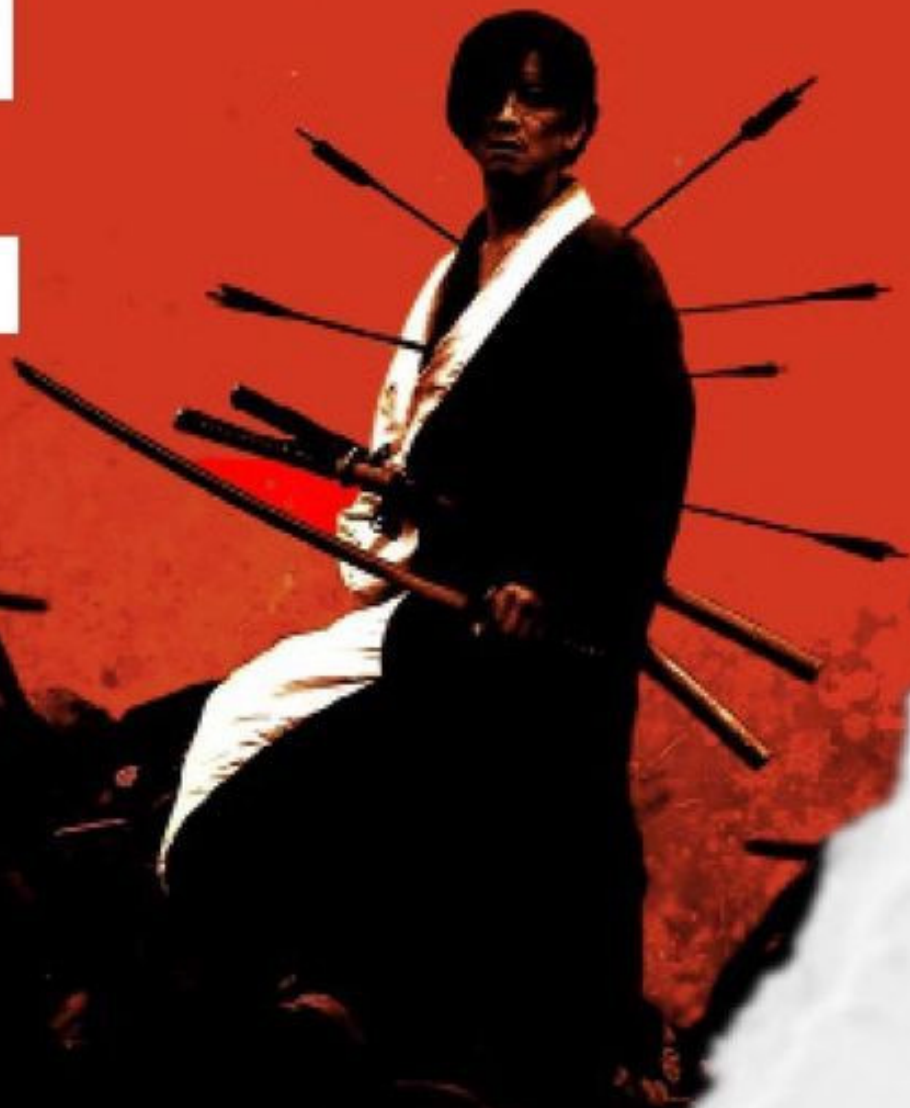


Е. П. Катарасонова

18+

НОВОЕ ЯПОНСКОЕ КИНО

в споре с
классикой
экрана



Елена Катасонова

**Новое японское кино.
В споре с классикой экрана**

«Издательские решения»

Катасонова Е. Л.

Новое японское кино. В споре с классикой экрана /
Е. Л. Катасонова — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-515062-2

Современное кино Японии охватывает практически все возрастные категории и все вкусовые пристрастия жителей этой страны. На рубеже XX и XXI вв. мир узнал имена Китано Такэси, Кавасэ Наоми, Корээда Хирокадзу и др. мастеров, которых сегодня причисляют к представителям нового японского кино. Оно во многом отличается от того, что было сделано предшественниками и все чаще тяготеет к нынешним западным трендам в искусстве, но при этом по-прежнему сохраняет свою национальную самобытность.

ISBN 978-5-00-515062-2

© Катасонова Е. Л.
© Издательские решения

Содержание

От автора	6
Введение. Новое японское кино: смена поколений	11
Часть первая. У истоков нового японского кино	15
Глава I. Японский киномир 1980-х: углубление кризиса и первые образцы нового независимого кинематографа	16
Глава II. Игры в постмодернизм: стилевая эклектика и деконструкция жанров	21
Глава III Японский киноавангард: арт-бунтарь Тэраяма Сюдзи и его утопические идеи о переустройстве мира	31
Глава IV. Музыка андеграунда: урбанистические страхи и звуки ночного Токио в фильмах Ямамото Масаси	40
Глава V. Первый японский киберпанк Исии Сого как предвестник будущего	45
Глава VI. Технофэнтези Цукамото Синья и его железный человек	49
Часть вторая. Фильмы ужасов	57
Глава I. Звонок, известивший о наступлении новой киноэпохи	58
Глава II. Неведомое как архетип страха	64
Глава III. Из истории фильмов ужасов: от кайдана до неокайдана	67
Глава IV. Классика жанра	71
Конец ознакомительного фрагмента.	74

Новое японское кино В споре с классикой экрана

Елена Леонидовна Катасонова

© Елена Леонидовна Катасонова, 2020

ISBN 978-5-0051-5062-2

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

От автора

Написать книгу о новом японском кино меня побудили сразу несколько обстоятельств. Во-первых, задумав серию очерков о современной японской массовой культуре и посвятив первую книгу анализу японской молодежной поп-культуры («Японцы в реальном и виртуальном мирах», 2012), я уже далее не колебалась с выбором темы для продолжения этого проекта. Конечно же, следующей работой должна была стать история послевоенного японского кино с ориентиром на наше время, поскольку это – еще один огромный виртуальный мир в жизни японцев, который охватывает сегодня практически все возрастные категории и все вкусовые пристрастия жителей этой страны, по-прежнему оставаясь самым массовым и самым любимым. В кино отразилась вся история Японии, ее общества и культуры, начиная с древних времен и кончая сегодняшним днем. А еще это – большой и важный срез современной жизни этой страны, позволяющий нам понять многие ее сегодняшние проблемы и явления. Так что пусть и несколько пафосно, но можно с уверенностью заявить, что современность – она, в том числе, и в сегодняшнем кинематографе.

Во-вторых, а, по сути дела, это и есть главная причина моего обращения к этой теме, это – новая мощная волна интереса к японскому кино, которая поднялась на рубеже веков и к настоящему времени захлестнула многие страны. Одно за другим мир узнавал имена Китано Такэси, Кавасаэ Наоми, Миикэ Такаси, Куросава Киёси и др. Немногим позже мы впервые услышали о творчестве Такида Ёдзиро, чья картина «Ушедшие» («Окурибито», 2008) была удостоена в 2008 г. американского «Оскара» как лучший фильм на иностранном языке. Он, может быть, не был лучшим по художественным критериям, но потряс всех своей тематикой и необычностью ее воплощения. Это – история молодого виолончелиста, который после отпуска токийского оркестра уезжает с женой в родную глубинку. И именно здесь он находит свое истинное призвание в качестве *нокана* – это такие японские похоронные служители, которые переодевают, моют, красят и готовят в последний путь усопших в присутствии членов их семей. Тот случай, когда смерть призвана не приносить горе остающимся на земле, а дать почувствовать, что жизнь остается людям.

А за несколько лет до этого на Западе и на Востоке началось повальное увлечение леденящими умы и души зрителей японскими фильмами с хорошо известной сейчас всему миру аббревиатурой «J-Horror»: «Звонок» («Рингу», 1998), «Темные воды» («Хоногурай мидзу-но соко кара», 2001), «Проклятие» («Дзю-он», 2002) и др. Их создатели – Наката Хидэо, Симидзу Такаси и другие прославленные хоррор-мейкеры – возродили в нас острое чувство первородного страха в условиях новой урбанистической реальности и вызвали моду на создание их многочисленных римейков в США и Южной Корее.

Всех этих известных мастеров экрана сегодня зачастую причисляют к очередной «новой японской волне». Но, пожалуй, правильнее их назвать представителями «нового японского кино». Во всяком случае, такой точки зрения придерживается один из его негласных лидеров Куросава Киёси, которую он выразил в частной беседе с автором книги. Это новое поколение японских режиссеров кардинально отличается от своих предшественников, прежде всего тем, что они старательно избегают всякого рода стереотипов, радикально переосмысливая в своих картинах каноны старых жанров, но при этом сохраняя свою национальную самобытность. И одновременно с этим их фильмы явно тяготеют к нынешним западным трендам в искусстве, что привлекает к себе большое число зрителей не только на Востоке, но и на Западе.

К сожалению, у нас в стране при всем огромном интересе к культуре Японии, особенно резко возросшем за последние два десятка лет, до сих пор мало знакомы с ее современной кинематографией. Пожалуй, первая ассоциация, которая обычно возникает у наших соотечественников при разговоре о современном японском кино – это Миядзаки Хаяо и создан-

ные им безграничные нарисованные миры, полные удивительных красок, захватывающих историй и человеческой мудрости. Знают и то, что во многом благодаря заслугам этого великого мастера анимация стала номинантом и призером престижных международных кинофестивалей и крупных киносмотров, включая высшую награду Американской Киноакадемии Оскар.

А вторая чуть ли не обязательная параллель с современным японским кино – это Китано Такэси – властелин кинематографического и телевизионного пространства, человек-оркестр, представляющий в одном лице и режиссера, и продюсера, и актера, и сценариста, и художника, и еще многое-многое другое. Ну а на более искушенных киноманов накатывают воспоминания о «золотом веке» японского кинематографа и его самом ярком представителе Куросава Акира. Во всяком случае, в СССР, США и в других странах его высоко почитали, ставили на одну ступеньку с великим Феллини и прославленным Бергманом, и именно Куросава в наших глазах долгие годы олицетворял чуть ли не весь послевоенный японский кинематограф.

Его продолжают чтить и в современной России, но молодое поколение все более тяготеет к другому кино, и тут пальма первенства на какое-то время перешла в руки Китано Такэси. Чуть ли не каждый его фильм демонстрировался в российских кинотеатрах и по телевидению, а фотографии и интервью с ним не переставали появляться в популярных СМИ. Китано своей невероятной вездесущностью буквально нарушил все наши привычные представления об этой стране и ее киноискусстве, которое теперь стало нам куда доступнее для просмотров, хотя все менее привычным и понятным.

Разумеется, талант и незаурядность Китано сомнению не подлежат, но нетрудно убедиться и в том, что в кинематографе Страны восходящего солнца были и есть фигуры куда более значимые по своему художественному масштабу. Достаточно сказать, что у себя в стране Китано, бесспорно, популярен как актер-комик и телезвезда, но вот его постановочные работы, в особенности последних лет, воспринимаются порой весьма неоднозначно. Одним словом, мировая слава Китано уступает таковой на его родине, впрочем, как и в случае с Куросава Акира. Ведь для многих своих соотечественников прославленный классик всегда был в тени тех же Одзу Ясудзиро или Фукасаку Киндзи и др. И мало кому из зарубежных поклонников этого режиссера было известно, что вместе с ним рука об руку работали такие выдающиеся киномастера, как Мидзогути Кэндзи, Нарусэ Микио, Гося Хидэо, Кинугаса Тэйносукэ, Киносита Кэйсукэ и др., которые по мастерству и популярности у себя в стране вполне могли бы конкурировать со своим прославленным на Западе коллегой.

К счастью, в век Интернета и массовых коммуникаций наши знания о кинематографии Страны восходящего солнца намного обогатились, особенно по сравнению с советскими временами. Прежде всего, заметно увеличилось число японских фильмов, демонстрируемых не только на различных кинофестивалях, проводимых в нашей стране, но и в широком прокате. И хотя по сравнению с американским или европейским кино-экспортом удельный вес японской продукции в России все еще исчисляется крайне скромными цифрами, интерес к ней за последние годы резко возрос, в том числе благодаря стараниям столичных арт-хаусных продюсеров, которые смогли познакомить нас с последними работами независимых японских режиссеров.

О новых именах и явлениях в японском кино часто пишет и российская пресса, причем, главным образом, электронные издания в связи с очередной зарубежной премьерой японской картины или ее участием в конкурсной программе крупных международных кинофестивалей. Но по большей части это разрозненные рецензии на фильмы текущего репертуара российских кинотеатров, иногда, впрочем, достаточно основательно описывающие особенности и тенденции развития нового японского кино, а также рассказывающие о модных японских актерах и режиссерах и т. д. Но и они, конечно, не могут заменить собой серьезных аналитических работ и исследований по этой тематике, которых у нас в стране за последние годы появилось крайне мало, особенно по сравнению с впечатляющим количеством англоязычных изданий.

К числу наиболее ярких научных исследований на русском языке, в первую очередь, следует отнести две весьма достойные работы: сборник статей, вернее, творческих портретов «Современные режиссеры Японии», выпущенный кандидатом искусствоведения М. Л. Теракопьян в 2015 г., и ее весьма интересные статьи о японском кино, опубликованные в научных журналах. А вторая книга – это работа известного киноведа, главного редактора журнала «Искусство кино» А. Долина «Такеси Китано. Детские годы» (2006). Некоторые полезные сведения можно почерпнуть из режиссерской энциклопедии «Кино Азии, Африки и Латинской Америки» (2001) и т. д.

Большой научный вклад в российское киноведение представляют собой статьи разных лет по проблемам японского кино А. А. Федоровой, включая созданные ею каталоги о творчестве таких мастеров японского экрана, как Синода Масахиро, Ёсида Ёсисигэ и др. И, конечно же, особого упоминания заслуживает ее диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Формирование школы монтажной выразительности в японском документальном кино 1930-х—1950-х годов: творчество Камэи Фумио» (2017).

Совершенно новый аспект в изучении истории японского кино раскрывает И. В. Мельникова в своей статье: «Чей соловей? Отзвук песен русского Харбина в японском кино» (Киноведческие записки. 2012. №95), а также в других статьях, посвященных истории российско-японского кинодиалога. И коль скоро речь зашла о журнальных публикациях, следует особо отметить специальный японский номер журнала «Киноведческие записки» (№75), посвященный 150-летию установления дипломатических отношений между Японией и Россией. В нем размещены фрагменты из книги исследователя Ноэля Бёрча «Удаленному наблюдателю. Форма и смысл в японском кино», размышления Ролана Барта о японской культуре, статьи о творчестве классиков японского киноискусства – Одзу Ясудзиро, Мидзогути Кэндзи, Осима Нагиса, Куросава Акира и Симидзу Хироси, – обзоры современной кинематографии и т. д.

