002, p. 8
200 Louis Giannetti Louis and Scott Eyman. დასახ. ნაშრ., გვ. 297
201 Film World. #2, 1970, p. 34
202 Bock, Audie. დასახ. ნაშრ., გვ. 161
203 The Canyon Crier. June 14, 1971
204 «Литературная газета», 1971, #32
205 Schilling, Mark. დასახ. ნაშრ., გვ. 60
206 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 193
207 American Film. April, 1982, p. 51
208 Cinema. #2, 1972, p. 14
209 American Film. April, 1982, p. 48
210 Film Society Review. November, 1971, p. 20
211 Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 480
212 Sight and Sound. #1, 1970, p. 18
213 Strick, Philip. Dodeskaden. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 185
214 The Nation. #14, 1971, p. 446
215 Strick, Philip. დასახ. ნაშრ., გვ. 185
216 Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 191
217 Deleuze, Gilles. დასახ. ნაშრ., გვ. 247
218 Cinema. #2, 1972, p. 19
219 DeNitto Dennis and William Herman. დასახ. ნაშრ., გვ. 270
220 Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. 197-198
221 Celluloid. #1, 2002, p. 8
222 Cinema. #2, 1972, p. 18

[223] Film Quarterly. #4, 1971, p. 63
[224] იხ. Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 219
[225] Positif. #132, 1971, p. 56
[226] Caro T. დასახ. ნაშრ., გვ. 82
[227] Mellen, Joan. დასახ. ნაშრ., გვ. 43
[228] Thompson Kristin and David Bordwell. დასახ. ნაშრ., გვ. 389
[229] Caro T. დასახ. ნაშრ., გვ. 88
[230] Cinema. #2, 1972, p. 15
[231] Monthly Film Bulletin. May, 1975, p. 103
[232] Mellen, Joan. დასახ. ნაშრ., გვ. 44
[233] Ecran. December, 1974, p. 77
[234] Variety. August 11, 1970, p. 61
[235] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 485
[236] იხ. Cinema. #2, 1972, p. 16
[237] The Hollywood Reporter. June 8, 1971, p. 3
[238] New York. October 11, 1971, p. 5
[239] Jump Cut. March-April, 1975, p. 1
[240] Variety. December 9, 1970, p. 4
[241] Cineaste. #4, 1986, p. 24
[242] The Canyon Crier. June 14, 1971
[243] Cinema. #193, 1974, p. 108
[244] იხ. Ивасаки А. Современное японское кино, с. 357
[245] Juene Cinema. December-January, 1974, p. 36
[246] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 338
[247] Positif. #165, 1975, p. 11
[248] Post Script. Autumn, 2000, p. 68
[249] The New Yorker. #51, 1981, p. 53
[250] Gadi, R. B. დასახ. ნაშრ., გვ. 42
[251] Film International. Autumn, #4, 1993, p. 7
[252] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 488
[253] Cook, David. დასახ. ნაშრ., გვ. 840
[254] The New York Times. October 4, 1981
[255] Kurosawa, Kazuko. დასახ. ნაშრ., გვ. 60
[256] Cineaste. #4, 1986, p. 23
[257] ციტ.: Schilling, Mark. დასახ. ნაშრ., გვ. 58
[258] The New York Times. December 19, 1972

მეოთხე თავი

[1] Film Comment. November-December, 1980, p. 55

[2] «Литературная газета». 1973, №2
[3] Variety. April 11, 1973, p. 28
[4] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 128
[5] Генс И. Тосиро Мифуне. М., «Искусство», 1974, с. 108
[6] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 158
[7] Ecran. February, 1975, p. 4
[8] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 133
[9] Screen Education. July-August, 1967, p. 48
[10] Cahiers du cinema. #274, 1977, p. 35
[11] Gazetas, Aristides. An Introduction to World Cinema. Jefferson: McFarland, 2000, p. 164
[12] Bock, Audie. დასახ. ნაშრ., გვ. 175
[13] "Советский экран». 1975, №16, с. 18
[14] Post Script. Autumn, 2000, p. 41
[15] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 143
[16] Celluliod. #3, 1998, p. 4
[17] Newsweek. # 42, 1976, p. 115
[18] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 149
[19] New West. January 16, 1978, p. 90
[20] Celluloid. #1, 2002, p. 10
[21] The New York Times. April 27, 1980
[22] The Thousand Eyes Magazine. April, 1976, p. 7
[23] The New York Times. October 5, 1976
[24] Stone, Judy. დასახ. ნაშრ., გვ. 449
[25] იხ. Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 203
[26] Variety. August 13, 1975, p. 16
[27] Time. October 25, 1976, p. 80
[28] იხ. Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 228
[29] Los Angeles Times. April 2, 1976
[30] Independent Film Journal. February 3, 1978, p. 7
[31] New York. February 13, 1978, p. 18
[32] Monthly Film Bulletin. January, 1978, p. 22
[33] The Hollywood Reporter. March 30, 1976, p. 14
[34] Film Comment. November-December, 1980, p. 54
[35] Cineaste. #1, 2002, p. 12
[36] Los Angeles Herald-Examiner. October 6, 1980
[37] American Film. April, 1982, p. 51
[38] The New York Times. October 3, 1980
[39] Sight and Sound. #3, 1981, p. 172
[40] The New York Times. April 27, 1980
[41] Film Comment. November-December, 1980, p. 55

[42] Davis, Darrel. Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identify, Japanese Film. New York: Columbia University Press, 1996, p. 235
[43] Kinder, Marsha. Kagemusha. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 187
[44] Newsweek. # 22, 1980, p. 4
[45] Asian Cinema. Fall/Winter, 2003, p. 164
[46] Malpezzi Frances and William Clements. The Double and the Theme of Selflessness in Kagemusha. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 194
[47] Donald Richie, Geisha, Gangster, Neighbor, Nun – Scenes from Japanese Lives. Tokyo: Kodansha International, 1987, p. 150
[48] Screen International. August 25, 1979, p. 19
[49] Sight and Sound. #3, 1981, p. 172
[50] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 260
[51] Cult Movies. #9, 1992, p. 50
[52] Gourlie, John. War and Pastoral: the Treatment of Landscape and Value in Kurosawa's Kagemusha. In "Apocaliptic Visions Past and Present". Tallahassee: The Florida State University, 1988, p. 49
[53] Film International. Autumn, #4, 1993, p. 6
[54] Film Comment. November-December, 1980, p. 55
[55] Sight and Sound. #3, 1981, p. 174
[56] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 554-555
[57] Stone, Judy. დასახ. ნაშრ., გვ. 451
[58] Film Comment. November-December, 1980, p. 56
[59] Schilling, Mark. დასახ. ნაშრ., გვ. 382
[60] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 249-250
[61] Film Comment. November-December, 1980, p.57
[62] Sight and Sound. #3, 1981, p. 171
[63] Los Angeles Herald-Examiner. October 6, 1980
[64] The Hollywood Reporter. May 13, 1980, p. 3
[65] New West. December 1, 1980, p. 5
[66] Malpezzi Frances and William Clements. დასახ. ნაშრ., გვ. 195
[67] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 169
[68] Davis, Darrel. დასახ. ნაშრ., გვ. 228
[69] Film Comment. November-December, 1980, p. 56
[70] Post Script. Autumn, 1992, p. 27
[71] Literature/Film Quarterly. # 2, 1994, p. 129
[72] Film Comment. November-December, 1980, p. 55
[73] Richie, Donald. The Films of Akira Kurosawa, p. 213
[74] The Saturday Review. #31, 1980, p. 18
[75] New York. October 27, 1980, p. 71
[76] American Film. April, 1982, p. 46
[77] Post Script. Autumn, 1992, p. 26

[78] Los Angeles Times. October 12, 1980
[79] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 562
[80] Kinder, Marsha. დასახ. ნაშრ., გვ. 187
[81] Hoffmann, Hilmar, John Broadwin John and V.R. Berghahn. The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945. Providence: Berghahn Books, 1997, p. 37
[82] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 558
[83] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 352
[84] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 284
[85] The New Yorker. #51, 1981, p. 65
[86] American Film. April, 1982, p. 46
[87] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. XI
[88] The New York Times. April 27, 1980
[89] Variety. May 4, 1983, p. 5
[90] Literature/Film Quarterly. # 2, 1997, p. 146
[91] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 357
[92] American Cinematographer. July, 1986, p. 76
[93] American Film. April, 1989, p. 80
[94] Kure, Mitsuo. Samurai. London: Compendium, 2001, p. 162
[95] The New York Times. December 15, 1985
[96] The Japan Times. May 15, 1985
[97] The Guardian. December 14, 2001
[98] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 574
[99] LAWeekly. April 4, 1986
[100] Lucas, George. Kurosawa and Ran. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 39
[101] Rafu Shimpo. December 6, 1984
[102] Giannetti Louis and Scott Eyman. დასახ. ნაშრ., გვ. 297
[103] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 119
[104] Revue du cinema. #408, 1985, p. 69
[105] American Cinematographer. July, 1986, p. 75
[106] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 575
[107] Journal of Film and Video. # 2, 2000, p. 13
[108] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 205
[109] Nochimson, Martha. დასახ. ნაშრ., გვ. 223
[110] American Film. April, 1989, p. 80
[111] Goodwin, James. დასახ. ნაშრ., გვ. 212
[112] Literature/Film Quarterly. # 2, 2006, p. 105
[113] Conrad, Peter. To Be Continued: Four Stories and Their Survival. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 150
[114] Elsom, John. Is Shakespeare Still Our Contemporary? New York: Routledge,

1989, p. 16
[115] Davis, Darrel. დასახ. ნაშრ., გვ. 237
[116] Boston Herald. July 12, 1986
[117] Rothwell, Kenneth. დასახ. ნაშრ., გვ. 182
[118] Davis, Darrel. დასახ. ნაშრ., გვ. 237
[119] Hutchinson, Rachael. დასახ. ნაშრ., გვ. 177
[120] The New York Times. December 20, 1985
[121] Connoisseur. October, 1985, p. 109
[122] Vanity Fair. January, 1986, p. 95
[123] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 583
[124] Los Angeles Times. December 11, 1985
[125] The New York Times. December 19, 1985
[126] Los Angeles Times. December 11, 1985
[127] Post Script. Autumn, 1998, p. 52
[128] Hane, Mikiso. დასახ. ნაშრ., გვ. 197
[129] America. March 29, 1986, p. 249
[130] The Washington Times. April 12, 2007
[131] Davis, Darrel. დასახ. ნაშრ., გვ. 243
[132] American Cinematographer. July, 1986, p. 76
[133] Cineaste. #1, 2002, p. 12
[134] The Village Voice. December 24, 1985
[135] Asian Cinema. Fall/Winter 2003, p. 164
[136] Celluloid. #1, 2002, p. 7
[137] Davis, Darrel. დასახ. ნაშრ., გვ. 238
[138] Crowl, Samuel. დასახ. ნაშრ., გვ. 45
[139] Gazetas, Aristides. დასახ. ნაშრ., გვ. 165
[140] Buhler, Stephen. დასახ. ნაშრ., გვ. 173
[141] Davies, Anthony. დასახ. ნაშრ., გვ. 152
[142] Film Comment. January-February, 1999, p. 19
[143] The New York Times. December 15, 1985
[144] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 604
[145] Los Angeles Times. August 26, 1990
[146] The Hollywood Reporter. May 11, 1990, p. 6
[147] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 173
[148] იქვე, გვ. 182
[149] Interview. September, 1990, p. 14
[150] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 606
[151] Variety. May 2, 1990, p. 1
[152] Los Angeles Times. August 26, 1990
[153] The Hollywood Reporter. May 11, 1990, p. 6
[154] Japan Echo. 1991, #3, p. 80

[155] Journal of Popular Film and Television. Winter, 2005, p. 192
[156] Los Angeles Times. August 24, 1990
[157] LA Weekly. August 31, 1990
[158] Literature/Film Quarterly. # 2, 1994, p. 129
[159] Rafferty, Terence. დასახ. ნაშრ., გვ. 221
[160] Celluloid. #1, 2002, p. 9
[161] Cineaste. #1, 1992, p. 48
[162] Rafferty, Terence. დასახ. ნაშრ., გვ. 219
[163] The Washington Post. September 14, 1990
[164] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 361
[165] Schilling, Mark. დასახ. ნაშრ., გვ. 382
[166] The New Yorker. #30, 1990, p. 101
[167] New York. September 17, 1990, p. 58
[168] Interview. September, 1990, p.14
[169] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 612
[170] Elle. December, 1991, p. 112
[171] Cineaste. #1, 2002, p. 13
[172] იხ. Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 126
[173] The New York Times. January 26, 1992
[174] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 615
[175] Elle. December, 1991, p. 112
[176] Japan Echo. #3, 1991, p. 80
[177] The Los Angeles Times Calendar. June 23, 1991
[178] Variety. June 13, 1990, p. 4
[179] Cineaste. #1, 1992, p. 49
[180] The Observer. March 17, 1991
[181] The Economist. April 20, 1991, p. 92
[182] The Village Voice. December 16, 1991
[183] Schilling, Mark. დასახ. ნაშრ., გვ. 57
[184] The Hollywood Reporter. March 26, 1991, p. 8
[185] Screen Itnernational. June 21, 1991, p. 4
[186] Schilling, Mark. დასახ. ნაშრ., გვ. 196
[187] Post Script. Autumn, 1998, p. 54
[188] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 369
[189] Cineaste. #1, 1992, p. 48
[190] Ehrlich, Linda. The Extremes of Innocence: Kurosawa's Dreams and Rhapsodies. In "Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film". London: Keagan Paul International, 1996, p. 162
[191] The New York Times. December 20, 1991
[192] LA Weekly. December 27, 1991
[193] The Los Angeles Times Calendar. June 23, 1991

[194] Los Angeles Times. December 23, 1991
[195] Time. January 27, 1992, p. 24
[196] Canby, Vincent. Review of Rhapsody in August. In "Perspectives on Akira Kurosawa", p. 222
[197] Cineaste. #1, 1992, p. 49
[198] Schilling, Mark. დასახ. ნაშრ., გვ. 58
[199] ციტ.: Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 624
[200] Asian Cinema. Spring/Summer, 2002, p. 45
[201] Los Angeles Times. June 24, 1992
[202] Screen International. June 5, 1992, p. 12
[203] Variety. October 2, 1992, p. 38
[204] Yoshimoto, Mitsuhiro. დასახ. ნაშრ., გვ. 373
[205] Prince, Stephen. The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa, p. 335
[206] The Washington Times. June 13, 1997
[207] McDonald, Keiko. Reading a Japanese Film. Cinema in Context. Honolulu: University of Hawaii' Press, 2006, p. 196
[208] Screen International. June 5, 1992, p. 26
[209] Japan Economic Newswire. September 7, 1998
[210] ციტ.: Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 623
[211] Asian Cinema. Spring/Summer, 2002, p. 46
[212] Screen International. April 30, 1993, p. 25
[213] The Christian Science Monitor. May 20, 1993
[214] Post Script. Autumn, 1998, p. 55
[215] The New York Times. February 1, 1992
[216] Los Angeles Times. June 24, 1992
[217] Film International. Spring, #2, 1994, p. 53
[218] Los Angeles Times. September 3, 1999
[219] Film Comment. January-February, 1999, p. 21
[220] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 637
[221] Film International. Autumn, #4,1993, p. 5
[222] იხ. Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 638
[223] Schilling, Mark. დასახ. ნაშრ., გვ. 59
[224] Kurosawa, Kazuko. დასახ. ნაშრ., გვ. 201
[225] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 276
[226] The Nikkei Weekly. December 29, 1997
[227] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 640
[228] Film International. Autumn, #2, 1998, p. 60
[229] Daily News. September 7, 1998
[230] Donovan, Barna. დასახ. ნაშრ., გვ. 15
[231] The Hollywood Reporter. September 15, 1998, p. 3

[232] Trojan Family Magazine. Winter, 1999, p. 61
[233] The Japan Times. January 11, 2000
[234] Galbraith, Stuart. დასახ. ნაშრ., გვ. 643
[235] Variety. March 6, 2000, p. 39
[236] Incamera. October, 2002, p. 4

დასკვნა

[1] Jacoby, Alexander. დასახ. ნაშრ., გვ. 141
[2] Ивасаки А. История японского кино, с. 181
[3] The New York Times. October 3, 1980
[4] Bock, Audie. დასახ. ნაშრ., გვ. 166
[5] Cahiers du cinema. # 182, 1966, p. 74
[6] Positif. #132, 1971, p. 47
[7] Desser, David. დასახ. ნაშრ., გვ. 11
[8] Film Comment. January-February, 1999, p. 21
[9] Betts, Raymond. A History of Popular Culture: More of Everything, Faster, and Birghter. New York: Routledge, 2004, p. 91
[10] Film Quarterly. #1, 1960, p. 20
[11] Cineaste. #4, 1986, p. 25
[12] Stone, Judy. დასახ. ნაშრ., გვ. 448
[13] Anderson Joseph and Donald Richie. დასახ. ნაშრ., გვ. 377
[14] «Литературная газета». 1973, №2
[15] Kurosawa, Akira. დასახ. ნაშრ., გვ. XI
[16] Bock, Audie. დასახ. ნაშრ., გვ. 163
[17] Prince, Stephen. The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa, p. 339
[18] American Film. #6, 1982, p. 51
[19] Nogami, Teruyo. დასახ. ნაშრ., გვ. 285
[20] Film Comment. January-February, 1999, p. 21

წიგნები

- **Anderson Joseph and Donald Richie.** The Japanese Film: Art and Industry. New York: Grove Press, 1960
- **Bazin, Andre.** The Cinema of Cruelty: from Bunuel to Hitchcock. New York: Seaver Books, 1982
- **Becker, Carl.** Breaking the Circle: Death and Afterlife in Buddhism. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993
- **Betts, Raymond.** A History of Popular Culture: More of Everything, Faster, and Brighter. New York: Ro utledge, 2004
- **Birnbaum, Phyllis.** Modern Girls, Shining Stars, the Skies of Tokyo: 5 Japan Women. New York: Columbia University Press, 1999
- **Bock, Audie.** Japanese Film Directors. Tokyo: Kodansha International, 1978
- **Bradshaw, Graham.** Misrepresentations: Shakespeare and the Materialists. Ithaca: Cornell University Press, 1993
- **Bolleli, Daniele.** On the Warrior's Path. Berkeley: Blue Snake Books, 2003
- **Bordwell, David.** Poetics of Cinema. New York: Routledge, 2008
- **Braudy Leo and Morris Dickstein.** Great Film Directors. Oxford: Oxford University Press, 1978
- **Buhler, Stephen.** Shakespeare in the Cinema. Albany: State University of New York Press, 2002
- **Burch, Noel.** To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema. Berkeley: University of California press, 1979
- **Ceruli, Karen.** Never Saw it Coming: Cultural Challenges to Envisioning the Worst. Chicago: Chicago University Press, 2006
- **Collick, John.** Shakespeare, Cinema and Society. Manchester: Manchester UP, 1989
- **Conrad, Peter.** To Be Continued: Four Stories and Their Survival. Oxford: Clarendon Press, 1995
- **Cook, David.** A History of Narrative Film. New York: W.W. Norton, 1996
- **Crowl, Samuel.** Shakespeare and Film. New York: W.W. Norton, 2008
- **Crowther, Bosley.** The New York Times Film Reviews, 1913-1968. New York: The New York Times & Arno Press, 1970
- **Davies, Anthony.** Filming Shakespeare's Plays. Cambridge: Cambridge University Press, 1988
- **Davis, Darrel.** Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identify, Japanese Film. New York: Columbia University Press, 1996
- **DeNitto Dennis and William Herman.** Film and the Critical Eye. New York: Macmillan, 1975
- **Donovan, Barna.** The Asian Influence on Hollywood Action Films. Jefferson: McFarland & Company, 2008

- **Dutt, Utpal.** Towards a Heroic Cinema. Calcutta: M. Sarkar & Sons, 1994
- **Ellis, Jack.** A History of Film. Boston: Allyn and Bacon, 1995
- **Elsom, John.** Is Shakespeare still our Contemporary? New York: Routledge, 1989
- **Erens, Patricia.** Akira Kurosawa: A Guide to References and Resources. Boston: G.K. Hall & Co., 1979
- **Fell, John.** A History of Films. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979
- **Fleischer, Richard.** Just Tell Me When to Cry. London: Souvenir Press, 1993
- **Frayling, Christopher.** Sergio Leone – Something to Do with Death. London: Faber & faber, 2000
- **Gado, Frank.** The Passion of Ingmar Bergman. Durham: Duke University press, 1986
- **Galbraith, Stuart.** The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune. New York: Faber and Faber, 2002
- **Gazetas, Aristides.** An Introduction to World Cinema. Jefferson: McFarland, 2000
- **Giannetti Louis and Scott Eyman.** Flashback. A Brief History of Film. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2001
- **Goodwin, James.** Akira Kurosawa and Intertextual Cinema. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993
- **Jacoby, Alexander.** A Critical Handbook of Japanese Film Directors. Berkeley: Stone Bridge Press, 2008
- **Jansen Marius and John Hall.** The Cambridge History of Japan: The Nineteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1989
- **Jarvie, Ian.** Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics. New York: Routledge & Kegan Paul, 1987
- **Jess-Cooke, Carolyn.** Shakespeare on Film. London: Wallflower, 2007
- **Jorgens, Jack.** Shakespeare on Film. Bloomington: Indiana University Press, 1977
- **Hane, Mikiso.** Eastern Phoenix: Japan since 1945. Boulder: Westview Press, 1996
- **Hanel, Rachael.** Samurai. Mankato: Creative Education, 2008
- **Heston, Charlton.** The Actors' Life. New York: E. P. Dutton, 1976
- **High, Peter.** The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003
- **Hirano, Kyoko.** Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992
- **Hoffmann, Hilmar, John Broadwin John and V.R. Berghahn.** The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945. Providence: Berghahn Books, 1997
- **Houston, Penelope.** The Contemporary Cinema. London: Penguin Books, 1963
- **Hume, Nancy.** Japanese Aesthetics and Culture. New York: State University of New York Press, 1995
- **Kindem, Gorham.** The Intenational Movie Industry. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000
- **Knight, Arthur.** The Liveliest Art. New York: Macmillan, 1957