Из переведенной литературы наибольший интерес представляют книга французского журналиста Мишеля Теммана «Такеси Китано. Автобиография» (2011) и работа известного японоведа Дональда Ричи «Одзу» (2014). При этом по-прежнему не теряют своего большого информационного и познавательного значения и вышедшие много лет назад книги японских авторов: «Современное японское кино» (1966) Ивасаки Акира и «Кино Японии» (1988) Сато Тадао. А из работ советских авторов следует, в первую очередь, вспомнить по-прежнему актуальные книги И. Ю. Генс «Бросившие вызов: о японском кино 1960-х гг. (1989), «Меч и Хиросима. Тема войны в японском киноискусстве» (1972), а также отметить ее диссертацию «Японское независимое кино» (1966), которая стала важным вкладом в изучение экранных искусств Японии.

Однако необходимо принять во внимание то, что эти исследования создавались в рамках иных идеологических и социокультурных координат, и сегодня некоторые оценки автора нуждаются в определенной корректировке. Впрочем, это замечание в большей степени относится к работе известного советского киноведа Р. Н. Юренева «Кино Японии послевоенных лет» (1993), изобилующей идеологическими и политическими штампами советского прошлого. А, значит, время диктует необходимость по-новому осмыслить многие ранее известные факты из истории послевоенного японского кино, подкрепив их новым информационным и иллюстративным материалом и проанализировав его с позиции нашего времени.

Но все-таки основная задача этой книги состоит в том, чтобы создать у российского читателя хотя бы общее представление о тех кардинальных переменах, сложных и противоречивых художественных процессах и явлениях, новых именах и актуальных жанрах, которые определяют лицо современного японского кинематографа в течение последних десятилетий. При этом важно отметить, что автор этих строк – не киновед или кинокритик, а японовед, и поэтому главное внимание в работе уделяется историческому фону появления тех или иных художе-

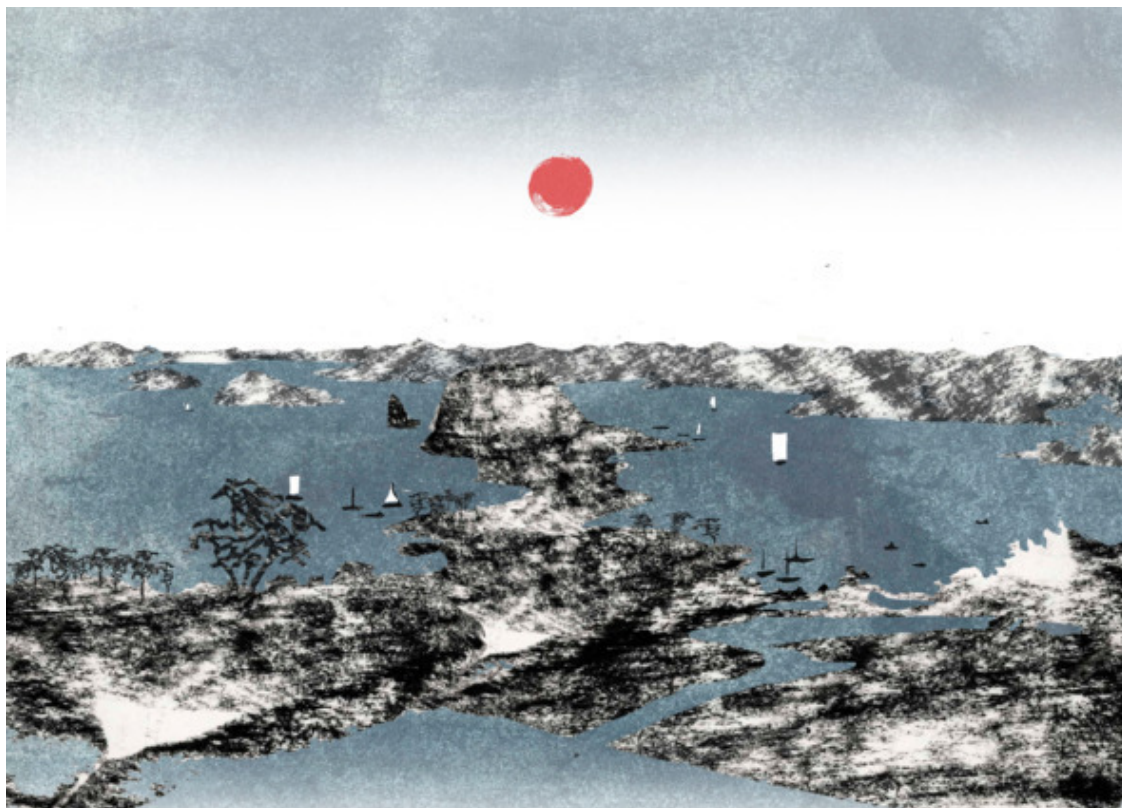
ственных явлений, анализу культурных, политических и экономических факторов, которые определяли лицо этой страны в современную эпоху и т. д. Одним словом, это книга и о Японии тоже.

Сегодня еще нередко вспоминают о том, как когда-то на рубеже 1990-х годов остро ощущался разлад между востоковедами, киноведами и фанатами кино азиатских стран. Первые знали традиции, культуру и быт изучаемых стран, но современное авторское кино находилось вне сферы их интересов. Вторые владели международным контекстом, отслеживали подвиги в расстановке фигур, определяющих актуальные тренды современного кинематографа. Только вот тратить силы на постижение особенностей неевропейского менталитета было им недосуг. Третьи до кадра запоминали картины кумиров, читали о полюбившихся им авторах буквально все, что попадалось под руку, не слишком интересуясь при этом работами их земляков – предшественников и современников. А еще чаще выпадали из внимания очевидные отсылки к неведомым шедеврам европейской и американской классики, на которой выросли многие азиатские режиссеры, поскольку ни востоковеды, ни просто любители японского кино считывать попросту не могли. Это – задача профессиональной критики. Объединить в одном исследовании все эти требования представляется крайне сложной задачей, и, тем не менее, необходимо двигаться именно в этом направлении.

* * *

Я хочу выразить свою огромную благодарность моим многоуважаемым рецензентам: доктору социологических наук, проф. Чугрову С. В. и кандидату филологических наук, проф. Долину А. А. за профессиональные советы и позитивные оценки проделанной мною работы. Одновременно с этим самую искреннюю признательность я адресую тем людям, которые бескорыстно делились со мной ценными идеями, размышлениями, материалами. Прежде всего я имею в виду кандидата филологических наук Дудкину Г. Б. и кандидата филологических наук Сычеву Е. С. И, наконец, не могу не сказать самых добрых слов восхищения моим коллегам, друзьям и соратникам, оказавшим мне огромную помощь в издании этой книги: Авдюшенко-вой И. В., Басову Л. М., сотрудникам агентства «Alexandrov Design House» и лично Алексею Дмитриевичу Александрову.

И в заключение хочу обратить внимание читателей на то, что в данной работе для написания японских слов используется принятая в русских научных изданиях транскрипция Е. Д. Поливанова. К примеру – «анимэ» и т. д., за исключением уже существующих названий книг, журналов, цитат, топонимов. Также важно отметить, что японские имена и фамилии пишутся в соответствии с японскими правилами (сначала фамилия, потом имя).



Введение. Новое японское кино: смена поколений

Мы привыкли считать, что знакомство Запада с японским кино произошло в самом начале 1950-х гг., и точку отсчета вхождения Японии в мировой кинематограф обычно ведем от ленты Куросава Акира «Расёмон», получившую в 1951 г. на Венецианском кинофестивале высшую награду «Золотого льва». Это в действительности так. Однако, следует заметить, что свои прочные позиции среди ведущих киностран Япония уверенно начала занимать лишь во второй половине 1990-х гг., когда появилась молодая и непохожая на прежние генерация режиссеров, открывших новые сферы и горизонты киноискусства. Это – Корээда Хирокадзу, Иваи Сюдзи, Итикава Дзюн, Кавасэ Наоми, Сабу (Танака Хироюки), Ёити Саи, Аояма Синдзи, Ягути Синобу, Сомаи Синдзи, Огури Кохэй, Соно Сион, а также такие культовые фигуры нового кино, как Китано Такэси, Куросава Киёси, Миикэ Такаси и др. Именно благодаря им во второй половине 1990-х гг. в мире заговорили об очередной новой японской волне – японском кинобуме, охватившем многие западные и восточные страны.

Большинство из этих режиссеров на сегодняшний день являются представителями поколения 50-60-летних и принадлежат к когорте классиков нового японского кино. А вслед за ними японский кинематограф пополнился новыми талантливыми дебютантами, которые уже сегодня уверенно заняли свое достойное место в национальной киноиерархии: Накасима Тэцуя, Фукада Кодзи, Огигами Наоко и др. Так что уже в скором времени японский кинематограф по числу громких имен, по-видимому, сможет приблизиться к американскому, впрочем, так и по количеству выпускаемой кинопродукции.

В течение последних нескольких лет Япония стабильно занимает пятое место в мире по числу производимых картин: в среднем по 590 отечественных художественных и анимационных фильмов в год (в 2017 г. – 594)¹. Это даже больше, чем выходило в стране на пике «золотого века» японского кино – на рубеже 1950—1960-х гг., когда ежегодно снимали до 550 лент. И уже никак не идет в сравнение с самым низким показателем за все послевоенные годы – 230 лентами, произведенными в 1991 г. При этом я уже не говорю о таких важных свидетельствах успеха японской киноиндустрии, как постоянно растущие кассовые сборы (впрочем, в 2017 г. они немного снизились), а также стабильное преобладание отечественных лент в местном кинопрокате (уже 10 лет этот показатель составляет почти 60%)². В общем, можно привести немало серьезных свидетельств тому, что японская кинематография успешно прошла большую часть пути по выходу из затяжного кризиса, начавшегося еще в 1960-х гг.

На то, как известно, было несколько причин, и в первую очередь это – появление и стремительное распространение телевидения, которое к 1971 г. чуть ли не разрушило полностью местный кинопрокат; затем к нему присоединилось и видеопроизводство. Одновременно с этим, в эти же годы начинается буквально тотальное вытеснение с экранов местных кинотеатров национальной кинопродукции картинами иностранного производства, и в первую очередь американского.

Ведь что в те годы японские кинематографисты могли противопоставить Голливуду? Пожалуй, только новое увлекательное жанровое кино с его захватывающими гангстерскими сюжетами (*якудза-эйга*), либо с не менее волнующими зрителя откровенными эротическими сценами (*пинку-эйга*). И вдобавок к этому – нескончаемые истории о Годзилле и целом семействе морских чудовищ – *кайдзю*, ставших серьезным вызовом американскому Кинг-Конгу. А для внутреннего пользования японцы до сих пор не придумали ничего более увлекательного

¹ Абикеева Г. О. История, традиции и культура: Лучшие японские фильмы 2018 года. <https://the-steppe.com/razvlecheniya/luchshie-yaponskie-filmy-2018-goda> (дата обращения 03.08.2019).

² Там же.

и задушевного, чем 26 серий фильма «Мужчинам живется трудно» («Отоко ва цурай-ё», 1969) о похождениях наивного и трогательного просточка Тора-сан. Но и этого оказалось явно недостаточно.

И тогда японские режиссеры продолжили свой творческий поиск, обратившись к независимому авторскому кино. А затем увлеклись его самой радикальной частью – авангардом, по сути определившим художественное лицо Японии 1980-х гг. И уже в скором времени все эти ростки нового плавно трансформировались в знаменитые японские фильмы ужасов – j-horror, неожиданно ставшие своеобразной «спасительной соломинкой» для многих режиссеров и продюсеров, впрочем, как и для всей киноиндустрии в целом.

Но это, как говорится, всего лишь «лицевая сторона медали». А «оборотная» – это вопросы экономического выживания самой киноотрасли. И в этом, как ни парадоксально, большую и положительную роль сыграли бывшие «могильщики» кинопрокатчиков – телекомпании, получающие огромные доходы от рекламы и потому менее чувствительные и уязвимые к превратностям кинорынка, от которого теперь напрямую зависело наполнение их сеток вещания.

Одновременно с этим начинается расцвет независимого кино, большой спрос на которое во многом был обусловлен быстрым распространением в последние десятилетия XX в. кабельного и спутникового телевидения. В частности, крупным инвестором в эту область стала спутниковая станция «Wowow», приступившая в 1992 г. к финансированию серии малобюджетных короткометражных и полнометражных картин в рамках проекта «J Movie Works». Именно благодаря этому проекту мир узнал много новых, ныне хорошо известных, имен. Одним из них явился ныне прославленный, а тогда еще только начинающий хоррормейкер Наката Хидэо, снявший благодаря этому проекту свою дебютную художественную картину «Призрак актрисы» («Дзёю-рэй», 1996), ставшую для него стартовой площадкой в большое кино. Другое звездное имя этого проекта – Кавасэ Наоми, получившая в 1997 г. «золотую камеру» в Каннах за свой фильм «Судзаку» («Судзаку», 1997).

Конечно, можно говорить и о многих других факторах, способствовавших возрождению японской киноиндустрии, в том числе о начале строительства в эти годы в Японии многозальных мультиплексов – своеобразных культурных центров, ставших эффективным каналом для привлечения в кино массового зрителя, и прежде всего из числа молодежи. Но все-таки главным событием этих лет стал приход в кино нового поколения японских режиссеров. Это были талантливые представители так называемого «поколения Х» – последних романтиков и идеалистов заканчивавшейся эпохи Сёва (1926—1989).

Разными путями они пришли в большое кино: кто-то уже имел за плечами ценный опыт занятия рекламой, кто-то прежде снимал музыкальное видео, а некоторые и вовсе имели лишь юношеский опыт съемки на 8-мм камеру. Но всех их объединяло одно: их вхождение в профессию пришлось на период «экономики мыльного пузыря», продлившегося с 1988 по 1991 г. и запомнившегося всем в первую очередь многократным ростом цен на недвижимость и акции, в которые вкладывались свободные денежные средства ради извлечения чисто спекулятивной прибыли. А затем пузырь лопнул, и страна вошла в полосу длительного застоя, вошедшего в историю как «потерянное десятилетие», в течение которого люди еще долго и мучительно избавлялись от пагубных и тяжелых последствий своего кратковременного финансового благополучия.