- **Kozintsev, Grigori.** King Lear: The Space of Tragedy. London: Heinemann, 1977
- **Kozintsev, Grigori.** Shakespeare: Time and Conscience. New York: Hill & Wang, 1966
- **Kure, Mitsuo.** Samurai. London: Compendium, 2001
- **Kurosawa, Akira.** Something Like an Autobiography. New York: Vintage Books, 1983
- **Kurosawa, Kazuko.** Papa: Kurosawa Akira. Tokyo: Bungei Shunju, 2000
- **Lee, Loyd.** World War II in Asia and the Pacific and the War's Aftermath, with General Themes. Westport: Greenwood Press, 1998
- **Lifton, Robert.** Death in Life: Survivors of Hiroshima. New York: Randome House, 1967
- **Lifton, Robert.** The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life. New York: Simon & Schuster, 1979
- **Louis Thomas and Tommy Ito.** Samurai: The Code of Warrior. New York: Sterling Publishing, 2008
- **Lowry, David.** Bokken: Art of the Japanese Sword. Burbank: Ohara Publications, 1986
- **McDonald, Keiko.** Cinema East. A Critical Study of Major Japanese Films. East Brunswick: Associated University Presses, 1983
- **McDonald, Keiko.** Reading a Japanese Film. Cinema in Context. Honolulu: University of Hawaii' Press, 2006
- **Martinez, Dolores.** Remaking Kurosawa. Translates and Permutations in Global Cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2009
- **Mast Gerald and Bruce Kawin.** A Short History of the movies. New York: McMillan, 1992
- **Mast Gerald and Bruce Kawin.** A Short History of the movies. New York: Pearson Education, 2008
- **Mifune, Toshiro.** The Last Samurai. Tokyo: Mainichi-Shinbin-sha, 1998
- **Nash Robert and Stanley Ross.** The Motion Picture Guide. Chicago: Cinebooks, 1986
- **Nitobe, Inazo.** Bushido: The Soul of Japan. Rutland: Charles Tuttle Company, 1969
- **Nochimson, Martha.** World on Film. London: Wiley-Blackwell, 2010
- **Nogami, Teruyo.** Waiting on the Weather. Making Movies with Akira Kurosawa. Berkeley: Stone Bridge Press, 2006
- **Prince, Stephen.** Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies. Austin: University of Texas Press, 1998
- **Prince, Stephen.** The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa. Princeton: Princeton University Press, 1991
- **Quinn Anthony and Daniel Paisner.** One Man Tango. New York: HarperCollins, 1995
- **Richie, Donald.** A Hundred Years of Japanese Film. Tokyo: Kodansha International, 2005
- **Richie, Donald.** Geisha, Gangster, Neighbour, Nun - Scenes from Japanese Lives.

Tokyo: Kodansha International, 1987
- **Richie, Donald**. The Films of Akira Kurosawa. Berkeley: University of California Press. 1984
- **Rothwell, Kenneth**. A History of Shakespeare on Screen. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- **Sato, Tadao**. Currents in Japanese Cinema. Tokyo: Kodansha International, 1982
- **Schilling, Mark**. Contemporary Japanese Film. New York: Weatherhill, 1999
- **Standish, Isolde**. A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film. New York: Continuum, 2005
- **Stone, Judy**. Eye on the World: Conversations with International filmmakers. Los Angeles: Silman-James Press, 1997
- **Thompson Kristin and David Bordwell**. Film History. Boston: McGraw-Hill, 2010
- **Thomson, David**. A Biographical Dictionary of Film. New York: Alfred A. Knopf, 1998
- **Thurnbull, Stephen**. Warriors of Medieval Japan. Oxford: Osprey, 2005
- **Van Der Heide, William**. Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossings and National Cultures. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002
- **Wiley Mason and Damien Bona**. Inside Oscar – The Unofficial History of the Academy Awards. New York: Ballantine, 1987
- **Yoshimoto, Mitsuhiro**. Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema. Durham: Duke University Press, 2000
- **Генс И.** Бросившие вызов. Москва, «Искусство», 1988
- **Генс И.** Тосиро Мифуне. М., «Искусство», 1974
- **Ивасаки А.** История японского кино. М., «Искусство», 1966
- **Ивасаки А.** Современное японское кино. М., «Искусство», 1962
- **Сато Т.** Кино Японии. М., «Радуга», 1988
- **Юренев Р.** Кино за рубежом. М., «Знание», 1961
- **Юткевич С.** Шекспир и кино. М., «Наука», 1973

ქრებულები

- "საზღვარგარეთის კინოს ოსტატები". თბილისი, "ხელოვნება", 1973
- "Action and Advanture Cinema". New York: Routledge, 2004
- "Akira Kurosawa: Interviews". Jackson: University Press of Mississippi, 2008
- "Akira Kurosawa's Footsteps of Dreams".Tokyo: Kyodo Tunshin-sha, 1999
- "Apocaliptic Visions Past and Present". Tallahassee: The Florida State University, 1988
- "Focus on Rashomon". Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972
- "Film and Liberal Arts". New York: Holt, 1970
- "Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film". London: Keagan Paul International, 1996

- "Interviews with Film Directors". London: Avon, 1969
- "Japanese Cinema: Texts and Contexts". London: Routledge, 2007
- "Kurosawa: Perceptions on life". Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 1991
- "Perspectives on Akira Kurosawa". Boston: G.K.Hall & Company, 1994
- "Remaping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film". London: Wellflower Press, 2006
- "Shakespeare and the Moving Image". Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- "Voices from the Japan Cinema". New York: Liveright, 1975

პერიოდული პრესა

- America. March 29, 1986
- American Cinematographer. July, 1986
- American Cinematographer. September, 2006
- American Film. April, 1982
- American Film. April, 1989
- Art Digest. # 29, 1955
- Asian Cinema. Spring/Summer, 2002
- Asian Cinema. Fall/Winter, 2003
- Asian Cinema. Fall/Winter, 2006
- Asia Scene. March, 1957
- Atlas. March, 1970
- Boston Herald. July 12, 1986
- Bunshin. February 10, 1969
- Cahiers du cinema. #24, 1953
- Cahiers du cinema. #28, 1953
- Cahiers du cinema. #69, 1957
- Cahiers du cinema. #182, 1966
- Cahiers du cinema. #274, 1977
- Celluloid. #3, 1998
- Celluloid. #1, 2002
- Cineaste. #4, 1986
- Cineaste. #1, 1992
- Cineaste. #1, 2002
- Cinema. #1, 1963
- Cinema. #2, 1963
- Cinema. # 4, 1963
- Cinema. # 5, 1963
- Cinema. #6, 1963
- Cinema. #83, 1964
- Cinema. #103, 1966
- Cinema. #2, 1972

- Cinema. #174, 1973
- Cinema. #193, 1974
- Cinema Journal. # 2, 1973
- Cinema Texas. #4, 1976
- Connoisseur. October, 1985
- Cue. January 28, 1967
- Cult Movies. #9, 1992
- Daily Herald. July 29, 2008
- Daily News. September 7, 1998
- East-West Center Review. July, 1964
- Ecran. April, 1973
- Ecran. December, 1974
- Ecran. February, 1975
- Eiga Geijutsu. December, 1965
- Eiga Hyoron. February, 1947
- Eiga Hyoron. June, 1948
- Eiga Shunju. January, 1947
- Eiga Times. November 1, 1946
- Elle. December, 1991
- Empire. April, 2010
- Esquire. August. 1961
- Esquire. June, 1962
- Esquire. December, 1965
- Etudes Cinematographiques. # 30-31, 1964
- Incamera. October, 2002
- Japan Echo. #3, 1991
- Japan Economic Newswire. September 7, 1998
- Japan Quarterly. January-March, 1965
- Japan Quarterly. July-September, 1965
- Journal of Film and Video. # 2, 2000
- Journal of Popular Film and Television. Winter, 2005
- Journal of the Society of Film and Television Arts. #37, 1969
- Juene Cinema. December-January, 1974
- Jump Cut. March-April, 1975
- Film. #15, 1958
- Film. #41, 1964
- Film. #44, 1965
- Filmmaker. Fall, 2009
- Film Comment. September-October, 1975
- Film Comment. November-December, 1980
- Film Comment. July, 1984
- Film Comment. November-December, 1985
- Film Comment. January-February, 1999
- Film Criticism. Fall, #1, 1993

- Film Culture. #4, 1956
- Film Culture. #24, 1961
- Film Daily. June 30, 1963
- Film Daily. July 1, 1966
- Film International. Autumn, #4, 1993
- Film International. Spring, #2, 1994
- Film International. Autumn, #2, 1998
- Film Journal. #8, 1957
- Film Quarterly. #2, 1959
- Film Quarterly. #1, 1960
- Film Quarterly.#3, 1960
- Film Quarterly. # 4, 1960
- Film Quarterly. #13, 1962
- Film Quarterly. #4, 1971
- Film Society Review. November, 1971
- Film World. #2, 1970
- Films and Filming. #7, 1955
- Films and Filming. #11, 1959
- Films and Filming. #8, 1961
- Films and Filming. # 10, 1961
- Films and Filming. #6, 1962
- Films and Filming. #4, 1963
- Films and Filming. #4, 1964
- Films and Filming. #15, 1969
- Films and Filming. #11, 1970
- Films and Filming. #4, 1971
- Films in Review. #1, 1952
- Films in Review. #10, 1956
- Films in Review. #2, 1960
- Films in Review. #10, 1961
- Films in Review. #3, 1962
- Films in Review. #9, 1962
- Films in Review. #2, 1963
- Harper's Magazine. July, 1955
- Holiday. #4, 1961
- Hollywood Citizen-News. January 22, 1952
- Hollywood Citizen-News. March 16, 1963
- Hollywood Citizen-News. February 21, 1964
- Horizon. #4, 1962
- Horizon. #2, 1974
- Hudson Review. #3, 1952
- Independent Film Journal. February 3, 1978
- Interview. September, 1990
- Kenyon Review. Autumn, 1965