Эти кардинальные перемены в жизни страны не могли не отразиться на художественных предпочтениях тех, кто создавал кино, в равной степени, как и тех, для кого оно снималось. Как отмечает один из ярких представителей этого поколения – режиссер Иваи Сюдзи, «молодые

японцы не знают кино Куросавы и Одзу, не знают мира, показанного в этих фильмах, и молодые режиссеры должны снимать кино, способное заинтересовать молодую аудиторию»³.

Что можно было предложить этим самым взыскательным и в то же самое время мало-подготовленным к жизни зрителям, к тому же успевшим изрядно поднабраться политической и социальной апатии? Часть начинающих режиссеров начали свой разговор с ними с выражения собственного протеста против конформистского японского общества, правда, облачая его уже в иные формы, нежели это делали их предшественники – постмодернисты. Это был своеобразный побег от действительности: предпочтение визуальному ряду в ущерб содержанию, личным проблемам в противовес общественным, а порой и просто уход от реальной жизни в мир ужасов и фантастики. На этой волне разочарования и страхов в эти смутные годы появился знаменитый J-horror, создателями которого стали Наката Хидэо, Симидзу Такаси и др.

Ну, а другие постановщики, напротив, погрузились на самое дно японского общества, нередко делая своими героями обитателей трущоб и гангстерских кварталов, погрязших в преступлениях, пороках, невообразимой жестокости. Олицетворением кино застойных 1990-х стал Китано Такэси, творчество которого «проливает яркий свет на самые темные стороны жизни, приглашая зрителей победить абсурдность мира с помощью смеха»⁴. Так сформулировали его вклад в киноискусство во Франции, наградив режиссера в 2016 г. орденом Почетного легиона.

Однако смешным Китано был в основном на сцене в комическом дуэте «Два Бита». И это его амплуа до сих пор больше всего импонирует самим японцам, которые сегодня уже привыкли чаще видеть своего кумира в рейтинговых телепередачах в качестве популярного ведущего, чем в кино. Именно благодаря Китано визитной карточкой нового японского кино стало сочетание брутального насилия и традиционной медитативности.

Но постепенно мода на Японию начала спадать, и тут на фестивальном небосклоне сверкнула звезда молодого Миикэ Такаси – не менее экстравагантного и эпатажного режиссера и тоже большого поклонника Тарантино, как и Китано. Миикэ такой же отчаянный любитель криминальных разборок, крови и жестокости, которые порой неожиданно сочетаются в его фильмах с неумемной и нередко болезненной фантазией, а порой с трепетной лирикой и тонким юмором.

Не менее яркой фигурой нового японского кино стал Куросава Киёси – режиссер, работающий на стыке ужасов и неореализма, мира мистики и реальности, первозданной природы и цифровых технологий, жизни обычных людей и пришельцев из космоса и т. д. Он одинаково успешно сотрудничает с крупными киностудиями и независимыми компаниями, снимает коммерческие и фестивальные ленты. Но таковы уже реалии Японии, что Куросава, так же как и Миикэ и многих других талантливых японских режиссеров больше знают на Западе, чем у себя на родине. И это в равной степени относится также и к двум другим самым востребованным на Западе японским режиссерам – Кавасэ Наоми, являющейся любимицей Каннского кинофестиваля, и Корээда Хирокадзу – обладателю его «Золотой пальмовой ветви» 2019 г. Все это – новое кино Японии.

³ Теракопьян М. Л. Современные режиссеры Японии. М., 2015. С. 4.

⁴ Режиссер Такэси Китано награжден орденом Почетного легиона// Lenta.ru. Культура 28.10.2016. <https://lenta.ru/news/2016/10/26/kitano/> (дата обращения 10.10.2018).



Часть первая. У истоков нового японского кино



Глава I. Японский киномир 1980-х: углубление кризиса и первые образцы нового независимого кинематографа

Главная цель этой книги – рассказать о новом японском кино XXI в. и не только попытаться описать этот пока не до конца разгаданный феномен, но и понять, как японский кинематограф изменился за последние несколько десятилетий. Дело в том, что многие из современных японских режиссеров являются людьми XX в., поскольку начинали работать или учиться еще задолго до нового столетия – в 1980—1990-х гг. Но с наступлением миллениума часть из них изменила своему художественному выбору. Другие пошли по пути болезненной адаптации своего творчества к новым условиям, а третьи и вовсе вышли на авансцену только в последние годы.

Конечно, разделять историю японского кино на десятилетия – занятие во многом условное. Режиссерский век в искусстве обычно бывает долгим, да и само творчество, подобно живому организму, никогда не перестает развиваться и трансформироваться во что-то новое. Так что поместить описание всех происходивших на экране перемен и явлений в строгие хронологические, жанровые и иные рамки представляется крайне сложным. Это особенно характерно для Японии, где за последние десятилетия сменилось не одно поколение режиссеров, каждое из которых выражало свое время, свои настроения и свои художественные предпочтения, правда, через какое-то время теряющих свою актуальность, но затем возвращающихся в своем новом облике в иных временных и художественных координатах. И, тем не менее, каждое десятилетие имеет свои особенности, свои отличия.

Возможно, некоторым читателям может показаться неправомерным, что рассказ о новом японском кино, точку отсчета которого принято вести со второй половины 1990-х гг., я начинаю с небольшого экскурса в 1980-е гг., и даже позволяю себе отсылки в 1970-е гг. Но именно эти годы необычайно важны для описания всех последующих событий и понимания логики их развития.

Эти годы называют «потерянным десятилетием» в японском кино⁵, по-видимому, по аналогии с тем, как потом будут характеризовать стагнацию в японской экономике 1990-х гг. А еще это – отправная точка нового витка интереса Запада к японскому киноискусству, катализатором которого стала так называемая *анимэ-революция*⁶, произошедшая в эти годы. Все началось с закупки американским телевидением двух популярных японских научно-фантастических *анимэ-сериалов*: «Космический крейсер Ямато» («Утю сэнкан Ямато», 1974) и «Гиперпространственная крепость Макросс» («Дзикю ёсай Макуросу», 1982). Их показ в США, а потом в других странах вызвал настоящий переворот в привычных представлениях зарубежных зрителей о японском кино и стал первым шагом японской анимации к завоеванию мира.

В то же время японское игровое кино – самый популярный и чуть ли не единственный известный в те годы на Западе вид японского искусства – переживало глубокий и затяжной кризис. Он нарастал от десятилетия к десятилетию и приблизился к своей очередной критической точке в 1971 г. Если в 1960 г., когда японский кинематограф еще только входил в полосу тяжелых испытаний, число зрителей в кинотеатрах приближалось к 1 млрд, то в 1971 г. оно сократилось почти более чем в 4 раза и составило 220 млн человек⁷. Объем выпускаемой про-

⁵ David Desser, The Lost Decade and a Minor Renaissance //Film Reference Forum <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Japan-THE-LOST-DECADE-AND-A-MINOR-RENAISSANCE.html> (дата обращения 03.03.2019).

⁶ Здесь и далее в написании слова «анимэ» автор использует правила транскрипции Е. Поливанова.

⁷ Сато Тадао. Кино Японии. М., 1988. С. 181.

дукции по сравнению с шестидесятью снизился вдвое, а доля фильмов отечественного производства упала до 46,6%. Из так называемой «Большой шестерки» – шести появившихся в 1950-е гг. крупных концернов, создавших монополизированную систему японского кинопроизводства по американскому образцу – к этому времени оставалось только четыре: «Тохо», «Тоэй», «Сётику», «Нikkaцу». Почти ровно через 10 лет после банкротства кинокомпании «Синтохо» в 1961 г. эта же печальная участь застала на пороге 1972 г. и другой известный киноконцерн «Дайэй», где, кстати говоря, в свое время был снят легендарный «Расёмон», выведший японское кино на мировую арену.

А второе трагическое и весьма симптоматичное событие этих лет – это попытка самоубийства самого автора этой картины Куросава Акира, что явилось ярким свидетельством обреченности попыток великого мастера создать вместе со своими единомышленниками независимое творческое содружество «Четыре всадника». Громкий кассовый провал в Японии их первого фильма «Под стук трамвайных колес» («Додэсукадэн», 1970) окончательно разбил так и не сбывшуюся мечту Куросава о свободе творчества. Наверное, в этом сказались и отзвуки личной трагедии художника, незадолго до этого разорвавшего контракт с американцами на съемки фильма «Тора! Тора! Тора!» («Тора-Тора-Тора», 1970) и так не получившего подходящего предложения в Европе. Зато эта лента, показанная на Московском международном кинофестивале, позволила Куросава побывать в СССР и в дальнейшем совместно с советскими кинематографистами снять свой прославленный фильм «Дерсу Узала» («Дэрусу Узара», 1975), отмеченный американским «Оскаром» в 1976 г.

В это же время два других из «Четырех всадников» – Кобаяси Масаки и Итикава Кон – практически безболезненно вернулись под крыло своих привычных работодателей – мейджоров. И в следующем 1971 г. каждый из них выпустил на кинокомпании «Тохо» по одному новому фильму. Речь идет о картине «Мы умираем просто так» («Иноти бо ни фуру», 1971), рассказывающей о жизни бродяг в эпоху Эдо, и современной драме «Полюбить снова» («Ай футатаби», 1971). Любопытно, что, стремясь обеспечить кассовый успех своей ленте о любви, Итикава даже пригласил на главную мужскую роль популярного тогда французского актера Рено Верне. И надо сказать, что эти обе работы были замечены и публикой, и кинокритикой, поскольку они выгодно отличались от массовой коммерческой продукции, производимой в те годы на «Тохо». В них чувствовался авторский почерк известных мастеров, правда, к числу художественных шедевров эти ленты вряд ли можно отнести.

В отличие от своих коллег Куросава еще долго не мог найти свое место в японском кино. И этот печальный случай, произошедший с великим режиссером, по признанию известного киноведа Сато Тадао, можно расценить «как трагедию художника, не нашедшего в себе силы противостоять кризису японского кинематографа»⁸.

Кризис разрастался, и, конечно, главная беда создавшейся ситуации состояла в невозможности и абсолютной бесперспективности конкурентной борьбы кинематографа с телевидением, к которому в скором времени присовокупилось и видео. Финансовые мощности этих новых медиа не шли ни в какое сравнение с теми ограниченными средствами, которые вращались в киноиндустрии. И вдобавок ко всему это бедственное положение в кино усугублялось мощным натиском иностранной, преимущественно американской, продукции, уверенно вытеснявшей отечественную с местных экранов. Да и сам зритель, стиль и ритм жизни которого резко изменились в условиях ускоренных темпов экономического развития и стремительной урбанизации страны, теперь резко сократил свои походы в кинотеатры. На это просто не оставалось ни времени, ни сил из-за плотного графика на работе, как правило, большой удаленности места службы от дома, что обрекало людей проводить долгие часы в общественном транспорте, и т. д. Время для отдыха постоянно сокращалось, и большинство японцев

⁸ Там же.

стремились проводить эти редкие часы, а то и минуты в комфортной домашней атмосфере, когда вся семья собиралась вместе за просмотром телепередач или видеофильмов. Преданными поклонниками кино оставались лишь молодые рабочие и мелкие клерки, приехавшие в большие города из провинции в поисках работы и влачившие одинокий образ жизни. Для них каждый поход в кинотеатр по-прежнему гарантировал несколько часов приятного отдыха и интересного времяпрепровождения. А что их увлекало больше всего, то это – гангстерские фильмы и эротическое кино, что стало основной продукцией японской киноиндустрии в эти годы.

Американцы в схожих условиях 1950-х гг. сделали ставку на создание так называемых суперфильмов – популярных блокбастеров и остросюжетных боевиков с дорогостоящими съемками, что вскоре помогло им преодолеть разразившийся в отечественной кинематографии кризис. В Японии этот метод не работал: найти средства на создание крупнобюджетных лент в те годы просто не представлялось возможным, в том числе, из-за несовершенной замкнутой системы проката.

Дело в том, что каждая из остававшихся на плаву крупных кинокомпаний одновременно занималась прокатом собственной продукции, создав для этого свою сеть кинотеатров. А это значит, что каждую неделю в течение всего года они обязаны были обновлять текущий репертуар, регулярно снабжая свои подведомственные кинотеатры новыми, только что отснятыми фильмами собственного производства. Другие картины к показу вообще не допускались, даже если появлялась острая необходимость заполнить брешь в репертуаре. Такая практика была отчасти оправдана в 1950-е гг., когда кинотеатры не страдали от недостатка публики и в рамках замкнутой системы проката создавались высокохудожественные фильмы, отмеченные творческими поисками авторов. Но с ухудшением конъюнктуры кинорынка резко сократилось производство подобного рода авторских лент, да и их путь на большой экран все чаще стал сопровождаться всякого рода препятствиями. Теперь основные силы кинопроизводителей были сосредоточены на поточном производстве фильмов-однодневок, нацеленных на сиюминутную прибыль.

Ситуация доходила до того, что съемку подобного рода кинокартин стали иногда доверять неизвестным ассистентам режиссеров, которые получали долгожданную возможность попробовать свои силы в кино, а заодно и подменить на время своих маститых наставников. Но это все-таки было исключением из правил: в японской киноиндустрии продолжала действовать давно заведенная порочная система, в рамках которой будущие мастера экрана вынуждены были долгие годы набираться опыта у известных режиссеров в качестве их помощников, прежде чем получить право на самостоятельный дебют в кино. И в этой ситуации японский кинематограф, постоянно нуждающийся в притоке живой «молодой крови», все больше испытывал застой из-за нехватки новых молодых режиссерских кадров.

В свою очередь, и сами наставники, как правило, были настолько погружены в бесперебойный производственный процесс, что до настоящего творчества у многих известных мастеров, занятых в кинопроизводстве, просто, как говорится, не доходили руки. О каком творчестве могла идти речь, если в Европе, к примеру, известные режиссеры выпускают не более одной киноленты за два-три года, а в Японии даже Одзу Ясудзиро, Куросава Акира, Киносита Кэйсукэ и Мидзогути Кэндзи далеко не сразу добились индивидуальных привилегий от руководства студий создавать по одному-два фильма в год. Более того, за каждой студией со временем закрепился свой отработанный годами жанр, за привычные рамки которого обычно никто старался не выходить. Так, «Тозэй» специализировалась на *якудза-эйга*, «Тохо» снимала в основном мелодраматические ленты о молодежи, «Сётику» ограничивалась кинокомедиями, а «Никкацу» – мягким порно – «роман-порно». Впрочем, такое же «разграничение полномочий» происходило и среди режиссеров. На протяжении долгого времени лицом «Сётику»

являлся Ямада Ёдзи, популярность которого подкрепляли Адзума Морисаки и Моритани Сиро. «Дайэй» одно время представлял Масумура Ясудзо, «Никкацу» – Фудзита Тосия и т. д.