- Kinema Junpo. June-II, 1948
- Kinema Junpo. July-III, 1948
- Kinema Junpo. April, 1952
- Kinema Junpo. March, 1962
- Kinema Junpo. January, 1966
- Kinema Junpo. July, 1966
- Kinema Junpo. September, 1966
- Kinema Junpo. January, 1967
- LA Weekly. April 4, 1986
- LA Weekly. August 31, 1990
- LA Weekly. December 6, 1991
- LA Weekly. December 27, 1991
- Library Journal. #2, 1952
- Life. January 21, 1952
- Literature/Film Quarterly. # 4, 1973
- Literature/Film Quarterly. # 3, 1974
- Literature/Film Quarterly. #1, 1975
- Literature/Film Quarterly. # 4, 1977
- Literature/Film Quarterly. # 2, 1994
- Literature/Film Quarterly. # 3, 1996
- Literature/Film Quarterly. # 2, 1997
- Literature/Film Quarterly. # 2, 1998
- Literature/Film Quarterly. #3, 1999
- Literature/Film Quarterly. # 2, 2006
- Los Angeles Examiner. September 14, 1961
- Los Angeles Herald-Examiner. October 6, 1980
- Los Angeles Herald-Examiner. January 8, 1983
- Los Angeles Mirror. October 10, 1960
- Los Angeles Mirror. October 21, 1960
- Los Angeles Times. May 27, 1956
- Los Angeles Times. February 3, 1960
- Los Angeles Times. October 24, 1960
- Los Angeles Times. September 15, 1961
- Los Angeles Times. May 2, 1962
- Los Angeles Times. June 18, 1962
- Los Angeles Times. February 16, 1963
- Los Angeles Times. June 23, 1964
- Los Angeles Times. September 16, 1964
- Los Angeles Times. January 14, 1966
- Los Angeles Times. November 25, 1967
- Los Angeles Times. March 6, 1969
- Los Angeles Times. May 10, 1974
- Los Angeles Times. February 11, 1976
- Los Angeles Times. April 2, 1976

- Los Angeles Times. May 23, 1978
- Los Angeles Times. October 12, 1980
- Los Angeles Times. January 7, 1983
- Los Angeles Times. December 11, 1985
- Los Angeles Times. December 20, 1985
- Los Angeles Times. August 24, 1990
- Los Angeles Times. August 26, 1990
- Los Angeles Times. December 23, 1991
- Los Angeles Times. June 24, 1992
- Los Angeles Times. September 3, 1999
- Monthly Film Bulletin. March, 1974
- Monthly Film Bulletin. May, 1975
- Monthly Film Bulletin. January, 1978
- Motion Picture Herald. April 15, 1964
- Motion Picture Herald. January 8. 1969
- New West. January 16, 1978
- New York. October 11, 1971
- New York. April 29, 1974
- New York. October 27, 1980
- New York. September 17, 1990
- New York Herald-Tribune. May 8. 1963
- New York Herald-Tribune. May 25, 1963
- New York World Journal Tribune. January 12, 1967
- Newsweek. #1, 1952
- Newsweek. #24, 1956
- Newsweek. # 22, 1961
- Newsweek. #17, 1962
- Newsweek. #5, 1963
- Newsweek. #18, 1963
- Newsweek. # 20. 1963
- Newsweek. #22, 1963
- Newsweek. #10, 1964
- Newsweek. # 6, 1967
- Newsweek. # 42, 1976
- Newsweek. # 22, 1980
- Positif. #22, 1957
- Positif. #25-26, 1957
- Positif. #43, 1961
- Positif. #72, 1965
- Positif. #132, 1971
- Positif. #72, 1972
- Positif. #150, 1973
- Positif. #165, 1975
- Post Script. Winter, 1988

- Post Script. Autumn, 1992
- Post Script. Autumn, 1998
- Post Script. Autumn, 2000
- Quarterly of Film, Radio and Television. # 4, 1956
- Rafu Shimpo. December 6, 1984
- Revue du cinema. #408. 1985
- Screen Education. July-August, 1967
- Screen International. August 25, 1979
- Screen International. June 5, 1992
- Screen International. April 30, 1993
- Sight and Sound. #1, 1952
- Sight and Sound. #2, 1954
- Sight and Sound. #4, 1955
- Sight and Sound. #3, 1957
- Sight and Sound. #5, 1958
- Sight and Sound. #3, 1964
- Sight and Sound. #4, 1965
- Sight and Sound. #3, 1967
- Sight and Sound. #1, 1970
- Sight and Sound. #3, 1981
- Sight and Sound. #2, 2002
- Sight and Sound. #6, 2006
- Sight and Sound. #7, 2010
- Soundings. Winter, 1973
- Sunday Times. January 26, 1969
- The Canyon Crier. June 14, 1971
- The Catholic World. #1043, 1952
- The Christian Science Monitor. May 20, 1993
- The Cinemeditor. Summer, 1970
- The Commonweal. #14, 1952
- The Commonweal. #11, 1956
- The Commonweal. #11, 1961
- The Commonweal. #3, 1962
- The Commonweal. #7, 1963
- The Commonweal. #20, 1963
- The Commonweal. #19, 1967
- The Economist. April 20, 1991
- The Guardian. December 14, 2001
- The Hollywood Reporter. October 20, 1960
- The Hollywood Reporter. October 23, 1967
- The Hollywood Reporter. June 8, 1971
- The Hollywood Reporter. March 30, 1976
- The Hollywood Reporter. May 13, 1980
- The Hollywood Reporter. May 11, 1990

- The Hollywood Reporter. March 26, 1991
- The Hollywood Reporter. September 15, 1998
- The Hollywood Citizen-News. October 8, 1960
- The Hudson Review. #3, 1955
- The Hudson Review. #2, 1961
- The Illustrated London News. #220, 1952
- The Japan Times. May 15, 1985
- The Japan Times. January 11, 2000
- The London Times. January 26, 1969
- The Los Angeles Times Calendar. June 23, 1991
- The Massachusetts Review. #1, 1975
- The Nation. #3, 1952
- The Nation. #23, 1956
- The Nation. #14, 1971
- The New Republic. #2, 1952
- The New Republic. #10, 1960
- The New Republic. #22, 1961
- The New Republic. #12, 1962
- The New Republic. #4, 1963
- The New Republic. #19, 1963
- The New Republic. # 21, 1963
- The New Republic. #47, 1963
- The New Republic. #2, 1969
- The New Statesman. March 15, 1952
- The New York Herald Tribune. December 8, 1963
- The New York Times. December 27, 1951
- The New York Times. January 6, 1952
- The New York Times. June 6, 1954
- The New York Times. November 25, 1956
- The New York Times. December 31, 1959
- The New York Times. January 11, 1960
- The New York Times. January 30, 1960
- The New York Times. November 23, 1961
- The New York Times. January 24, 1962
- The New York Times. February 10, 1962
- The New York Times. January 23, 1963
- The New York Times. February 6, 1963
- The New York Times. May 1, 1963
- The New York Times. May 15, 1963
- The New York Times. November 27, 1963
- The New York Times. March 4, 1964
- The New York Times. April 11, 1965
- The New York Times. January 29, 1967
- The New York Times. December 20, 1968

- The New York Times. December 19, 1972
- The New York Times. October 5, 1976
- The New York Times. April 22, 1979
- The New York Times. April 27, 1980
- The New York Times. June 6, 1980
- The New York Times. August 26, 1980
- The New York Times. October 3, 1980
- The New York Times. October 4, 1981
- The New York Times. June 29, 1982
- The New York Times. November 25, 1983
- The New York Times. December 15, 1985
- The New York Times. December 19, 1985
- The New York Times. December 20, 1985
- The New York Times. May 9, 1986
- The New York Times. December 20, 1991
- The New York Times. January 26, 1992
- The New York Times. February 1, 1992
- The New Yorker. #46, 1951
- The New Yorker. # 41, 1956
- The New Yorker. #48, 1956
- The New Yorker. #48, 1960
- The New Yorker. # 42, 1961
- The New Yorker. #7, 1962
- The New Yorker. #11, 1963
- The New Yorker. # 12, 1963
- The New Yorker. # 43, 1963
- The New Yorker. #3, 1964
- The New Yorker. #51, 1981
- The New Yorker. #30, 1990
- The Nikkei Weekly. December 29, 1997
- The Observer. March 17, 1991
- The Partisan Review. # 30, 1963
- The Popular Journal of Film. #34, 1972
- The Saturday Review. #3, 1952
- The Saturday Review. #48, 1956
- The Saturday Review. #35, 1960
- The Saturday Review. #37, 1962
- The Saturday Review. #3, 1963
- The Saturday Review. #31, 1980
- The Spectator. March 17, 1961
- Take One. #2, 1971
- Take One. #4, 1972
- The Thousand Eyes Magazine. March, 1976
- The Thousand Eyes Magazine. April, 1976

- The Village Voice. January 13, 1960
- The Village Voice. February 10, 1960
- The Village Voice. February 8, 1962
- The Village Voice. October 25, 1962
- The Village Voice. January 24, 1963
- The Village Voice. June 9, 1980
- The Village Voice. June 6, 1982
- The Village Voice. December 24, 1985
- The Village Voice. May 16, 1986
- The Village Voice. December 16, 1991
- The Wall Street Journal. April 23, 1973
- The Washington Post. September 14, 1990
- The Washington Times. June 13, 1997
- The Washington Times. February 22, 1998
- The Washington Times. September 11, 1998
- The Washington Times. December 4, 1998
- The Washington Times. February 8, 2003
- The Washington Times. April 12, 2007
- The Yale Review. #2, 1974
- Time. January 7, 1952
- Time. June 11, 1956
- Time. December 10, 1956
- Time. February 15, 1960
- Time. December 1, 1961
- Time. March 9, 1962
- Time. September 21, 1962
- Time. January 25, 1963
- Time. May 17, 1963
- Time. November 29, 1963
- Time. January 17, 1969
- Time. October 25, 1976
- Time. January 27, 1992
- Trojan Family Magazine. Winter, 1999
- Vanity Fair. January, 1986
- Variety. July 8, 1959
- Variety. February 3, 1960
- Variety. January 27, 1960
- Variety. August 30, 1961
- Variety. June 20, 1962
- Variety. July 5, 1963
- Variety. September 4, 1963
- Variety. September 18, 1963
- Variety. September 8, 1965
- Variety. March 29, 1967

- Variety. May 15, 1967
- Variety. October 18, 1968
- Variety. December 25, 1968
- Variety. December 31, 1968
- Variety. August 11, 1970
- Variety. December 9. 1970
- Variety. February 17, 1971
- Variety. April 11, 1973
- Variety. August 13, 1975
- Variety. August 20, 1980
- Variety. May 4, 1983
- Variety. May 2, 1990
- Variety. June 13, 1990
- Variety. October 2, 1992
- Variety. March 6. 2000
- USA Today. September 20, 1996
- «Искусство кино». 1964, №3
- «Искусство кино». 1964, №11
- «Искусство кино». 1998, №10
- «Советский экран». 1966, №7
- «Советский экран». 1975, №16
- «Литературная газета». 1973, №2
- «Литературная газета». 1971, №32

აბე კ. – 356
აბე ტ. – 349
ავაჯი კ. – 85, 354
აისაკა შ. – 79, 353
აიძავა ი. – 359
აკუტაგავა რ. – 95, 98, 106, 354
აკუტაგავა ჰ. – 248, 362
ალმოდოვარი პ. – 339
ალპერტი ჰ. – 184
ანდერსონი ლ. – 127, 378
ანდერსონი ჯ. – 29, 367, 369, 371-373, 376, 382, 397-398
ანტონიონი მ. – 6, 255
აოიაგი ტ. – 230-231, 238-240, 242
აოიამა კ. – 357
აოიამა ს. – 349, 354
არსენიევი ვ. – 260-261, 264-266, 272-273, 363

ბაზენი ა. – 120, 378, 380, 398
ბაიშო მ. – 316, 363-364
ბალზაკი ო. – 244
ბანდო ც. – 197
ბანი ჯ. – 250-251, 362
ბარბაროუ ჯ. – 112
ბეთჰოვენი ლ. – 224, 286
ბეკერი კ. – 379, 398
ბეკერი ჟ. – 295
ბეკეტი თ. – 317
ბენიტანი კ. – 327, 364-365
ბერგანი ვ. რ. – 393, 399
ბერგმანი ი. – 113, 125, 129, 377, 399
ბეტსი რ. – 397-398
ბიზე ჟ. – 246
ბირნბაუმი ფ. – 369, 398
ბლუმენთალი ჯ. – 382
ბოგარტი ჰ. – 75, 203
ბოკი ო. – 294, 378-380, 388-389, 391, 397-398
ბოლელი დ. – 379, 398
ბონა დ. – 376, 401
ბონაპარტე ნ. – 269, 303
ბონდი უ. – 181
ბორდუელი დ. – 370-371, 376, 390, 398, 401
ბრანდო მ. – 107
ბრედშოუ გ. – 385, 398
ბრენდონი თ. – 128
ბრესონი რ. – 109
ბრინერი ი. – 147
ბროდი ლ. – 379, 398
ბროდუინი ჯ. – 393, 399
ბრონსონი ჩ. – 259
ბრუკი პ. – 163, 382
ბულერი ს. – 382, 384, 394, 398
ბუნუელი ლ. – 295, 378, 398
ბურკოვა ო. – 363
ბურმენი ჯ. - 229
ბურჩი ნ. – 368-369, 378, 381, 398

გადი რ. ბ. – 380, 390
გადო ფ. – 377, 399
გალბრაითი ს. – 368-375, 377-381, 383-390, 392-397, 399
განსი ა. – 6, 204, 306
განტმანი ი. – 363
გაძეტასი ა. – 391, 394, 399
ვენსი ი. – 384, 391, 401
გერასიმოვი ს. – 259
გილსი დ. – 378
გირი რ. – 323-327, 329, 365
გოგოლი ნ. — 129
გოდარი ჟ.-ლ. – 293
გოეთე ი. ვ. – 129
გოლდონი კ. – 194
გორკი მ. – 164-167, 245, 252, 358
გრიგი ე. – 286
გრილი პ. – 324
გრიფითი დ. – 64, 161, 204, 248, 255, 306, 310
გუდვინი ჯ. – 381, 383, 393, 399
გურლი ჯ. – 392

დანი რ. – 360-361
დანილჩენკო ს. – 363
დე პალმა ბ. – 146
დე სიკა ვ. – 88, 129, 168, 255
დეივიდი ს. – 236
დეივისი დ. – 391-392, 394, 398
დეივისი ე. – 382, 394, 398
დელეუზი ჟ. – 388-389
დელონი ა. – 259
დენბი დ. – 291, 320
დენთი ა. – 112
დენიტო დ. – 375, 385, 389, 398
დესერი დ. – 384, 397
დიუ პლანტიე დ. ტ. – 295
დიკენსი ჩ. – 190, 228
დიკსტინი მ. – 379, 398
დისნი უ. – 204
დობრონრავოვი ფ. – 363
დოვჟენკო ა. – 41, 93, 275
დონოვანი ბ. – 268, 370, 372-374, 396, 398
დონოვანი ჰ. – 230
დოსტოევსკი ფ. – 15, 77, 93, 114, 115-119, 218, 228, 244, 252, 254-255, 310, 355
დუგლასი კ. – 221, 229
დუტი უ. – 387-388, 399

ეგი ტ. – 361
ეიზენშტეინი ს. – 63, 110, 161, 175, 230, 306
ეიმანი ს. – 367, 388-389, 393, 399
ელისი ჯ. – 376, 385-386, 399
ელსომი ჯ. – 393, 399
ენომოტო კ. – 21, 25, 27, 48, 351
ერენსი პ. – 368, 370-373, 383, 399
ერლიხი ლ. – 375, 395
ეძაკი კ. – 154, 356
ეძუმი ჰ. – 362
ეჰარა ტ. – 360-361

ვადა ე. – 298, 307, 312, 316, 364
ვაკაიამა ტ. – 279
ვაკასუგი მ. – 98, 104
ვან გოგი ვ. – 16, 247, 312-313, 323, 334
ვან დერ ჰეიდე უ. – 379, 385, 401
ვატანაბე ა. – 190, 352, 356-358, 360, 362
ვატანაბე ტ. – 77
ვატარაი შ. – 361
ვიგო ჟ. – 93
ვივალდი ა. – 325
ვულფი ბ. – 374

ზანუკი დ. – 234-240
ზანუკი რ. – 235

თარნბალი ს. – 379, 401
თომასი ქ. – 185, 227
თომპსონი კ. – 370-371, 376, 390, 401
თომსონი დ. – 380, 385, 401

იაგურა შ. – 21
იაგუჩი ი. – 40, 42-43, 46, 51-52, 302, 350
იამაგატა ი. – 351
იამაგუჩი ი. – 90, 353-354
იამაგუჩი მ. – 356
იამადა ი. – 155-157, 162, 165, 189, 357-358, 360
იამადა კ. – 86
იამადა მ. – 356
იამადა შ. – 350
იამამოტო იო – 365
იამამოტო ისოროკუ – 236
იამამოტო კ. – 19-29, 31, 34, 36, 46, 53, 64, 118, 262, 336, 351, 353
იამამოტო რ. – 76, 353-354
იამამოტო საცუო – 31
იამამოტო სენ – 363
იამამოტო შ. – 186, 198, 218, 226, 245, 337, 342, 360-362
იამამოტო ჰ. – 365
იამანაკა ს. – 26, 38, 98

იამაოკა რ. – 323
იამასაკი კაძუო – 165, 358
იამაძაკი კენტა – 64
იამაძაკი ც. – 205-206, 209, 212, 216-217, 223, 237, 361, 363
იამაძაკი ტ. – 262
იანაგასე მ. – 171
იანაგი ე. – 355, 361
იანაგიია ჰ. – 354
იანაშისა ტ. – 362
იანგი ვ. – 383
იანგი ტ. – 258, 287
იანოგუჩი ფ. – 302, 304, 353, 355-359, 361-364
იანსენი მ. – 379, 399
იარვი ი. – 377, 380, 399
იასუე შ. – 352
იგავა ჰ. – 332, 362, 364-366
იგლი ჯ. – 207
იდე მ. – 218, 276, 294, 311, 361, 363-364
ივასაკი ა. – 211, 369-372, 375, 387, 390, 397, 401
იიდა შ. – 74
იიჯიმა ტ. – 61, 111
იკარიია ჩ. – 318, 365
იკებე შ. – 287, 315, 325, 363-364
იკეჰატა შ. – 298, 364
იკუკატა ი. – 353
იმაი კ. – 353
იმამურა მ. – 74
იმო ი. – 355
იმურა ც. – 362
ინაბა ი. – 137-138, 356
ინაგაკი ჰ. – 120
ინამორი კ. – 338
ინოუე დ. – 355
ინოუე ი. (მ.) – 29, 177-178, 186, 232, 257, 295, 311-313, 321, 339, 340, 364-365
იოკო დ. – 351
იორგენსი ჯ. – 382, 399
იორკინი ბ. – 293
იოშიდა შ. – 364
იოშიკავა ე. – 37
იოშიმოტო მ. – 369-375, 380, 385-386, 390, 393, 395-396, 400
იოშიმურა ჯ. – 362
იოშიოკა ჰ. – 365-366
ირიე ი. – 365
ირიე ტ. – 40, 202, 350, 360
ისაკი მ. – 364-365
ისტვუდი ქ. – 194
იტამი მ. – 26
იტო ი. – 202, 356, 361
იტო მ. – 349-350
იტო ნ. – 351
იტო ტაკეო – 74, 350-352, 364
იტო ტომი – 379, 400
იუი მ. – 280, 332, 363-364, 366
იურენევი რ. – 376, 381, 384, 386, 388, 401
იუსეფი ო. – 350
იუტკევიჩი ს. – 377, 382-383, 401
იფუკუბე ა. – 81, 353
იშიდა კ. – 350
იშიიამა კ. – 208, 361
იჩიკავა კ. – 217-218, 241, 243, 342, 362
იჩიკავა ჰ. – 353
იჩინომიია ა. – 359
იჰონბაში კ. – 354

კაგავა კ. – 165, 180, 206, 219-221, 332, 358-359, 361, 366
კაგიია ტ. – 236, 240
კავამურა რ. – 354
კავარასაკი ჩ. – 365
კავასაკი კ. – 352
კავასაკი ტ. – 262
კავასე ჰ. – 248, 362
კავაძუ ს. – 351, 360
კაზანი ე. – 109, 293
კაიამა ი. – 219, 222, 360-361
კაიაშიმა ნ. – 365
კაინდერი მ. – 392-393
კამეიიამა შ. – 350
კამეტანი მ. – 362
კამიუ ა. – 228