Вот такой мрачный и тревожный по своим краскам и настроениям киноландшафт сложился к 1980-м гг. Это побудило Марка Шиллинга, составителя самого полного англоязычного справочника по современному японскому кино, начать свое предисловие с риторического вопроса: «Разве все лучшие японские фильмы не были сняты десятилетия назад? Разве японское кино не умерло?»⁹.

И, тем не менее, до начала 1990-х гг. оставалось время, и Япония жила в эйфории экономики «мыльного пузыря», создавшей условия не только для политической стабильности и отсутствия социальных конфликтов в обществе, но и для повышения жизненного уровня населения и его самых позитивных ожиданий. Но это было уже новое постиндустриальное общество, функционирующее по другим законам, заметно отличающимся от традиционного уклада жизни, и новые люди – с иной моралью и другими нравственными нормами, во многом контрастирующими с привычными представлениями. И не только надвигающееся технологичное будущее, но и разительные перемены в настоящем, принесшие вместе с собой и новые проблемы, и новые конфликты, не могли не попасть в поле зрения японских режиссеров с их острым восприятием действительности. Но эти сюжеты никак не вписывались в рамки репертуарной политики крупных киностудий.

На повестку дня встала задача создания небольших независимых компаний, в которых бы работали не «ремесленники», выполняющие спущенные сверху коммерческие заказы, а люди, преданные искусству, которые нуждались в свободе творчества и самовыражения. Требовались условия, чтобы эти люди могли создавать свои картины, непосредственно откликаясь на запросы зрителей, не желавших довольствоваться только массовой коммерческой кинопродукцией «большой четверки». А одновременно с этим неизбежно выдвигалась проблема перехода к свободной системе проката, которая бы открыла двери кинотеатров для независимого кино.

Все эти причины и привели к концу 1970-х – началу 1980-х гг. к появлению малобюджетного авторского кино и, соответственно, созданию небольших независимых кинокомпаний, которые быстро заняли свою обособленную нишу в японской киноиндустрии. Авторское кино порой еще отождествляют с независимым, альтернативным, экспериментальным, фестивальным, арт-хаусным и т. д. Но как его не назови, эти картины уже априори всегда несли в себе мысль, драму, любовь и ненависть, внутренние переживания героев и их действия, порой выходивших за рамки стандартных представлений о жизни и снятые в совершенно новой необычной художественной стилистике. И именно на производстве такого рода фильмов стали специализироваться независимые частные кинокомпании – «Kadokawa Pictures», «Kindai Eiga Kyokai», «Miullion Film» и др.

Самой легендарной и старейшей из них является Art Theatre Guild – «Гильдия художественных кинотеатров», хорошо известная под аббревиатурой АТГ (ATG – «Art Theatre Guild»). Она была основана в 1961 г. и начинала свою деятельность как дистрибьютор западного независимого кинематографа. Позже компания переквалифицировалась на работу с фильмами мейджоров, после чего стала финансировать новый японский кинематограф. Расцвет ее деятельности пришелся на 1970—1980-е гг., когда об АТГ впервые узнали по релизам лент «новой волны» таких режиссеров, как Осима Нагиса и Имамуре Сёхэй. В дальнейшем с ней плодотворно сотрудничали авангардист Тэраяма Сюдзи и многие другие незаурядные художники. Одним словом, на АТГ выпускались те картины, которые никогда не могли бы увидеть свет в рамках «большой четверки». Одновременно с этим создание гильдии решало

⁹ Schilling Mark. Contemporary Japanese Film. Weatherhill, 1999. P. 3.

и вторую насущную проблему – организацию проката фильмов, поскольку в ее структуре существовала своя собственная сеть кинотеатров, насчитывающая 7 отдельных площадок.

Так рождалось новое независимое авторское кино – отдельный и самостоятельный сегмент в японской киноиндустрии, который, возможно, играет не столь существенную роль с точки зрения общих экономических показателей функционирования отрасли, но в художественном отношении во многом определяет лицо современной японской кинематографии. При этом следует заметить, что это явление уже не имело той политической направленности, каким было окрашено, к примеру, движение за создание независимого японского кинематографа в довоенные годы. В те годы во главе его стояла Пролетарская лига кино и другие прокоммунистические организации, объединившиеся в дальнейшем в «Пролетарский культурный фонд» и финансировавшие съемки идеологически направленных фильмов, как правило, короткометражек.

Независимое японское кино 1980-х гг. не следует также отождествлять и с независимым движением в японском кино 1950-х гг., возникшим как реакция на давление на японских кинематографистов со стороны крупных медиакорпораций. Хорошо известно, что после забастовки 1948 г. на киностудии «Тохо» и последовавших за этим увольнений многие ветераны кино – Ямамура Сатоси, Сэкигава Хидэо, Ямамото Сацуо, Тадаси Имаи, Камэи Фумио – стали работать на независимых студиях и создавать фильмы социальной и антивоенной направленности при финансовой поддержке профсоюзов и других общественных и политических организаций левого толка. И такая практика просуществовала вплоть до 1960-х гг. Но и после этого, к примеру, Имаи Тадаси продолжал снимать свои фильмы в сотрудничестве с движением самостоятельного кинопроизводства и проката при поддержке Коммунистической партии Японии.

И, тем не менее, в Японии наступала новая эпоха японского независимого кино, начали появляться признаки пробуждения совершенно нового поколения японских режиссеров – Такэда Ацуси, Кояма Юдзо, Морита Ёсимицу, Итами Дзюдзо, Огури Кохэй, Цукамото Синья и др., создававших свои фильмы вне рамок «большой четверки». Многие из них были буквально одержимы уже совершенно иными идеями, пришедшими с Запада. Это была сложная смесь постмодернистского мироощущения и новой авангардистской эстетики. Эти столь непростые художественные задачи подчас приходилось авторам картин реализовывать практически на голом энтузиазме, опираясь лишь на финансовую и творческую поддержку своих немногочисленных поклонников и единомышленников по искусству.

Глава II. Игры в постмодернизм: стилевая эклектика и деконструкция жанров

В названии этой главы я позволила себе использовать термин «постмодернизм», который в наши дни, возможно, уже многим кажется несколько одиозным и порядком поднадоевшим, поскольку его употребляют по случаю и без, но никто толком не знает, что он означает – слишком уж много у него значений. Но в то же самое время было бы неправильным отрицать тот факт, что мы все еще живем в эпоху постмодернизма, который уже стал основой поп-культуры, широко транслирующейся по телевизору, в Интернете, на страницах газет.

Идеи постмодернизма, оказавшего большое влияние на духовную и художественную жизнь японского общества и, как следствие, на кинематографию, начали приобретать свои четкие контуры в Японии в 1980-х гг., что совпало по времени с новым постиндустриальным этапом развития страны и тесно связано с таким мировым феноменом, как глобализация. И если роль пионера этого весьма неоднозначного общественного и культурного явления в кино уже давно закрепилась за Судзуки Сэйдзюн, благодаря чему, по всей видимости, он так горячо любим мэтром постмодернизма Квентином Тарантино, то его первыми яркими представителями можно назвать Морита Ёсимицу, Итами Дзюдо и Янагимати Мицуо. Каждый из них по-своему выразил в своем творчестве неповторимость постмодернистского времени и мироощущения.

К концу 1990-х постмодернизм уже полностью завладел мировым кинопространством, и место одного из его общепризнанных классиков занял Китано Такэси. А вслед за ним на фестивальных орбитах замелькало имя Миикэ Такаси, поразившего публику своей экстравагантностью и непредсказуемостью. Он стал лицом постмодернистского кинематографа XXI в., и его стали называть японским Тарантино: так много общего было между этими двумя мастерами экрана и в творчестве, и в жизненных привычках.

И это, как утверждают теперь, было началом конца яркой постмодернистской эпохи. О конце постмодерна сейчас много говорят и спорят. Одни ссылаются на то, что этого глобального явления уже не существует, и что последнюю точку в его истории поставили трагические события в США 11 сентября 2001 г., буквально перевернувшие сознание людей во всех странах. Другие утверждают, что постмодернизм еще жив и процветает, правда видоизменился, все больше склоняясь к массовому искусству и т. д. Но, так или иначе, начнем с первых страниц его истории на примере Японии.

А начиналось это в 1980-х гг. с приходом в японское кино Морита Ёсимицу, представившего в своих фильмах одну из лучших иллюстраций авторского самовыражения в условиях новой реальности. Морита как режиссер впервые заявил о себе в 1981 г. фильмом «Что-то типа того» («Но-ёна моно»). Вслед за этим он с успехом испробовал себя практически во всех жанрах, от черной комедии до романтических мелодрам, включая и фильмы ужасов, исторические, тематические работы, экспериментируя со стилистикой, жанрами, смешивая их – в общем, делая все то, что свойственно постмодернизму. Его фильмы – едкие, порой даже издевательские картины философской направленности, основанные на виртуозной игре со сложившимися в окружающем мире условностями.



Морита Ёсимицу (1950—2011)

Будущий режиссер делал свои первые шаги еще в любительском кино в университете «Нихон» в те годы, когда авторские фильмы приобретали все большую свою популярность. Самой известной ранней картиной молодого постановщика стала черная комедия «Семейная игра» («Кадзоку гэмү», 1983) – стилизованная семейная драма с элементами юмора и сатиры на современное общество, с серьезным философским и социальным подтекстом, буквально зашифрованным между строк. Можно даже сказать, что в «Семейной игре» режиссер поднимает совершенно обыденные темы, но обыгрывает их совсем небанально, говоря о достаточно серьезных вещах в легкой и ироничной манере. При этом Морита, как и в других своих картинах, целенаправленно избегает критики, всякого рода нравоучений и менторского тона. Вместо этого он прибегает к совершенно иному типу орудия – к гротеску, гиперболе, сатире, эпатажу и нарушению всех существующих в обществе запретов.

В центре сюжета – жизнь семьи Нумата, стереотипных представителей среднего класса, которая в глазах соседей представляется абсолютно идеальной. Отец работает в престижной фирме, мать отвечает за семейный очаг, старший сын входит в десятку лучших учеников своей школы и участвует в национальных соревнованиях по легкой атлетике. Самый же проблемный в семье – это младший сын, который не блещет успехами в школе и часто пропускает занятия. И чтобы подтянуть его успеваемость, отец нанимает для него репетитора, который, идя на всякого рода ухищрения и изощренные интриги, достаточно быстро не только справляется с этой задачей, но и переворачивает всю налаженную годами жизнь этой семьи.



«Семейная игра» («Кадзоку гэму», 1983)

Именно эту налаженную жизнь и высмеивает Морита, превращая происходящее в фарс. Он словно проводит небольшой мысленный эксперимент: а что будет, если температуру жизни среднестатистической семьи поднять до некой предельной планки, – а результат этой фантазии показывает нам. И благодаря этому режиссер достигает своей первоначальной цели: зритель узнает себя, ему становится и смешно, и страшно, и он неизбежно сделает выводы из увиденного и пережитого.

Методы учителя иногда просто шокируют, но в конечном итоге он оказывается прав, спасая, таким образом, не сам дом и его благополучие, а семейные узы, которые члены семьи Нумата, как выясняется, полностью потеряли, став безнадежно далекими друг от друга. Под этим общим кровом, давно опостылевшем всем членам семьи, одинаково неуютно и затворнице матери, и ее мужу-ловеласу, и ориентированному на новые стандарты морали сыну-старшекласснику, и подавленному поучениями всех и каждого младшему сыну-подростку. Одним словом, все вместе они внешне походят на образцово-показательную ячейку общества, подверженную типичному прессингу социальной среды и жизненных обстоятельств. И тут начинается жестокая игра, а вернее, грязные манипуляции со стороны постороннего человека, который постепенно меняет маску бессильного добра на всемогущее зло, насильственно обучая правилам жизни тех, кто, кажется, не умеет жить в современном обществе.

Вообще, Морита свойственно изображать мир своих героев в ситуации всякого рода перенапряжений. И при просмотре фильма создается впечатление, будто мир, который мы видим на экране, функционирует на пределе своих возможностей, трещит по швам и его вот-вот разорвет на части от накопившихся проблем, которые его герои столь старательно пытаются не замечать.

Известный исследователь японского кино Икуи Эйко считает, что этот фильм «в иронической юмористической манере изображает образ современной семьи через всевозможные столкновения между ее членами. Те темы, которые можно описать словами, для Морита Ёсимицу практически не отличаются от товара, продаваемого в супермаркете. Что в действительности важно в его фильмах – это странный привкус перчика, который обязательно добавляет режиссер в свои работы, мир специфического юмора»¹⁰. Она также считает, что игра – это не странные взаимоотношения, в которые втянуты все члены семьи, свою игру со зрителем демонстрирует сам режиссер-сатирик. И одна из них – это игра с постмодернизмом, полная иронии и спорных суждений.

Правда, другой известный кинокритик, Кавамото Сабуро, хорошо знавший Морита, в меньшей степени превозносит заслуги режиссера за критику постмодернизма, чем за его непосредственное воспроизведение в фильме. Исследователь рассматривает работу режиссера в контексте как японской культуры, так и японского кино того времени, утверждая, что Морита «представил новое кино, которое выразило новый век»¹¹. Ну а третий авторитетный интеллект того времени, Яманэ Садао, сравнил работу Морита с классической драмой Одзу Ясудзиро, образно назвав ее «пластиковым слепком» классика, где «физические тела исчезли как таковые»¹².

По мнению многих журналистов и киноведов, эта лента должна была возглавить список лучших японских фильмов 1983 г., но все-таки в конечном итоге уступила пальму первенства «Легенде о Нараяма» («Нараяма бусико», 1983) Имамура Сёхэй. Правда, это обстоятельство вовсе не помешало критикам из авторитетного японского журнала «The Kinema Junpo» назвать эту работу лучшим фильмом 1983 г., а Гильдии режиссеров Японии отметить ее создателя специальным призом «Новые имена в режиссуре».

В 1989 г. Морита вновь взрывает мир японского кино своей очередной смелой постановкой картины «Кухня» («Kitchen»). Фильм создавался на основе одноименного культового романа модной писательницы-постмодернистки Ёсимото Банана, затрагивающего вопросы современной действительности и ее новой культуры. Но режиссер, по своему обыкновению, решает дать собственную трактовку предложенному к экранизации произведению, позволив себе далеко отойти от текста оригинала.

¹⁰ Alastair Phillips, Julian Stringer. Japanese Cinema: Texts and Contexts. London/New York, 2007. P. 241.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.



«Кухня» («Kitchen», 1989)

Переложив на язык кино лишь первую часть книги, Морита счел дальнейший ход событий, описанных в романе, слишком банальным и растиражированным. А посему вторую его часть он просто заменил совершенно другим сюжетом, взятым из фильма Одзу Ясудзиро «Поздняя осень» («Акибиёри», 1960). Причем, сделал это во многом умышленно. Ему, которого не без основания считали одним из лучших хроникеров новой эпохи, хотелось сравнить и проанализировать, что и как изменилось в японском обществе за 40 лет, прошедших со дня выхода этого киношедевра прославленного классика. Но, к своему огорчению, Морита приходит к неутешительным выводам. И главный из них состоит в том, что японская культура и японская идентичность, уверенно противостоявшие натиску западного общества потребления в фильме Одзу, теперь окончательно и бесповоротно утратили дух сопротивления. Вот такие смелые и глубокомысленные заявления мог позволить себе этот оригинальный режиссер. И не только их. В 2007 г. – в год 100-летия со дня рождения Куросава Акира – Морита отважился создать свой авторский ремейк его ранней картины «Цубаки Сандзюро» (1962), взяв за основу первоначально написанный для этого фильма сценарий. И этот смелый эксперимент также оказался успешным.

Морита ушел из жизни в 2012 г., довольно рано – в 62 года, создав в общей сложности 38 картин. Он снимал примерно по фильму в год и, как казалось тогда, был обласкан и прессой, и критикой. Достаточно сказать, что работы режиссера восемь раз номинировались на высшие награды японской киноакадемии. Много это или мало – трудно сказать, но завоевал долгожданный приз он только один раз – в 2004 г. за фильм «Как Асура» («Асура-но готoku», 2003), рассказывающий о четырех сестрах и их взаимоотношениях с противоположным полом. Но зато в коллекции наград известного мастера есть другие престижные призы, в частности, общенационального кинофестиваля в г. Иокогама. Там в 2003 г. он был признан лучшим режиссером года за свой захватывающий психологический триллер «Статья 39 Уголовного кодекса» («Keiho dai sanjuku jo», или «Keiho», 2003). А в 1996 г. и 2007 гг. в номина-

ции «лучший сценарий» победили его картины «Хару» и «Сандзюро» (ремейк «Цубаки Сандзиро»). Вот такой итог жизни и творчества этого талантливого режиссера, которого часто относят к первым постмодернистам в японском кино.

Немногим больше лет жизни и творчества судьба уготовила и другому известному японскому режиссеру—восьмидесятнику Итами Дзюдзо. Он был сыном режиссера Итами Мансаку, прославившегося своими самурайскими фильмами. Прежде чем прийти в кино, он успел побывать боксером и организовать музыкальную группу, поработать дизайнером рекламы и редактором журнала, а также сняться в качестве актера в тридцати фильмах Итикава Кон, Осима Нагиса, Морита Ёсимицу, Ричарда Брукса, много играл на телевидении и в театре.



Итами Дзюдзо (1933—1997)

Лишь в 1984 г. в возрасте 50 лет Итами Дзюдзо смог поставить свой первый фильм «Похороны» («Ососики») – сатирическую комедию о сложностях погребального обряда. Столь необычная тематика сразу же привлекла к себе большое внимание, поэтому режиссерский дебют у молодого режиссера получился мощным и стремительным. Его первый фильм почти сразу же получил награды практически всех фестивалей в Японии и был удостоен 5 наград японской киноакадемии. Следующей большой творческой удачей стала лента «Одуванчик» («Тампопо», 1985) – реалистическая комедия о ресторане спагетти, полная остроумных находок, за которые режиссера полюбили не только в Японии, но и в других странах.



«Одуванчик» («Тампопо», 1985)

А еще всем запомнилась обаятельная актриса Миямото Нобуко, умная и трогательная с необычайно выразительными глазами – жена режиссера, для которой он непременно находил роль в каждом своем фильме, написанном, как правило, специально в расчете на нее. Вот почему и следующей популярной картине знаменитого мастера с ее участием «Женщина-сборщик налогов» («Маруса-но онна», 1987) был заранее уготовлен успех. Но зрители ценили картины Итами не только за это, их увлекали придуманные им для своих картин интересные и захватывающие сюжеты, изобилующие немислимыми поворотами. Режиссер умело смешивал элементы комедии, мелодрамы и даже триллера и почти всегда в своих картинах высмеивал современное японское общество и членов преступных синдикатов *якудза*.

Говорят, что именно за это в 1992 г. на него было совершено покушение. Режиссер был госпитализирован с двумя ножевыми ранениями в области лица и шеи, а несколько кинотеатров, где шли фильмы Итами, были подожжены преступниками. А в 1997 г. после всякого рода пасквилей, растиражированных в таблоиде «Flash», режиссер выбросился из окна. По одной из версий, это самоубийство было инсценировано *якудза*, которые так и не простили режиссеру смелых нападков в свой адрес.

И наконец, вспомним еще одного кумира этого десятилетия – Янагимати Мицуо. Юрист по образованию, закончивший университет Васэда, один из самых престижных частных университетов Японии, по основной своей профессии работал недолго и вскоре перешел в ассистенты режиссера Яматоя Ацуси на студию «Тоэй». Вслед за этим в 1974 г. он создал собственную независимую кинокомпанию и начал снимать документальное кино, обратившись к проблемам популярной тогда молодежной субкультуры байкеров – *босодзоку*, всколыхнувших в те годы всю страну.



Янагимати Мицуо (род. в 1945)

Итогом почти двухлетних съемок стал фильм «Черный император» («Годдо супидо. Бур-акку эмпара», 1976) – документальное расследование о жестокой молодежной мотобанде, наводившей страх на жителей города. Естественно, в фильме полно черных косух, свастики и рева моторов без глушителя, и это – вполне ожидаемо. Неожиданным явилось другое открытие, сделанное режиссером: эта грозная банда состояла не из отъявленных преступников и опасных нарушителей общественного спокойствия, а из наивных и глуповатых подростков, для которых главное – это самоутверждение в среде своих сверстников, ради которого они готовы на самые дерзкие поступки. Этот фильм молодой режиссер создавал во многом под влиянием французской ленты «Наудачу, Бальтазар» (1966) своего любимого режиссера Роберта Брессона, который считается ярким представителем минимализма в кино и одним из вдохновителей французской «новой волны». А еще многие технические приемы съемок Янагимати перенял у Мидзогути Кэндзи – например, принцип неподвижной камеры.

Следует сказать, что эта лента не сразу нашла дорогу к зрителям, но все-таки спустя какое-то время режиссера поняли и приняли в режиссерской среде. Многие идеи фильма, не говоря уже о ее героях и проблеме, были в дальнейшем заимствованы такими яркими представителями нового поколения кинематографистов, как Исии Сого и Цукамото Синья. Любопытно также отметить, что броское название фильма понравилось канадским музыкантам, и они стали именовать свою поп-рок-группу «God Speed You! Black Emperor».

Однако через пять лет после своего, как в дальнейшем оказалось, достаточно успешного дебюта Янагимати переходит в большое кино. Для всех его почитателей и даже критиков такой поворот событий выглядел совершенно неожиданным. Но для самого режиссера, который все эти долгие годы раздумывал о своем дальнейшем пути в кино, это был осознан-

ный выбор. И совершив этот решительный шаг, он без промедления приступает к съемкам своего первого художественного фильма «Карта девятнадцатилетнего» («Дзюкусай-но тидзу», 1979), пригласив в соавторы популярного в те годы писателя Накагами Кэндзи. Картина была также посвящена жизни молодежи, потерявшей ориентацию в новом урбанизированном мире, а также в ней вновь еще более отчетливо, чем прежде, прозвучала вторая главная для режиссера тема – тема взаимоотношений человека и природы в ее философском и социальном звучании, в дальнейшем она станет основным лейтмотивом всего творчества режиссера.

Трудно определенно сказать, что так породнило этих двух людей – Накагами и Янагимати. Может быть, их общая альма-матер и знакомство в ее стенах, поскольку Накагами одно время учился на подготовительных курсах для поступления в университет Васэда, правда, вскоре бросил учебу и увлекся жизнью токийской богемы. Другая точка соприкосновения этих двух талантливых людей – это их сходные позиции в вопросах, связанных с защитой прав представителей касты *буракумин* – изгоев японского общества. Дело в том, что писатель был выходцем из семьи этой касты и всю свою жизнь обостренно воспринимал эту проблему. А режиссер, будучи юристом по специальности, всегда активно выступал против социальной и другого рода дискриминации. И наконец, судя по всему, этим двум молодым творческим натурам были свойственны и созвучность ощущений, и острота восприятия окружающего мира.

Накагами часто сравнивают с известным японским писателем Оэ Кэндзабуро и американцем Уильямом Фолкнером и относят к числу радикальных и бескомпромиссных новаторов японской литературы. А иногда о нем пишут и вовсе как о представителе «магического реализма», для которого характерны космогонический масштаб, мифологичность, стихийность и т. д. Свое детство и юность будущий писатель провел в отдаленном районе Кумано, цитадели национальной мифологии. В дальнейшем эти родные места он описывал как край света, изолированный от остального мира горами и океаном. И эта любовь к первозданной природе всегда присутствует в фильмах Янагимати.

Все эти сложные хитросплетения их судеб, гражданских позиций, поэтических настроений воплотились в фильме «Карта девятнадцатилетнего», после которой режиссер снял еще одну ленту, «Прощайте, родные края» («Сараба итосики дайти», 1982), на аналогичную тему, затрагивающую проблемы экологии и тесную связь человека с природой.



«Прощайте, родные края» («Сараба итосики дайти», 1982)

А через три года Янагимати и Накагами встретились вновь во время их совместной работы над фильмом «Праздник огня» («Химацури», 1985). И, как всегда, съемки оказались трудными, да и содержание фильма также не перескажешь в двух словах. На сей раз фильм был посвящен не только среде обитания человека, но и национальной религии *синто*, определяющей и особенности национального сознания, и культурные традиции, и многое другое.

В этом фильме достаточно откровенно были затронуты еще две неудобные для общества темы – гомосексуализма и социальной дискриминации представителей касты *буракумин*, что поставило руководство финансировавшей съемки частной компании «Паруко пуродакусён» (дочерняя фирма корпорации «Сэйбу») в сложное положение. Фильм в таком виде они пропустить не могли и предложили переснять некоторые сцены. Но Накагами категорически отказался что-либо менять в своем сценарии и демонстративно покинул съемочную площадку. А Янагимати до последнего все еще надеялся найти компромисс, чтобы пробить фильму путь на широкий экран. Но все оказалось безуспешным. «Паруко» отказалась от широкого проката картины и положила ее на полку, предварительно организовав специальный просмотр для узкого круга.

В Голливуде, на чью поддержку рассчитывал Янагимати, ее тоже не поняли. И единственное, что как-то смогло поработать на престиж ее создателей, – это приз «Бронзовый леопард», которым была удостоена эта картина на международном кинофестивале в Локарно (1985). Это дало Янагимати, благодаря поддержке кинокомпании «Warner Brothers», возможность снять свою очередную картину «Китайская тень» («Тяйна сядо», 1990) в сотрудничестве с кинематографистами Гонконга, Китая и Тайваня. Но и эта работа опять не имела хороших кассовых сборов, ее практически не заметили и на Берлинском кинофестивале. Так что, несмотря на репутацию одного из наиболее талантливых режиссеров своего времени, Янагимати за неимением источников финансирования своих следующих проектов вынужден был прервать свою режиссерскую карьеру и вновь вернуться в свою альма-матер – университет Васэда – теперь уже в качестве преподавателя.

Казалось, с кино было раз и навсегда покончено. И все-таки спустя многие годы имя Янагимати неожиданно для всех вновь всплыло на японских экранах в его очередной, седьмой по счету, картине. Ее название как всегда необычно и привлекательно – «Не знаю я никакого Камю» («Камю нантэ сиранай», 2005), и основана она была на том богатом педагогическом опыте, который он накопил за 15 лет. Лента была показана в рамках конкурсной программы Каннского кинофестиваля. Но на этом Янагимати, судя по всему, поставил окончательную точку в своей работе в кино, так и не найдя решения самой волнующей его всю жизнь проблемы дезориентации молодежи и человека в современном урбанизированном пространстве. Эту тему подхватили и развили японские режиссеры-авангардисты. Такие фильмы обычно относят к разряду «кино не для всех», но на самом деле они рассчитаны на каждого думающего и интеллектуального зрителя.

Глава III Японский киноавангард: арт-бунтарь Тэраяма Сюдзи и его утопические идеи о переустройстве мира

Среди независимых режиссеров конца 1970-х – начала 1980-х гг., пожалуй, более других выделялся своей оригинальностью и талантом Тэраяма Сюдзи. Его творчество привлекает в первую очередь тем, что в своих фильмах он создавал новую утопическую реальность и проповедовал собственную оригинальную эстетику, полную ярких, эмоциональных, романтических и, в то же время, порой ироничных визуальных метафор. А еще для него, как для многих ранних японских режиссеров-авангардистов, принципиальной значимостью обладала абсолютная независимость и бескомпромиссное противостояние кинокорпорациям. И этот известный страх представителей авторского кино перед киноконцернами и большими бюджетами не преодолен в японском кино и по сей день.



Тэраяма Сюдзи (1935—1983)

Тэраяма много работал с частной кинокомпанией АТГ, и, наверное, единственным компромиссом, который позволил себе режиссер за всю свою жизнь, – это сотрудничество с французским продюсером Анатолем Доманом. За 5 лет до этого тот спровоцировал другого знаменитого японца, Осима Нагиса, на съемки ленты «Империи чувств» («Ай-но корида», 1976), в дальнейшем разделив с ним и радость триумфа, и горечь позора. Хотя, судя по всему, последнее чувство было малоизвестно этому человеку, обладавшему редким чутьем на коммерческий успех. И вот в начале 1980-х гг., в расчете на очередную громкую сенсацию, этот скандально известный кинодеятель предложил Тэраяма создать новую версию нашумевшей тогда картины «История О» (1975), ставшей для многих в те годы настоящим эмоциональным потрясением.