კანეკო ნ. – 356
კანკურა ტ. – 351
კანო ჯ. – 37-38
კაპრა ფ. – 6, 66, 91
კარასავა ჰ. – 25
კარაჰიმა მ. – 351
კასაგი შ. – 353
კასუნოკი ი. — 362
კატო დ. – 99, 138, 190, 355-356, 360
კატო კაძუო – 364
კატო კიიო – 40
კატო მ. – 358
კატო ტაი – 98
კატო ტაკეში — 180, 207, 209, 358-361
კაუფმანი ს. – 112, 185, 203, 216
კაცუ შ. – 276, 279, 281-282, 292
კაცურაგი ი. – 354
კაჰარა ნ. – 359
კევინი ბ. – 367, 377, 386, 400
კერშნერი ი. – 287
კიაროსტამი ა. – 338, 341
კიიოკავა ნ. – 358
კიიოკავა ს. – 349-350
კიკუტა კ. – 78, 353
კიკუშიმა რ. – 82, 88, 153, 169-170, 177, 187, 198, 205, 218, 231, 234-235, 240-242, 310, 341, 353-354, 357-361
კიმურა დ. – 188
კიმურა ი. — 138, 354, 356, 361
კიმურა საკაე – 364
კიმურა სოტოჯი – 19
კინდემი გ. – 368, 399
კინოშიტა კ. – 243, 342, 362
კინუგასა ტ. – 26, 64
კიო მ. – 99, 101, 108, 355
კიტა ტ. – 351
კიტაბაიაში ტ. – 354
კიტაგავა კ. – 351
კიტაგავა ფ. – 60
კიტაძავა ჰ. – 351
კიუკორი ჯ. – 294
კიში ტ. – 354
კლემანი რ. – 295
კლემენტსი უ. – 392
კლერი რ. – 168
კობაიაში ა. – 366
კობაიაში ი. – 19
კობაიაში კ. – 202, 360
კობაიაში მ. – 189, 197, 241, 243, 339, 242, 362
კობაიაში ტ. – 352
კობერნი ჯ. – 287
კობორი მ. – 356
კოგურე გ. – 365
კოგურე მ. – 353
კოდამა კ. – 361, 364
კოდო კ. – 349-350, 352, 354-358
კოზინცევი გ. — 163, 382, 400
კოიდე ტ. – 354-355
კოიძუმი ი. — 135
კოიძუმი ტ. – 339-340, 342
კოიძუმი ფ. – 360
კოკინტეი შ. – 164
კონო ა. – 44, 59, 349, 351-352
კონო ი. – 350
კონრადი პ. – 393, 398
კონუმა ვ. – 352, 360
კონჩალოვსკი ა. – 233
კოპოლა ფ. ფ. – 185-186, 275, 279, 287-288, 293, 305, 347
კორმენი რ. – 274
კორტიშევი დ. – 363
კოსტერი ჰ. – 66
კოსუგი ი. – 48, 93, 349, 351, 356
კოქსი ა. – 342
კოჯიმა ს. – 362
კრემენა ვ. – 363
კუბო ა. – 357, 360
კუბო კ. — 350, 352
კუბრიკი ს. – 299
კუგა ი. – 115-116, 353, 355
კუვანო მ. – 361
კუკი დ. – 380, 390, 398
კუმაი კ. – 343
კურე მ. – 393, 400
კურიჰარა შ. – 359
კუროსავა ა. – 5-130, 134-196, 198-365, 367-389, 391-393, 395-

397, 399-402
კუროსავა ი. – 12, 14, 17, 74
კუროსავა კ. – 145, 215, 258, 312-313, 321, 324, 335, 339, 365, 387, 390, 396, 400
კუროსავა მასაიასუ – 12, 18
კუროსავა მომოიო – 12, 14, 317
კუროსავა ტ. – 12, 29, 46
კუროსავა შიგეიო – 12
კუროსავა შიმა – 12
კუროსავა ჰარუიო – 12
კუროსავა ჰეიგო – 15-18
კუროსავა ჰისაო – 52, 246, 295, 301, 311-312, 313, 321, 342, 364-365
კუსაკა ტ. – 366
კუსუდა კ. – 56, 60
კუძე რ. – 173, 191, 302

ლანგლუა ა. – 230
ლეონე ს. – 194-195, 254, 386, 399
ლი ლ. – 372, 400
ლიდა ჩ. – 353
ლივაინი ჯ. – 229, 230-231, 233
ლინდემანი მ. – 236
ლინი დ. – 234, 299, 308
ლიუისი თ. – 379, 400
ლიფტონი რ. – 379, 381, 400
ლიძანი კ. – 66
ლიძუმი ს. – 365
ლოლობრიჯიდა ჯ. – 168
ლოუ ა. – 342
ლოური დ. – 386, 400
ლუკასი ჯ. – 146, 175, 275, 279, 287-288, 305, 311-314, 318, 341, 393
ლუმეტი ს. – 112, 293, 307

მაგსეისეი რ. – 227
მაკბეინი ე. – 205, 211, 215, 360
მაკდონალდი კ. – 376, 382, 388, 396, 400
მაკინო ი. – 361
მაკინო მ. – 93, 197
მალერი გ. – 301
მალპეცი ფ. – 392
მამულიანი რ. – 294
მანსინი ჰ. – 191
მარვინი ლ. – 231
მარკერი ქ. – 304
მარკესი გ. გ. – 324, 330
მარტინესი დ. – 370, 376, 384-385, 400
მარტინი ს. – 216
მარუნე ს. – 42
მარქსი კ. – 17, 284
მასუ ა. – 350
მასუდა ტ. – 240-241
მაქართენი ჯ. – 112
მაჩიდა ჰ. – 353
მაცუე ი. – 232, 240, 245, 251, 256, 258, 261-262, 362-363
მაცუი კ. – 360
მაცუი ნ. – 364
მაცუიამა ტ. – 84, 87, 352-356
მაცუმოტო კ. – 354
მაცუმოტო ს. – 359
მაცუმურა ტ. – 331-332, 334, 342, 362, 366
მაცუოკა ი. – 295
მაცუძაკი კ. – 55-56, 349, 351
მეიერჰოლდი ვ. – 164
მეიჯი მ. – 37, 46
მელენი ჯ. – 381, 386, 390
მელვილი ჟ.-პ. – 295
მელიესი ჟ. – 276
მესტი ჯ. – 367, 377, 386, 400
მექასი ი. – 128
მი კ. – 354
მიი ჰ. – 350
მიიაგავა კ. – 97, 100, 102, 107,187-188, 281, 354, 359, 376
მიიაგუჩი ს. – 138, 350, 356, 359
მიიაძაკი ი. – 364
მიიაძაკი ჯ. – 353
მიიოში ე. – 352, 354-358
მიკამი ჩ. – 359
მილიუსი ჯ. – 293, 305

მიმურა ა. – 349
მინავა ი. – 190
მინამი ი. – 356
მინამი შ. – 362
მინამიბარა კ. — 359
მინოშიმა ნ. – 262
მიტა კ. – 349
მიტანი ნ. – 362
მიტანი ს. – 351
მიტობე ს. – 362
მიურა მ. – 351
მიფუნე ტ. – 70-72, 75, 78-86, 89-90, 92-93, 99-101, 104, 107, 115-117, 129-130, 136-137, 140, 149, 151-152, 155, 157-158, 162, 165, 170, 178-179, 181, 183, 188, 191-192, 195-196, 199, 201-206, 209, 212-213, 216-217, 219-229, 236, 240-242, 246, 254, 257-259, 262, 276, 281-283, 292-293, 297-298, 332, 335, 338-339, 340, 342-343, 353-361, 368, 376, 399-401
მიფუნე შ. – 342
მიჩელი თ. – 75
მიცუდა კ. – 357, 359, 362
მიცუი კ. – 165, 358-359, 361
მიძოგუჩი კ. – 6, 26, 130, 254
მიძუნოია კ. – 357
მიჰაში ტ. – 180, 359, 361
მომოი კ. – 363
მონრო მ. – 99
მორი ი. – 21-22
მორი კ. – 27
მორი მასაიუკი – 48, 99, 115, 117, 180, 185, 350-351, 355, 359
მორი მოტონარი – 296
მორი ჰ. – 362
მორიკონე ე. – 194
მორისაკი ა. – 88
მორიტა ი. – 204
მორიტა ნ. – 31, 33, 46
მორიტანი შ. – 189
მორჰეიმი ლ. – 147
მოტოკი ს. – 78, 134, 351-353, 355-358
მუნზუკი მ. – 263, 267-268, 270-272, 363
მურაკი ი. – 154, 164, 219, 246, 299, 304, 316, 325, 327, 337, 342, 357-365
მურაკი შ. – 362, 364
მურასე ს. – 323, 330, 365
მურატა კ. – 320-321, 323, 365
მურატა ჰ. – 363
მურნაუ ფ. ვ. – 69, 242

ნაგატა ი. – 354
ნაგატა მ. – 105, 109, 111-112, 354
ნაგიბინი ი. – 261-262, 363
ნაგოია ა. – 361
ნაითი ა. – 129, 376, 399
ნაიტო ი. – 219, 362
ნაკადაი ტ. – 189-190, 192, 199-201, 206, 282, 284, 292, 298-300, 341-342, 360-361, 363-364
ნაკაი ა. – 85, 87, 138, 158, 219, 262, 269, 281, 351-353, 355-357, 361, 363-364
ნაკაკიტა ჩ. – 65, 67-68, 71, 351-353
ნაკამურა გ. – 165, 358
ნაკამურა ნობორუ – 241
ნაკამურა ნობუო – 356-357, 359, 361
ნაკამურა ძ. – 352
ნაკანო ტ. – 364
ნაკაჯიმა შ. – 364
ნამიკი ი. – 352
ნანაო რ. – 362
ნანივა ჩ. – 158, 357
ნარაოკა ა. – 362
ნარუსე მ. – 19, 23, 26, 64, 78
ნაცუკი ი. – 360
ნეგიში ა. – 357-358, 361, 365
ნეში რ. – 385, 400
ნეძუ ჯ. – 363-364
ნეძუ ჰ. – 134
ნიკი ტ. – 219, 226, 361
ნიტობე ი. – 379, 400

ნიშიგაკი შ. – 350
ნიშიმურა კ. – 180-181, 359-360
ნიშინა შ. – 351
ნიშიძაკი ჰ. – 365
ნოგამი ტ. – 97, 101, 172-173, 186, 250, 262, 270-271, 276, 293, 304, 323, 342, 367-369, 375-376, 378-379, 383, 385, 387-397, 400
ნომურა ა. – 362
ნომურა ტ. – 364
ნორიმსონი მ. – 368, 374, 393, 400
ნუმასაკი ი. – 65, 67, 352

ოგავა ტ. – 356-357, 359-360
ოგუნი ჰ. – 121, 124, 135, 148, 153, 164, 169-170, 177, 198, 205, 218, 226, 231, 234-235, 242, 245, 294, 311, 340-341, 355-362, 364
ოდა ნ. – 277, 279
ოდაგირი მ. – 126, 356
ოკამოტო კ. – 241
ოკიიამა ჰ. – 362
ოკოჩი დ. – 33, 36, 48-49, 58, 63, 197, 349-352
ოკუდო მ. – 362
ოკუიამა ტ. – 365
ოკუმურა მ. – 279
ოკუმურა ტ. – 279
ოკუმურა ფ. – 354
ოლივიე ლ. – 168-169
ოლტმენი რ. – 113, 339
ომურა საბურო – 354
ომურა სენკიჩი – 283
ონო კ. – 362
ონოე მ. – 197
ოტაკარა ტ. – 365
ოტაკი შ. – 363
ოტრი ჯ. – 306
ო'ტული პ. – 229
ოშიდა მ. – 362
ოშიმა ნ. – 150
ოძავა ს. – 354
ოძაკი ს. – 350
ოძუ ი. – 26, 36-37, 148, 254, 310, 328
ოჰარა ჯ. – 349