В самом конце 1960-х гг. Европа пережила пик сексуальной революции, а вот либерализация экранной эротики опоздала на несколько лет, зато нагоняла упущенное время ускоренными темпами. Ее символом стал фильм «Эммануэль» (1974), рассказывающий о сексуальных похождениях жены дипломата в тропическом Бангкоке. Эта картина уже через несколько недель после выхода на экраны побила все рекорды кассовых сборов и принесла начинающей актрисе Сильвии Кристиль мировую известность, вызвав череду продолжений и подражаний. Ее снял тогда молодой французский режиссер Жюст Жакен, который на следующий год после оглушительного успеха своей дебютной работы снова сотворил новую мировую сен-

сацию, создав другую, не менее шокирующую своей откровенностью, картину «История О». А в 1981 г. вышла его третья сенсационная эротическая картина «Любовник леди Чаттерлей».

И точно в тот же год Япония адекватно ответила на это Франции «Плодами страсти» («Сянхай идзин сёкан», 1981). Вернее сказать, это был очередной французо-японский проект, имевший даже свое французское название «*Les fruits de la passion*». Понятно, что сама идея новой экранизации фильма, недавно ставшего классикой европейской эротики, вряд ли могла бы прийти в голову Тэраяма. Конечно же, его яркие, эпатажные и во многом сюрреалистические картины разительно отличались от работ его японских коллег. Но при всей своей экстравагантности, художественной неординарности и любви ко всякого рода провокациям в кино и в жизни сам режиссер на это отважиться не мог.

Куда больше увлекали Тэраяма в те годы утопические революционные идеи переустройства мира, в его художественном воображении витали образы молодежной контркультуры 1960-х гг.: «Император Томатный кетчуп» («Томато кэттяпу котэй», 1971), «Бросай свои книги, выходи на улицу!» («Сё о сутэтэ, мати о дэё!», 1971), «Пастораль, умрем на природе» («Дэньэн ни сису», 1974) и т. д. Так что вопрос о выборе сюжета, так же как и самого режиссера, явно решался во Франции.

Чем же привлек тогда еще малоизвестный за пределами своей страны японский мастер знаменитого французского продюсера, явно тяготевшего к японской экзотике и эротическим сюжетам? Ведь тогда даже у себя на родине о японском режиссере знали далеко не многие. Правда, в профессиональных кругах Тэраяма уже значился как яркий представитель нового японского авангарда, а еще как театральный постановщик, поэт, драматург, а вдобавок к этому – спортивный журналист (бокс и конные скачки), фотограф и просто арт-бунтарь, ниспровергатель академических канонов.

Он родился в г. Хисаки (преф. Аомори) в 1935 г., был единственным ребенком в семье, но это не сделало его счастливым. Началась война, и отец был призван на Тихоокеанский фронт, а затем через месяц после ее окончания умер в Индонезии, так и не успев побывать на родине. Сын остался на полном попечении матери, но и та в скором времени вынуждена была отправиться на Кюсю, где ей подыскали неплохую работу на американской военной базе. В то время, в нищие голодные годы, работу не выбирали, а были счастливы любому найденному источнику для пропитания себя и своей семьи. Так что вопрос о дальнейшей судьбе 9-летнего мальчика даже не обсуждался: он остался у родственников, по существу, на правах сироты.

В те тяжелые дни будущей знаменитости порой приходилось сооружать себе ночлег в кинотеатре, прямо за экраном. Таким было его первое знакомство с кино. А еще подростком он пережил воздушный налет на свой родной город Аомори, в результате которого было убито 30 тыс. мирных жителей, и страшные воспоминания об этом он хранил всю свою жизнь.

И, тем не менее, жизнь развивалась по своим законам. В 1954 г. Тэраяма поступил в престижный частный университет Васэда, где стал изучать японский язык и литературу. Но вскоре у него обнаружили невротический синдром, и молодой человек вынужден был прекратить свое образование, после чего устроился на работу в бар в Синдзюку. Это были его «университеты». Впоследствии он писал в своих эссе, что «через бокс и скачки можно познать жизнь гораздо лучше, чем через посещение школы и прилежную учебу»¹³. Но эти убеждения отнюдь не мешали будущему режиссеру заниматься самообразованием: он по-прежнему буквально зачитывался отечественной и западной классикой. А своим любимым писателем в те годы он называл Лотреамона и его «Песни Мальдорора». Это странное и причудливое произведение эпатировало читателей своим безумством и богохульством, что вместе с тем не помешало известным сюрреалистам начала XX в. высоко почитать и самого автора, и его творение.

¹³ Тэраяма Сюдзи с «Тэндзё Садзики»//Utenamania. www.utenamania.ru/articles/forerunners/terayama.html (дата обращения 23.12.2018).

Да и сам Тэраяма под влиянием Лотреамона не раз пробовал себя в литературном творчестве, сочиняя стихи и прозу. И этот пусть небольшой на то время, но весьма полезный литературный опыт вскоре пригодился ему, превратившись из юношеского увлечения в основной источник существования. В 1951 г. 16-летний юноша поступает на работу на радио и вплоть до 1959 г. пишет сценарии для радиопередач и радиопостановок. В 1960 г. он женится на продюсере Кудзё Эйко, и в 1967 г. молодые супруги вместе создают свою театральную труппу под необычным названием «Тэндзё Садзики». Так по-японски звучало название знаменитого фильма французского режиссера Марселя Карне «Les Enfants du Paradis» – «Дети райка» (1945).

Напомню, что действие этой картины разворачивается в Париже в 1820—1830 гг. и состоит из разных коротких сюжетов: здесь и безответная любовь, и тайные романы, а также ревность и страсть в мире театра, преступников и аристократии и т. д. Этот загадочный мир человеческих страстей и невероятных жизненных коллизий, одобренных авангардистскими приемами, народным фольклором, элементами ситуационного театра, гротеска и эротического шоу вскоре предстал на сцене маленького театра Тэраяма, ставшего для него основной экспериментальной художественной площадкой, в том числе и киностудией. А в дополнение к этому в его спектаклях всегда звучала социальная тематика и те острые общественные проблемы, которые волновали тогда Японию. И вскоре часть из этих сюжетов перекочевала со сцены в его фильмы.

В молодые годы Тэраяма увлекался общественно-политическим движением. Он входит в состав объединения «Молодая Япония» («Вакай нихон кай»), организаторами которого были такие будущие знаменитости, как известный писатель, лауреат Нобелевской премии в области литературы Оэ Кэндзабуро, в те годы модный литератор и выразитель идеалов «золотой молодежи», а в дальнейшем влиятельный политик Исихара Синтаро, долгие годы занимавший пост губернатора Токио, и т. д. Но в те годы все эти люди на волне общественной и политической активности решительно протестовали против заключения японо-американского договора о безопасности и того политического хаоса, который царил в стране. Воодушевленный новыми демократическими идеями, Тэраяма вместе со своими товарищами организовывал в центре Токио студенческие бунты и уличные беспорядки. Но для будущего мастера экрана все эти акции казались скорее импровизированными театрализованными действиями, чем осознанными идеологическими поступками. Ну, а став режиссером, свою кипучую бунтарскую энергию он превратил в оригинальные сюрреалистические фильмы.

Его дебют в кино состоялся в 1971 г. короткометражным фильмом «Император Томатный Кетчуп» («Томато кэттяпу котэй»), представляющим собой фильм-утопию, фантазматическую притчу о революции, совершенной детьми. Сюжет ленты весьма условен и символичен: в некой колонии дети свергают власть родителей и пытаются сформировать новое общество. Но, не имея для этого ни знаний, ни опыта, ни заранее намеченного плана, оказываются беспомощными жертвами своего же произвола. Это – основная фабула ленты, а ее воплощение – это невероятный спектакль театра абсурда с потрясающими воображение сценами и образами.

Представьте себе только, что повсюду вас окружают дети, тысячи детей – эти маленькие солдаты революции заполнили собой ратушу, площади и бульвары. Все они одеты в военную форму или в балахоны ку-клукс-клана, с касками, надвинутыми на брови, и с сигаретами в растянутых в усмешке губах. Камера хаотично выхватывает кадры взятого штурмом города: оцепленная улица, разлинованная на сектора будущих гетто мостовая и т. д. А в домах вместо чучел животных и статуэток развешены высушенные мумии любимых бабушек, да и перевязанным веревками родителям также уготована не лучшая участь. Взрослые, не повинующиеся детям и чрезмерно опекающие их – учителя, инспектора, авторы сказок, – также лишаются гражданских прав и направляются на каторгу в концлагерь. А родители самого Императора –

большого любителя кетчупа, ставшего национальным символом страны, – безропотно прислуживают своему отпрыску, выполняя самые невероятные его желания и приказы.



«Император Томатный кетчуп» («Томато кэттяпу котэй», 1971)

В общем, повсюду царит атмосфера всеобщего безумия и разложения, одна за другой сменяются сцены насилия и мародерства. Значительную часть экранного времени зритель вынужден наблюдать обнаженные тела несовершеннолетних героев и их неумелые попытки заняться любовью в подражании взрослым, причем не столько ради получения удовольствия, сколько ради того, чтобы, наконец, разгадать и этот секрет взрослых, так долго скрывааемый от них.

Думаю, что все остальные детали этой картины можно опустить, поскольку и этих описаний достаточно для того, чтобы понять, что Тэраяма создал во многом странный и эпатазирующий фильм. Правда, это не мешает некоторым зрителям ставить его в один ряд со знаменитой лентой Вернера Херцога «И карлики начинают с малого» (1970) о революции карликов в южно-американской колонии. Другие же проводят прямые параллели с картиной «Сало» Пьера Паоло Пазолини 1975 г. (полное название «Сало, или 120 дней Содомы»), созданной по мотивам произведений Маркиза де Сада, и другими работами итальянского мастера. Но мало кто из профессионалов признал эту ленту успешной.

Зато представители либеральной молодежи приняли ее «на ура», увидев в ней прямые параллели с происходившими тогда политическими событиями, в том числе и с культурной революцией в Китае. Возможно, именно по политическим причинам, а также из-за обилия в фильме откровенных эротических эпизодов и сцен насилия со стороны цензуры последовали всевозможные запреты на показ картины на большом экране, а вслед за этим начались проблемы с ее прокатом в США и других странах.

Но критика мало тогда волновала самого режиссера. Одухотворенный поддержкой своих товарищей, он окончательно утвердился в мысли о том, что, наконец, пришло его время – время бескомпромиссных художников, и пробует себя в эти годы буквально во всем: и как исполнитель перформансов, и как театральный режиссер и т. д. И сразу же после выхода своей скандальной дебютной картины он решает вынести на суд широкого зрителя один из своих последних театральных спектаклей, созданный совместно с экспериментальной труп-

пой «Тэндзё Садзики». Так родилась идея создания фильма «Бросай свои книги, выходи на улицу!» («Сё о сутэтэ мати-э дэё!», 1971).



«Бросай свои книги, выходи на улицу!» («Сё о сутэтэ мати о дэё», 1971)

Громкий лозунг, вынесенный в название фильма, отсылает нас к эстетике студенческого восстания, которое потрясло Париж в мае 1968 г. Этим бунтарским духом пропитана вся лента, повествующая о японской молодежи 1960-х гг. Хиппи, секс, кола – все то, чем прославилось это десятилетие, составляет фон происходящих в фильме событий. Картина полна анархических настроений, демонстрирующих всеобщий бунт молодежи против уходящего поколения.

Как и другие картины режиссера, этот фильм посвящен теме взросления человека, осознанию его причастности этому миру и поиску своего места в обществе. Фоном для своей картины Тэраяма выбрал движение ситуационалистов – «ищущей и думающей молодежи», – модное на Западе в те годы. Недаром для названия фильма заимствован популярный ситуационистический лозунг, перекликающийся с другим призывом этого движения: «Выйди на улицу, верни себе город».

Сюжет картины разворачивается вокруг истории юноши из живущей в трущобах неблагополучной семьи, имя которого так до конца и остается неизвестным зрителю. Пытаясь найти свое место в этом мире, он хладнокровно наблюдает за безумием происходящего вокруг себя и окружающих людей – посторонних и своих близких. И в этой психоделической фантазмагии в равной мере перемешано комическое и трагическое.

Чуть ли не с самого рождения главным раздражителем для него не перестает быть его собственный отец, способный на самые омерзительные поступки: ведь именно он отводит сына к проститутке, чтобы та сделала его мужчиной. Когда-то давно этот теперь опустившийся человек был объявлен военным преступником и скрывался от правосудия, а потом, в силу обстоятельств, переквалифицировался в уличного продавца лапши и погряз в беспросветных долгах. Рядом с героем живет его бабушка, страдающая старческим маразмом, но так нуждающаяся в душевном тепле, доброте и заботе со стороны окружающих, что готова пожертвовать ради человеческого сострадания к ней буквально всем, что у нее осталось в этой жизни. Сестра молодого человека, обреченная на мучительное одиночество, отдает всю себя заботе о белом и пушистом кролике, переходя в этой своей любви все грани разумного. А далее следуют

страшные кадры, когда группа подонков жестоко насилует ее, вначале садистским образом расправившись с ее любимым домашним питомцем.

Да и сам главный персонаж, пережив множество тяжелых жизненных испытаний, окончательно разочаровывается в людях и не видит смысла в своей собственной жизни. Испытав в очередной раз страшную обиду, он в дикой ярости убегает из дома и оказывается на улице, где встречается со случайными прохожими и попадает в самые непредсказуемые ситуации.

Главная сюжетная канва фильма разбивается короткими рассказами его новых знакомых, которые помогают сложить цельную картину явлений в японском обществе 1970-х гг. Да и весь фильм в целом представляет собой как бы поток воспоминаний, зарисовок, деталей, сцен из жизни в большом городе одиноких подростков. Он рассказывает об их стремлениях и страстях, душевном одиночестве и полном безразличии к собственным привязанностям и родственным связям, наполняя повествование едким сарказмом в отношении всех и всяческих авторитетов и т. д.

В итоге мы становимся свидетелями того, как разбиваются все общепринятые представления о современной действительности, а вместе с тем и о тех канонах, которые всегда существовали в японском кино. «Бросай свои книги, выходи на улицу!» – это манифест целого поколения, которое пришло на смену строгим консервативным японцам и произвело настоящую культурную революцию, открыв миру обновленную безумную Японию.

Почти всегда главный герой в картинах Тэраяма – это подросток, вспоминающий и анализирующий свое прошлое и старающийся примириться с ним. Именно этой теме посвящена одна из главных работ режиссера – фильм «Пастораль. Умереть в деревне» («Дэнъэн ни сису», 1974), ставший классикой японского кино. На него частенько ссылаются как на образец для подражания многие современные мастера. Сегодня эту ленту мы назвали бы откровенной медитацией на тему детства и взросления человека, диалогом взрослого режиссера с самим собой в том возрасте, когда ему было 15 лет. «Иногда мы помним вещи, которых на самом деле не было»¹⁴, – провозглашает Тэраяма, осмысливая свое прошлое. И действительно, в фильме проносятся целая вереница каких-то сюрреалистических эпизодов и образов, которые вряд ли встречались в его жизни.

¹⁴ Пастораль. Умереть в деревне//Кинопоиск. <https://www.kinopoisk.ru/film/143819/> (дата обращения 20.03.2019).



«Пастораль, умрем на природе» («Дэнъэн ни сису», 1971)

Здесь и странный по своей причудливости деревенский цирк, и уродливая толстушка, реквизит которой каждый раз нужно надувать для ее выступлений, и застигнутая врасплох парочка, занимающаяся сексом, и др. Но самое главное в фильме – это пронсящий через все эпизоды образ часов, символизирующий собой и прошлое, и будущее одновременно. Не менее интересные и загадочные ассоциации вызывает у режиссера и карта Японии, которая превращается в его фильме в настоящий арт-объект. Глядя на нее, один из героев представляет себе не острова и проливы, а отрубленную голову, занесенный меч и т. д. В общем, все просто и весьма символично одновременно.

Но, наверное, самой необычной режиссерской находкой в этом фильме являются шахматы, в которые он играет с самим собой, только пятнадцатилетним, ведя диалог о жизни сразу от лица двух партнеров. При этом и Тэраяма, и его альтер эго вспоминают и рассказывают об одних и тех же событиях, которые в силу разницы в возрасте и опыта прожитых лет воспринимаются и оцениваются каждым из собеседников совершенно по-разному.

Тэраяма в этом фильме беспредельно обнажает себя, раскрывая свои тайные желания и стремления. И весьма символично, что во всем этом хаосе воспоминаний и видений каким-то зловещим символом предстает фигура его матери, образ которой практически в каждой из картин режиссера выливается в отдельную женскую тему, часто связанную с «эдиповым

комплексом». По-видимому, это одна из тех болезненных и, судя по всему, неразгаданных проблем прошлого, с которой режиссер безуспешно стремится примирить себя на протяжении многих лет.

Надо отметить, что эта картина, как и практически все фильмы Тэраяма, композиционно состоит из нескольких отдельных экспериментальных отрывков, различающихся между собой по стилю и тематике. И этот прием в дальнейшем будет перенесен им даже в короткометражки – весьма поэтичные сюрреалистические ленты, снятые в 1975—1977 гг. Во всех его работах эта бросающаяся в глаза фрагментарность преодолевается за счет богатого арсенала художественных средств, которыми превосходно владел режиссер. Я имею в виду его буйную творческую фантазию, провокационную манеру подачи событий, богатство поэтических ассоциаций, интеллектуальную полемичность в сочетании с оппозицией академизму, пристрастие к ярким визуальным и театральным эффектам, гротескным формам, эротическим настроениям и т. д.

Но, пожалуй, главной отличительной чертой творчества Тэраяма является обращение к фольклорным образам, обрамленным эстетикой сюрреализма. А второй присущий его творчеству мотив – это абсолютное неприятие пережитков феодального общества, что каким-то загадочным образом сочетается в его работах с ностальгией по уходящему в прошлое традиционному укладу деревенской жизни. И, наконец, третья особенность его фильмов тесно связана с не теряющей свою актуальность и по сей день проблемой западного воздействия на японское общество и противоречивого наследия молодежной контркультуры 1960-х гг.

О последней, наверное, стоит поговорить более подробно на примере уже упомянутого фильма «Плоды страсти». Думаю, что нет необходимости подробно останавливаться на сюжете фильма, поскольку он хорошо известен всем любителям кино по фильму «История О». Если кратко – то речь идет о познании молодой иностранкой премудростей сексуального мира и обретения в этом самой себя. Но Тэраяма, конечно же, не мог не внести своих изменений и дополнений в сценарий, перенес действие картины в Китай конца 1920-х гг., куда приезжает молоденькая англичанка вместе со своим многоопытным немолодым любовником. Их роли исполняют необычайно трогательная Изабель Йие и как всегда демонический и отталкивающе-притягательный Клаус Кински, кстати говоря, любимый актер уже упомянутого ранее режиссера Вернера Херцога. Именно по его прихоти девушка поступает на работу в японский бордель не ради денег, а ради того, чтобы преодолеть себя и постичь тайный и мистический мир чувственности и сексуальных удовольствий, сохраняя душевную преданность своему возлюбленному. При этом сэр Стивен (так зовут этого героя) стремится не столько проверить прочность ее чувства к нему, сколько заставить героиню всецело отрешиться от своей воли, полностью подчинившись ему.

А далее идет свободная импровизация на тему известного сюжета лишь с тем существенным изменением, что у Тэраяма вообще отсутствует такой главный персонаж романа, как Рене – молодой возлюбленный героини, который постепенно передает ее в руки многоопытному соблазнителю. Здесь же все начинается именно с него, давно постигшего все премудрости страсти. Казалось бы, что героиня будет предана ему всегда, но в конце фильма нарушает свой обет, проявляя нежные чувства сострадания к влюбленному в нее бедному подростку, отчаявшемуся купить ее любовь за деньги. А вдобавок ко всему в фильме неожиданно появляются намеки на политические события тех лет: прокручиваются старые военные фотографии, неожиданно появляются офицеры в японской военной форме, демонстрируются тайные сходки повстанцев, готовящих террористический акт, мелькают зарисовки жизни людей дна – нищего никчемного сброда, спящего на полу в трактире, и т. д. В общем, все говорит о тех маленьких и невинных слабостях, от которых, по-видимому, трудно избавиться самому режиссеру, все еще живущему воспоминаниями своей бурной политической молодости.

И наконец, пожалуй, самое главное, что отличает фильм Тэраяма от его первоисточника: его трудно назвать просто эротикой. Зловещие зеркала в полутемных комнатах со старыми обшарпанными стенами, сохранившиеся на них какие-то пошлые рисунки, висящие цепи, плети – все это больше походит на печальный фарс, чем на эротическую фантазию. А главная идея фильма – это не столько погружение героини в мир чувственных удовольствий, сколько разрушение ее собственного «Я». И на это указывают многие косвенные намеки со стороны самого режиссера: разбитое зеркало, разорванная паутина на ветру, поврежденная старая фотография и т. д.

В картине много и других сюрреалистических деталей: женщина, распятая на зеркале, в котором отражается ее *любовник*, рояль, играющий в воде, хозяйка борделя – облаченный в красивые женские наряды трансвестит. В целом визуальная составляющая фильма, снятого в откровенной эстетской манере, также удивительна, как и музыка, звучащая за кадром весь фильм, – тихая, в национальном стиле и одновременно волнующая, с какими-то берущими за живое аккордами. И, наконец, великолепная игра актеров – также несомненное достоинство картины. Тэраяма, по существу, превратил хорошо известный эротический сюжет в полноценную психологическую драму, возможно несколько мрачную, но одновременно полную романтических настроений. Так что в реальности зрители увидели совершенно другое кино.

Не менее интересно и конструктивно режиссер поработал и над экранизацией романа Гарсии Маркеса «Сто лет одиночества», сделав по его мотивам свой последний фильм «Прощай, ковчег!» («Сараба хакобунэ», 1984). Строго говоря, это трудно назвать классической литературной экранизацией, но таковую трудно было даже ожидать от такого большого и неординарного художника, как Тэраяма, каждый фильм которого становился радикальным и бескомпромиссным вызовом художественной традиции. И, тем не менее, режиссер смог достаточно бережно и адекватно передать дух великого произведения даже при том, что он изрядно привнес в него авангардную стилистику и сознательно пошел на некоторые изменения сюжетной линии романа. Так, действие своей картины он перенес в небольшую японскую деревушку, пространство которой объединило все происходящее в фильме: секс, насилие, страсти. Правда, потом возникло много серьезных проблем с авторскими правами, но и они в конечном итоге разрешились, и фильм был показан в конкурсной программе Каннского кинофестиваля в 1985 г., уже после смерти режиссера.

Умер Тэраяма рано – в 48 лет (в 1983 г.) – от тяжелого онкологического заболевания, оставив после себя около 200 литературных работ и более 20 фильмов, но это – всего лишь часть из того, что он замышлял, но не успел осуществить. Зато он успел сделать главное – совершить в кино тот переворот, который в молодости стремился осуществить в общественно-политической жизни. А может быть, следует все истолковать ровно наоборот. В своем кино он старался представить то, к чему могли привести все его нереализованные в молодости мечты, полные анархических идей, утопии и юношеского максимализма.

Тэраяма оставил после себя своих последователей, представлявших уже совершенно новое поколение японских режиссеров-авангардистов: Ямамото Масаси, Исии Сого, Цукамото Синья и др. Часть из этих режиссеров пошла дальше своего художественного предшественника, освободившись от его общественно-политического пафоса, но сохранив основной дух его творчества, совместивший в себе анархию, нигилизм и психоделию. Они первыми задумались о наступающем на нас мире машин, механизмов, новых технологий, способных вытеснить человека из земной цивилизации. Одновременно с этим, в их фильмах с каждым годом все более явственно проглядывались и другие новые угрозы и опасности, прежде всего связанные с современными городами, и размышления о необходимости соблюдения тонкого баланса между человеком и технологиями, человеком и его средой обитания, плотью и бетоном. А еще в их картины ворвалась самобытная андеграундная музыка, замешанная на смелой импровизации, шумах заводов, бряцании железа и ломаных ритмах.

Глава IV. Музыка андеграунда: урбанистические страхи и звуки ночного Токио в фильмах Ямамото Масаси

О новых урбанистических звуках одним из первых в японском кино заговорил Ямамото Масаси – режиссер, продюсер, сценарист, актер. Наверное, таков уж удел независимых режиссеров, работавших и ныне продолжающих работать в малобюджетном кино. То ли в силу своего таланта, то ли из-за недостатка средств, а скорее всего, по причине того и другого, они сразу же становятся своего рода многостаночниками в искусстве, совмещая в одном лице сразу несколько кинематографических профессий.

Но не только этим, но и многими другими моментами своей биографии Ямамото напоминает своих коллег по ремеслу. Как и другие, он увлекся кино еще в юношеские годы, и все началось с покупки 8-миллиметровой камеры. А потом, как и у других, была учеба в престижном университете – в старейшем частном университете Мэйдзи, и получение профессии, которая, несомненно, значительно раздвинула его горизонты познания мира, но никогда не пригодилась ни в жизни, ни в творчестве. В общем, по всем параметрам – типичный представитель японского независимого кино 1980-х.



Ямамото Масаси (род. в 1956)

Его кинематографическая карьера началась в 1981 г. с успешного дебютного показа ленты «Ночные развлечения» («Ями-но канибару») – во многом экспериментальной и весьма эксцентричной. В 1983 г. этот фильм демонстрировался на Берлинском кинофестивале и был хорошо принят европейским зрителем, а затем – в Нюрнберге на местном кинофоруме под названием «Урбанистические ландшафты». Всем тогда понравился этот яркий эмоциональный и очень необычный режиссер, который впервые рассказал о жизни японской молодежи, живущей вне рамок традиций и моральных норм общества, и сделал это интересно и талантливо.

В фильме широко представлен национальный колорит и показано много запоминающихся картин страшного социального дна современной Японии. Но картина не только и не столько об этом, главный ее лейтмотив – это музыка ночного Токио. А посему Ямамото как представитель авангарда, несомненно, выбирает музыку в стиле андеграунда.

Фильм начинается в цвете, демонстрируя яркие краски оживленного района Синдзюку, пребывающего в лучах солнца и в шуме машин, а также громких криков торговцев, предлагающих свой товар. Но постепенно камера переключается на показ узких мрачных улочек, одна из которых как бы случайно приводит нас в маленький панк-клуб. В это время на сцене выступает красивая стильная певица по имени Куми в сопровождении своего маленького коллектива панк-музыкантов. Но немногочисленные посетители бара, лениво развалившиеся на диванах, проявляют мало интереса к ее пению. Куми завершает свою программу и направляется за кулисы, а ее музыканты сразу же переключаются с искусства на прозу жизни, шумно обсуждая, где бы раздобыть травки для поднятия настроения. Тем временем один мерзкий тип затевает шумную ссору в баре, и дело доходит до драки. В общем, – повсюду мерзость жизни, никак не соответствующая тому, к чему стремится Куми. Она мечтает о признании: ей нужен свой слушатель, свои поклонники, готовые вместе с ней восхищаться непривычной, малопонятной и бескомпромиссной, но так ею любимой авангардной музыкой.

Но как отыскать этих людей, где найти хоть какую-нибудь импровизированную сцену, стоя на которой, она могла бы петь для них? У героини для этого нет ни средств, ни времени, ни связей. Молодая женщина разведена и одна воспитывает сына. И чтобы, наконец, найти себя в этой жизни, в своем творчестве, ей не остается ничего другого, как отправиться в поисках своей мечты в опасные «гастроли» по улицам ночной столицы. И только одно обстоятельство может нарушить ее планы – это беспокойство за сына. Но и эту проблему женщина быстро решает, договорившись со своим бывшим мужем о том, что он позаботится о мальчике в течение нескольких ближайших дней.

Любопытно, что бывший муж в кино – это реальный бывший муж актрисы и ребенок тоже – настоящий общий сын этой пары, даже имя героини позаимствовано у самой певицы Ота Кумико, сыгравшей эту роль. Ямамото стремится быть верным правде во всем, даже, казалось бы, в таких не столь существенных деталях. Но, кстати говоря, именно деталям режиссер всегда уделяет особое внимание, считая, что «кино – это ложь», а «настоящая правда заложена в деталях»¹⁵. И в этом мы убеждаемся сами, наблюдая за тем, как разворачиваются все дальнейшие события, связанные с героиней, от которых ощущение реальной жизни еще больше усиливается.