პაისნერი დ. – 400
პაუელი მ. – 50
პეკინპა ს. – 113, 191, 254, 287, 377, 380, 400
პენი ა. – 191, 287, 293
პო ე. ა. – 276
პომპიდუ ჟ. – 305
პრეინჯი გ. – 234
პრინსი ს. – 119, 367, 369, 377-378, 380, 384, 396-397, 400

რაინჰარდტი მ. – 164
რაკშა ი. – 264, 266, 363
რაფერტი ტ. – 386, 395
რეი ე. – 350
რეი ს. – 113, 367
რეინი მ. – 371
რენუარი ჟ. – 109, 167, 169
რიტი მ. – 112
რიუ დ. – 280, 318, 363-364
რიუ ჩ. – 359, 361, 365
რიფენშტალი ლ. – 41
რიჩარდსონი ტ. – 145, 380
რიჩი დ. – 29, 45, 68, 86, 107, 117, 207, 228, 290, 306, 367-377, 379-384, 387-389, 391-392, 397-398, 400-401
რიჩმონდი ტ. – 259
როზენფილდი ი. – 236
როთველი კ. – 384, 394, 401
როსელინი რ. – 329
როსი ს. – 385, 400

სადა ი. – 208, 217, 357, 361
საეკი კ. – 95
სავამურა ი. – 189, 360
საიგო შ. – 37-38
საიტო ტ. – 187-188, 219, 252, 281,

304, 308, 315, 325, 327, 360-362, 364-365
საკაი ს. – 353, 360
საკაკიდა კ. – 356
საკურაგი ა. – 364
სალესი ვ. – 216
სამეჯიმა ი. – 358, 361
სანო ტ. – 327
სანჯო მ. – 79-80, 353
სარისი ე. – 290, 369-374, 377, 379, 383
სასაკი ტ. – 357
სატო მ. – 86, 141, 150, 160, 173, 179, 191, 194, 200, 222, 226, 287, 342, 357-361
სატო ტ. – 158, 371-372, 378, 381, 386, 388, 390, 401
სატო ჯ. – 240
საძანკა კ. – 359-360
სეგავა მ. – 349
სეზანი პ. – 16
სეკი კაძუკო – 233
სეკი კიოკო – 356
სეკიგავა ჰ. – 53, 351
სელზნიკი დ. – 124
სენგოკუ ნ. – 79, 353-355, 357
სენეტი მ. – 51
სერული კ. – 379, 398
სვიფტი დ. – 204
სთრიქი ფ. – 389
სიზოვი ნ. – 363
სილბერმანი ს. – 295, 299, 301-302, 304, 306, 364
სილვერი ა. – 385
სილვერსტინი ნ. – 374, 387
სიმენონი ჟ. – 81, 87
სკორსეზე მ. – 185, 293, 312-313, 318, 324, 341, 365
სოლომინი ი. – 263, 267, 270-272, 363
სონო კ. – 362
სოტოიამა ბ. – 31
სპილბერგი ს. – 145, 305, 312, 313-314, 341
სტანისლავსკი კ. - 164
სტარჯესი ჯ. – 147, 194
სტენდიში ი. – 371, 401
სტივენსი ჯ. – 6
სტილერი მ. – 242
სტოუნი ჯ. – 347, 368, 376, 391-392, 397, 401
სტრამიჯოლი ჯ. – 108
სუგაი ი. – 349-350, 352, 354
სუგაი კ. – 356, 359, 362
სუგიმორი შ. – 363
სუგიმურა ჰ. – 60, 352, 361
სუსუკიდა კ. – 351
სუძუკი ა. – 350
სუძუკი ბ. – 354
სუძუკი ი. – 351
სუძუკი მიე – 364-365
სუძუკი მიიუკი – 357, 361-362
სუძუკი ს. – 350
სუძუკი ტ. – 361

ტაიგა ი. – 20
ტაიშო ი. – 13
ტაკამინე ჰ. – 27-29, 71, 180, 351
ტაკაშიმა მ. – 362
ტაკედა შ. – 169, 277, 279, 289
ტაკეი რ. – 351
ტაკემიცუ ტ. – 246, 252, 255, 287, 300-301, 302, 362, 364
ტაკემურა შ. – 352
ტაკეჰისა ჩ. – 351
ტაკიგავა ი. – 55-56, 60-61
ტაკიძავა ე. – 25
ტაკიძავა ო. – 237
ტანაკა კ. – 360-362
ტანაკა ტ. – 31, 36, 98, 105, 313, 322-323, 351, 358-361, 363
ტანაკა შ. – 46
ტანაკა ჰ. – 165, 352, 356, 358
ტანგე კ. – 362
ტანიგუჩი ს. – 22-24, 64, 71, 78, 81-82, 93, 120, 204, 353
ტანიმა ს. – 350-351
ტანიმოტო ჯ. – 312
ტატარა ჯ. – 356
ტაუტი ბ. – 24

ტაშირო ნ. – 359
ტაჩიბანა მ. – 351
ტაჩიკავა ი. – 357
ტაჩიკავა ს. – 14, 67, 336
ტაჩიკავა ჰ. – 190, 360
ტაძაკი ჯ. – 361, 364
ტეილორი ე. – 170
ტერაო ა. – 315, 332, 342, 364, 366
ტესაი – 20
ტოგავა ნ. – 61
ტოგო ჰ. – 357
ტოდოროკი ი. – 35, 349-350
ტოიოდა შ. – 25, 64
ტოიომა ჰ. – 350
ტოკორო ჯ. – 332, 366
ტოკუგავა ი. – 277, 279, 290
ტოკუგავა მ. – 17
ტოკუმა ი. – 365
ტოლსტოი ლ. – 15, 121, 303
ტომიტა ც. – 31, 37, 46, 349-350
ტონო ე. – 356-358, 360-361
ტონომურა ტ. – 362
ტონოიამა ტ. – 353
ტოძუკა მ. – 349
ტრეისი ს. – 193
ტურგენევი ი. – 15

უაილდერი ბ. – 109, 307
უაილერი უ. – 6, 109, 287, 294
უბუკატა ტ. – 116, 354-355
უედა კ. – 99, 355, 357-359
უედა შ. – 281, 315, 325, 327, 342, 364-365
უეინი ჯ. – 181
უეკი ჰ. – 298, 364
უეკუსა კ. – 13-14, 16, 23, 64, 68-69, 82, 338, 352
უელსი ო. — 91, 153, 160, 163
უემურა კ. – 79, 353
უესტი დ. – 386
უეჰარა მ. — 171, 358
უზალა დ. – 260-261, 267, 273
უილი მ. – 376, 401
უილიამსი ე. – 234-242
უილისი ბ. – 195
უნანძანი ჰ. – 361
ურაბე კ. – 456
უროძუ ტ. – 20
უსამი ჯ. – 349
უჩიდა ჰ. – 330, 334, 365
უჩიკავა ს. – 46
უცუმი ტ. – 352

ფაბიუსი ლ. – 305
ფარაგო ლ. – 234
ფარბერი მ. – 112
ფელი ჯ. – 378, 383, 385, 399
ფელინი ფ. – 152, 255, 307
ფლეიშერი რ. – 235, 239-240, 389, 399
ფოლკი რ. – 119
ფონ სუპე ფ. – 27
ფონ შტერნბერგი ჯ. – 66
ფონდა პ. – 287
ფონდა ჰ. – 231
ფორდი ჯ. – 6, 145, 168-169, 181, 275, 291, 296
ფორესტერი ლ. – 234, 236
ფრანკენჰაიმერი ჯ. – 229
ფრეილინგი ქ. – 386, 399
ფრიდკინი უ. – 293
ფუკამი ტ. – 352
ფუკასაკუ კ. – 241
ფუკუძავა ი. – 362
ფულერი ს. – 294
ფუმიია ჩ. – 355
ფურუიამა კ. – 362
ფურუკავა კ. – 364
ფუშიმიძუ ო. – 25, 30
ფუჯივარა კ. – 165, 171-172, 180, 190, 202, 206, 250, 283, 298, 356-363
ფუჯიიამა ი. – 362
ფუჯიკი ი. – 358
ფუჯიმოტო ს. – 358
ფუჯიო ჯ. – 362
ფუჯიტა ს. – 32, 34, 38, 44, 48, 53, 59-60, 63, 206, 349-352, 358-360

ქადუ კ. – 312
ქარდულო ბ. – 368, 375
ქენბი ვ. – 29, 68, 306, 329, 396
ქეროლი ს. – 232
ქოლიკი ჯ. – 381, 398
ქრაისტი ჯ. – 39, 203
ქროუთერი ბ. – 161, 184, 194, 203, 376, 378, 386, 398
ქროული ს. – 382, 384, 394, 398
ქუინი ე. — 147, 204, 400

შენგელაია გ. – 293
შენგელაია ე. – 293
შენგელაია ნ. – 293
შერმანი ქ. – 232
შექსპირი უ. – 153, 159, 160-164, 168, 174, 181, 183, 244, 276, 290-291, 297, 303-305, 310, 341, 357, 364, 377, 381-382, 384-385, 393, 398-402
შვარცი ი. — 363
შიგენო ტ. – 111
შილინგი მ. – 368, 389-390, 392, 395-396, 401
შიმაძაკი ი. – 356
შიმაძაკი შ. – 33
შიმაძუ მ. – 361
შიმიძუ გ. – 354, 357, 359
შიმიძუ ი. – 354
შიმიძუ კ. – 363
შიმიძუ მ. – 351-354, 356, 361
შიმიძუ ნ. – 363
შიმიძუ ჩ. – 74
შიმოკავა ტ. – 362
შიმონაგა ჰ. — 349, 359-360
შიმურა ტ. – 33, 40, 48, 70, 75, 78, 80, 83, 85, 87, 89, 99, 102, 115, 122, 125-127, 129-130, 137, 150, 180-181, 190, 202, 206, 283, 287, 298, 349-357, 359-361
შინდო ე. – 353
შიოსტრიომი ვ. – 242
შირაი ი. – 253
შირაი შ. – 280, 285
შიფი ს. – 306
შიჰო ტ. – 363
შუბერტი ფ. – 65, 212, 286, 325

ჩაპლინი ჩ. – 14, 90
ჩერჩილი უ. – 109
ჩეხოვი ა. – 78, 264
ჩიაკი მ. – 99, 115, 138, 158, 165, 171, 206, 354-358
ჩიბა ი. – 351
ჩიბა ნ. – 361
ჩოკმოროვი ს. – 363

ცინემანი ფ. – 109, 193
ცუბაკი ს. – 351
ცუკასა ი. – 360
ცუკიგატა რ. – 35, 349-350
ცუშიმა კ. – 356
ცუჩიია ი. – 356, 360-361
ცუძუკი მ. - 373
ცუჯი ი. – 362

ჯანეტი ლ. – 367, 388-389, 393, 399
ჯეიკობი ა. – 367, 383, 397, 399
ჯეს-კუკი ქ. – 382, 399
ჯილი ბ. – 119
ჯინბო შ. – 199
ჯინგო მ. – 354
ჯონსონი მ. – 99

ძი ს. – 277
ძუში ი. – 219, 246, 362, 365-366

ჰაგაკუსავა ს. – 363
ჰაგივარა კ. – 363
ჰადორი ტ. – 350, 252
ჰაი პ. – 369, 372, 399
ჰაიასაკა ფ. – 73-74, 86-87, 91, 104-105, 118, 123, 125, 150, 352-

357, 373
ჰაიდნი ფ. ი. – 222
ჰამადა ტ. – 354
ჰანაი რ. – 349
ჰანე მ. – 368, 394, 399
ჰარა მ. – 299, 300, 306, 364
ჰარა ს. – 58, 60, 63, 115, 117, 352, 355
ჰარა ჰ. – 352
ჰარადა მ. – 298, 337, 364
ჰარი ტ. – 360
ჰარტი უ. – 14
ჰასებე კ. – 350
ჰასეგავა მ. – 353
ჰასეგავა ს. – 362
ჰასეგავა ტ. – 280
ჰატორი ტ. – 67, 351
ჰატჩინსონი რ. – 382, 387, 394
ჰაშიმოტო შ. – 95-96, 108, 121-122, 124, 134-135, 144, 146-148, 153, 169-170, 177, 245, 259, 311, 341, 354-359, 362
ჰაძუმი ც. – 75
ჰეინელი რ. – 379, 399
ჰემეტი დ. – 186
ჰეპგუდი რ. – 382
ჰერმანი უ. – 375, 385, 389, 398
ჰერცოგი ვ. – 293
ჰესტონი ჩ. – 179, 384, 399
ჰიგაშიიამა ჩ. – 355
ჰიგუჩი ტ. – 349, 358-360
ჰიდარი ბ. – 165, 355-358
ჰიკარი კ. — 350, 252
ჰილი უ. – 195
ჰიმორი შ. – 354, 356
ჰინო მ. – 362
ჰირანო კ. – 370-373, 399
ჰირატა ა. – 360
ჰისაიტა ე. – 55-56, 60-61, 114-115, 177, 205, 311, 351, 355, 359-360
ჰიტლერი ა. – 326
ჰიტომი კ. – 350
ჰიუმი ნ. – 367, 378, 380, 399
ჰიუსტონი პ. – 375, 379, 399
ჰიუსტონი ჯ. – 307
ჰიჩკოკი ა. – 378, 398
ჰობერმანი ჯ. – 69
ჰონდა ი. — 22, 27, 67, 83, 86, 283, 304, 317, 319, 321, 330, 335
ჰონმა ნ. — 99, 355-356
ჰოლი ჯ. – 379, 399
ჰორიკავა ჰ. – 198, 206, 218
ჰოუქსი ჰ. – 6
ჰოფმანი ჰ. – 393, 399

"ა.კ." – 304
"აისი" – 69
"აკირა კუროსავას სიზმრები" – 315
"ალექსანდრ ნეველი" – 147
"ამბავი ძიუდოზე" – 39
"არ ვნაღვლობთ ჩვენს სიჭაბუკეზე" – 56, 58, 60, 62-63, 351
"არაბეთის ლორენსი" – 229, 234
"არეულობა" – 294-296, 301-310, 346, 364, 382, 393
"არის თუ არა ცხოვრება საკვირველი" — 64
"ასი მამაკაცი და ერთი ქალიშვილი" – 66
"აჩრდილი მეომარი" – 276, 280, 284, 287-292, 294, 363, 392
"ახალგაზრდობის ნაკადები" – 30

"ბენ ჰური" – 179
"ბონი და ქლაიდი" – 191
"ბოროტებს უკეთ ძინავთ" – 178, 181, 183-184, 186, 359, 382
"ბრავო! ტასუკე იშინ!" – 95
"ბღუჯა დოლარისათვის" — 194

"განწირული" – 127
"გაქცეული მატარებელი" – 232-233
"გზავნილი აკირა კუროსავასაგან: ლამაზი ფილმებისათვის" – 342
"გიგანტის ნაბიჯების ხმები" – 283
"გიდეონის დღე" – 168
"გოძილა" – 335
"გოჯირა" – 335

"დაბომბვის ჟამი" – 25
"დაქირავებული მოფარიკავე" – 120
"დეზერტირობა განთიადისას" – 93
"დერსუ უზალა" – 261, 266, 269, 272-275, 363
"დიდი ილუზია" – 169
"დიდი პრიზი" – 229
"დილიჟანსი" – 75, 168
"დოდესკადენი" – 244-245, 249, 251-256, 362, 389

"ელისო" – 292
"ენოკენის ათი მილიონი" – 21
"ერთი საოცარი კვირადღე" — 64-69, 256, 352
"ერის დაბადება" – 147, 306
"ეს არის საოცარი ცხოვრება" – 91
"ექიმი ჟივაგო" – 234

"ვარსკვლავთა ომები" – 175
"ველოსიპედის გამტაცებლები" – 75, 88, 109, 168
"ველური ბანდა" – 191
"ვეფხვის კუდს მიდევნებულნი" – 47, 50-51, 168, 174, 350
"ვცხოვრობ შიშში" — 151

"ზვავი" – 23
"ზღვა გვითვალთვალებს" – 343

"იდიოტი" – 114, 116-119, 256, 355
"ივანე მრისხანე" – 230, 304, 306

"კუროსავა" – 342
"კუროსავა: უკანასკნელი იმპერატორი" – 342

"მამაცი სამურაი" — 202
"მაღალი და დაბალი" – 215

"მანანწალა ძაღლი" – 81-82, 84, 87-88, 301, 353
"მეშვიდე ტვიფარი" — 125
"მილიონი" – 168
"მინა" – 41
"მთვრალი ანგელოზი" – 69, 71-72, 74-78, 186, 212, 256, 352
"მკვლელობა აღმოსავლეთის ექსპრესში" – 293
"მოქალაქე კეინი" – 91

"ნათლია" – 186
"ნაპოლეონი" – 306
"ნიუ-იორკის დოკები" – 66

"ობობას ქსელის ციხესიმაგრე" – 153-155, 159, 160-163,168, 357
"ოცდაექვსი ბაქოელი კომისარი" – 293

"პირადი მცველი" – 186, 188, 190, 192-196, 198, 200-201, 204

"ჟღალწვერა" – 222, 224, 226-229, 324, 361

"რაფსოდია აგვისტოში" – 320-321, 327-330, 334, 365, 396
"რაშომონი" — 96, 98, 101, 105-114, 153, 175, 187, 193, 275, 291, 310, 354, 401

"სამი ათასი მილი მტრის ფრონტის ხაზს მიღმა" – 27, 174
"სამი არამზადა ფარულ ციხესიმაგრეში" – 172-175, 236, 358
"სამოთხე და ჯოჯოხეთი" – 209, 212, 214-217, 227, 331, 360
"სანშირო სუგატა" – 34, 37-39, 43, 45-46, 60, 121, 224, 349
"სანშირო სუგატა: გაგრძელება" – 44-46, 350
"სანჯურო ცუბაკი" – 199-202, 204, 360
"სასწაული მილანში" – 255
"სიზმრები" – 311, 315, 317-320, 364
"სიყვარულის ოთხი ამბავი" — 64
"სიყვარულისა და სიძულვილს იქით" – 120
"სკანდალი" – 88, 90-92, 354
"სულელთა ახალი ეპოქა" – 69, 71

"ტახტი სისხლში" – 161, 382
"ტოკიოს ოლიმპიადა" – 217
"ტოკიოური ამბავი" – 148
"ტორა! ტორა! ტორა!" – 234, 242, 246
"ტოჯუროს სიყვარულები" – 23
"ტრამვაის ბორბლების ხმაურქვეშ" – 253

"უბინო ყვავილების სამოთხე" – 21
"უილ ადამსი" – 229
"უკანასკნელი ადამიანი" — 195
"ულამაზესი" – 39, 41-42, 349
"უპატრონო კატა" – 342
"უხმაურო დუელი" — 79-81, 353

"ფარიკაობის ოსტატი" – 93
"ფარული ციხე-სიმაგრე" – 174
"ფიცკარალდო" – 294
"ფრთების ტრიუმფი" – 31
"ფსკერზე" – 164, 166-167, 169, 358

"ქალწულის წყარო" — 113
"ქარწაღებულნი" – 147

"ღარიბი შეყვარებულების ამბავი" – 66

"შეველცხლილი მწვერვალების თავზე" – 64, 71
"შეინი" – 193
"შესანიშნავი შვიდეული" – 146-147, 204
"შეურაცხყოფა" – 112
"შეუწყნარებლობა" – 310
"შვიდი სამურაი" – 136, 138, 141, 143-148, 155, 174-175, 193-194, 198, 280, 283, 291, 297, 310, 341, 356
"შოგუნი" – 276, 283
"შუადღე" – 193

"ცოცხალი ადამიანის ჩანაწერები" – 150, 152, 328, 356
"ცხენი" – 27, 29
"ცხოვრება" – 120, 123, 126-130, 256, 347

"ძიუდოს საგა" – 39

"წვიმის შემდეგ" – 342
"წითელი მზე" – 258

"ჭიდაობის ფესტივალი" — 42

"ხვალინდელი დღის შემქმნელნი" – 52-55, 351
"ხიდი მდინარე კვაიზე" – 234

"ჯაშნოსანი "პოტიომკინი" – 147
"ჯაკომანი და ტეცუ" – 81
"ჯერ არა" – 331, 333-338, 365
"ჯირუბელი ტეცუ" – 93
"ჯოჯოხეთი წყნარ ოკეანეში" – 229

"ჰამლეტი" – 168

სარჩევი

შესავალი 5

პირველი თავი
ნიშა 12

მეორე თავი
მწვერვალი 95

მესამე თავი
ავტორიტეტი 177

მეოთხე თავი
ლეგენდა 260

დასკვნა 344

აკირა კუროსავას ფილმოგრაფია 349
შენიშვნები 367
გამოყენებული ლიტერატურა 398
პირთა საძიებელი 412
ფილმთა საძიებელი 423