Режиссер сознательно подробно показывает, как Куми переодевается и выходит на улицу, закрыв за собой дверь. И вместе с ней зритель оказывается в совершенно другом, мрачном и безжалостном мире, познавая невидимые окружающим неприглядные и даже страшные стороны действительности. При этом фильм сразу же становится черно-белым, и все в окружении Куми окрашивается в черные цвета. По дороге она встречается с разными людьми, но по большей части ей попадаются наркоманы и всякие отбросы общества – горе-любовники, отщепенцы и радикалы. Знакомясь с ними, героиня попадает в самые невероятные и неприятные истории. Она становится свидетелем многих омерзительных сцен и даже жестоких эпизодов мужской драки с разбитыми молочными бутылками, из которых текут ручейки разлившегося молока. Кстати говоря, снято впечатляюще.

А однажды и сама Куми вынуждена была выхватить пистолет у преступника и вступить с ним в схватку, чтобы предотвратить готовящуюся им диверсию на газопроводе. Еще

¹⁵ Gerow, Aaron. For Yamamoto, Life is by the Reel (Interview with Yamamoto Masashi) //Daily Yomiuri, 16.04.1998. <https://kinemaclub.org/articles/interview-yamamoto-masashi> (дата обращения 23.03.2018).

немного – и на воздух могла взлететь часть города. Вот такая картина – в чем-то авангардная, в чем-то социальная, но, несомненно, талантливая.

С этой поры каждая вышедшая работа для Ямамото – это штучный товар: он никогда не снимал много и выпускал свои ленты с большими перерывами, о чем свидетельствует достаточно скромная фильмография режиссера, если, конечно, судить по количеству снятых им фильмов. Их всего 17. Но каждый из них надолго запоминается зрителем, в первую очередь, благодаря остроте и необычности сюжета, актуальности поднятых тем и самобытной манере повествования, сочетающей в себе реализм, авангард, поэзию и обилие ёмких художественных метафор.

Возьмем, к примеру, короткометражный фильм «Сад Робинсона» («Робинсон-но нива, 1987), созданный на стыке драмы и комедии, который получил приз газеты Zitty на Берлинском кинофестивале в 1987 г., а затем был отмечен почетной наградой ассоциации кинорежиссеров Японии «Новые имена». Или же вспомним другую известную ленту мастера – криминальный триллер «Нездоровая пища» («Джанку фудо», 1997). Ямамото создавал ее на собранные его друзьями деньги, причем преимущественно в США, находясь там на стажировке по линии Управления по делам культуры правительства Японии. Снимал сам 8-миллиметровой камерой, бродя по самым криминальным районам Нью-Йорка и, конечно же, Гарлему и выискивая там для себя сюжеты. Ведь, по признанию самого мастера, он «не может начать съемки до тех пор, пока готовые образы не посетят его воображение»¹⁶. И именно здесь Ямамото задумал создать азиатское кино. «Это не будет кино о тех, кто сражается и работает из последних сил, чтобы стать успешным в Америке, скорее о тех, кто не борется вообще», – уточнял он¹⁷. А потом в других частях ленты мы увидим и социальный ландшафт Токийского залива, и ночные урбанистические зарисовки. Именно тогда у режиссера родилась идея снять свою следующую картину в Пакистане.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.



«Сад Робинсона» («Робинсон-но нива», 1987)

В обоих этих фильмах режиссер исследует проблемы иностранцев, проживающих в Японии и обреченных постоянно находиться среди маргиналов в криминальной среде. Тема — не из простых или приятных, а о развлекательности в данном случае и вообще не может быть речи. Вот почему обычно японские режиссеры редко обращаются к ней. Но Ямамото это сделал, и сделал талантливо.

Для режиссера главное в кино — это «процесс познания» и «изучения человеческих эмоций», а потому он до сих пор считает себя «учеником», постигая секреты жизни и учась у нее. Даже приступая к работе над фильмом, Ямамото никогда не имеет заранее четко проработанной идеи, она приходит к нему в ходе съемок. А потому он позволяет себе вносить коррективы в сюжет, если этого требуют какие-то возникшие во время съемок обстоятельства. Куда больше внимания мастер уделяет подготовке к съемкам — подбору актеров, подробному знакомству с их личной жизнью. Но самое главное для него — это выбор темы, вокруг которой он построит свое повествование. И если большинство японских режиссеров сегодня интересуется жизнью среднего класса, то Ямамото открыто заявляет: «Я хочу стоять на стороне тех, кого общество превратило в маргиналов, поскольку в какой-то степени чувствую себя частью их»¹⁸.

В 1990 г. режиссёр приступил к съемкам новой картины «Кумагусу», в центре событий которой — жизнь и научная работа известного японского биолога Минаката Кумагусу. Но вскоре был вынужден приостановить эту работу и начать поиск средств на то, чтобы завершить этот проект, судьба которого неизвестна до сих пор. Зато этот всегда болезненный для режиссера финансовый вопрос, по сути дела, вообще не стоял перед ним, когда одна из японских крупных кинокомпаний стала спонсором ленты «Атланта Буги» («Аторанта буги», 1996), рассказывающей о противостоянии двух социальных групп в г. Иокогама. Речь идет о добropорядочных жителях города и людях так называемого «второго сорта» — это иностранные

¹⁸ Там же.

рабочие, нищие старики и т. д. Но поскольку это – комедия, то в фильме симпатии автора часто оказываются на стороне этих обездоленных представителей городского дна, правда, всегда в рамках дозволенного. Ведь финансовая зависимость диктовала свои требования Ямамото, и он вынужден был считаться с мнением заказчиков.

Наверное, именно в силу этих обстоятельств он открыто заявил: «„Нездоровая пища“ – это своеобразный скетч того, что мне не удалось сделать в комедии „Атланта буги“»¹⁹. И в этих словах можно прочесть желание режиссера вновь вернуться к сюжетам самой первой своей картины. Но социальная тема, так остро зазвучавшая в ранних фильмах Ямамото, так и не стала главной в его творчестве.

Куда более типичной для мастера, особенно для зрелого периода, является лента «Мужчина, женщина и стена» («Кикарэта онна-но мирарэта ёру», 2006), в основу которой легла, на первый взгляд, простая и прозаическая история. Главный герой – журналист по имени Рё – переезжает в новую квартиру. И здесь вдруг неожиданно слышит женский голос, доносящийся как будто из соседней комнаты, а также звонок телефона, звук воды в душе, стоны – в общем, ничто не остается скрытым за тонкими стенами. Установив микрофон и слушая происходящее за стеной, Рё каждый раз старается представить себе, чем занята в данный момент его молодая привлекательная соседка, рисуя в своем богатом воображении разные, почти нереальные, картины. И постепенно он полностью перенимает распорядок дня своей соседки, начинает жить ее личными проблемами и даже копаться в ее мусоре. Теперь мир воображения заменяет ему реальность.

В Японии почти каждый фильм сопровождает слоган. В данном случае он звучит так: «Не все мечты должны сбываться!». Режиссеру свойственно нестандартное мышление: он любит давать своим лентам не только необычное толкование, но и оригинальные образные названия, по которым можно судить о художественных настроениях режиссера. Одна из последних работ мастера названа «Вслушиваясь в голос воды» («Мидзу-но коэ мо кiku», 2014), и, судя по названию, она также посвящена миру звуков. И перед нами мысленно прорисовывается траектория развития творчества Ямамото: от звуков авангардной музыки до звучания природы.

Режиссер еще в молодые годы серьезно увлекся андеграундными фильмами с индустриальными и сюрреалистичными сюжетами и образами в стиле панк-культуры, зачастую полные чисто визуального абстракционизма, что привело к созданию им такого нового популярного жанра японской научной фантастики, как «киберпанк».

Киберпанк был духовным и художественным детищем своего времени, когда японская экономика успешно поддерживала высокие темпы экономического роста, заданные еще в 1960-х гг. Одновременно с этим стремительно врывался в жизнь японцев научно-технический прогресс, который уже к концу 1970-х гг. вывел страну в мировые лидеры по производству и внедрению электроники и робототехники. Все эти и другие факторы сделали необычайно актуальной тему техногенного развития мира, которую японское общество восприняло в трагических и пессимистических тонах.

¹⁹ Там же.

Глава V. Первый японский киберпанк Исии Сого как предвестник будущего

Музыка, причем музыка в стиле индастриал, почти всегда сопровождала творчество многих японских режиссеров-авангардистов 1980-х гг. И, наверное, самый яркий тому пример – Исии Сого, который был и остается настоящим идолом для японских поклонников музыкального андеграунда. Одновременно с этим его считают японским отцом популярного в те годы нового авангардного жанра массовой культуры – киберпанка, ворвавшегося в мировой кинематограф в 1980-е гг., а затем распространившим свое влияние на анимэ, компьютерные игры и т. д. Киберпанк воспринимался тогда как вершина научно-фантастической и кибернетической революции, а в пространстве японского кино – «в качестве нового жанра, олицетворяющего тревогу и пессимизм человечества перед техногенным и мрачным будущим»²⁰. А еще Исии прославился как яркий представитель японского арт-хаусного кино: абсолютный визионер и в этом смысле перфекционист экрана. Напомню, что его фильм «Лабиринт снов» («Юмэ-но гинга», 1997) получил приз жюри на сочинском «Кинотавре».



Исии Сого (род. в 1957 г.)

Исии называют первым японским панк-режиссером, поскольку бунтарские настроения панк-рок-революции конца 1970-х – начала 1980-х гг. глубоко проникли в его творчество. Он начинал карьеру как певец и гитарист на острове Кюсю, где родился сам и где в те годы громко заявили о себе многие группы и музыканты, работавшие на панк-сцене. А после переезда в Токио и поступления в университет он открыл для себя свое истинное призвание. Поль-

²⁰ Шайдулина М. В. Киберпанк в японском кинематографе: специфика тематической интерпретации и художественно-образного решения //Вестник Томского государственного университета. <https://cyberleninka.ru/article/n/m-v-shaydulina-kiberpank-v-yaponskom-kinematografe-spetsifika-tematicheskoy-interpretatsii-i-hudozhestvenno-obraznogo-resheniya> (дата обращения 08.08.2018).

зуюсь имевшейся под рукой простенькой студенческой аппаратурой, он начал снимать первые короткометражные фильмы об изгоях и лузерах общества, в которых уже тогда отразились его бунтарские настроения: «Мятежный жест Исии, его попытка преодоления границ и пренебрежительное отношение к табу уже тогда задали основное направление грядущим фильмам нового японского кино»²¹.

Исии во всем шел наперекор устоявшимся правилам, даже в том, что не хотел учиться режиссерскому мастерству, проходя долгий путь от помощника режиссера, как это полагалось в те годы в Японии. Он хотел делать фильмы сам и сразу. И он их делал. Его вторая по счету студенческая и одновременно дипломная работа – 16-миллиметровая лента о байкерах – была талантливо снята в стиле дизельпанка и несла в себе черты подражания модному тогда дистопическому боевику 1979 г. «Безумный Макс» австрийского режиссера Дж. Милллера с Мелом Гибсоном в главной роли. Студенческая картина неожиданно привлекла к себе внимание профессионалов. Ее заметили на студии «Тоэй», перевели в 35-миллиметровый формат и выпустили на широкий экран под названием «Дорога безумного грома» («Куруидзаки санда родо», 1980). Студенческая работа понравилась зрителю, и даже такой мэтр японского кино, как Китано Такэси, назвал ее в числе десяти своих самых любимых фильмов XX в.²²

С тех пор Исии поставил много других фильмов, необычных, причудливых, но всегда отвечающих вкусу молодой публики. К ним по праву можно отнести и ленту «Взрывающийся город» («Бакурэцу тоси», 2001), героями которой вновь становятся байкеры. Правда, на сей раз сюжет разворачивается вокруг их борьбы с властями города против строительства атомной электростанции. Все это происходит на фоне неистового рева моторов и электронного нойза, для чего для участия в картине были приглашены музыканты четырех популярных в те годы в Японии панк-групп. Видимо, именно по этой причине лента стала культовой среди меломанов, а киноманы увидели в ней, впрочем, как и в первой картине «Дорога безумного грома», первые образцы японского киберпанка.



«Взрывающийся город» («Бакурэцу тоси», 2001)

²¹ Грегор Ульрих. Японское кино вчера и сегодня. http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/273_283.pdf (дата обращения 08.08.2018).

²² Mes, Tom. The Concert Films of Sogo Ishii // Midnighteye. 24.07.2001. <http://www.midnighteye.com/features/the-concert-films-of-sogo-ishii/> (дата обращения 07.08.2018).

В 1984 г. молодой режиссер в очередной раз удивил всех своей новой блестящей и неожиданной работой – сатирическим фильмом «Семья с обратным реактивным проводом» («Гякуфунся кадзоку»), рассказывающим о злоключениях родственников, переехавших жить в Токио. Эта лента – как почти всегда у Исии – сложный сюрреалистический фарс, отличающийся безумными гиперболами и черным юмором. Но фильм был хорошо принят в Японии и с успехом демонстрировался на нескольких международных кинофестивалях, сделав имя Исии Сого известным за пределами своей страны.

А затем случилось непредвиденное: на пике популярности режиссер неожиданно уходит из большого кино в свою любимую сферу – музыку, вернее, на сей раз в видеомузыку. В эти годы он создает большое число оригинальных и высокохудожественных видеоклипов, промо-видео, концертных фильмов для ведущих панк- и рок-групп, а также фильмов-фантазий по мотивам японских комиксов *манга* и т. д. На одном из своих зарубежных показов Исии буквально случайно знакомится с музыкантами популярной немецкой группы «Einsturzende Neubauten» («Саморазрушающиеся новостройки»), играющей в стиле «нойз», и начинает снимать вместе с ними их концертное видео для предстоящих гастролей в Японии. Так появилась самая известная музыкальная видеоработа мастера под названием «Получеловек» («1/2 Mensch», 1986).

И, тем не менее, в середине 1980-х гг., после десяти лет успешной работы в кино и в видеоиндустрии, для режиссера неожиданно наступает полоса творческого затишья. И причина этому до удивительности проста: он по-прежнему сохранял свою любовь и преданность панку, дни которого к этому времени уже определенно закончились. Но время меняет свои ориентиры, и к началу 1990-х Исии вновь становится востребованным постановщиком полнометражных фильмов. Правда, теперь тематика фильмов уже другая, да и общее настроение картин разительно отличается от ранних работ. Если Исии 1980-х – это бунтарь, чья энергия буквально сбивает с ног, то Исии 1990-х – это мистик, описывающий невидимое пространство странных взаимоотношений между людьми и их взаимосвязанных между собой судеб. Во всяком случае, именно так воспринимаются его фильмы «Прах ангела» («Эндзэру дасуто», 1994), «Август в воде» («Мидзу-но нака-но хатигацу», 1995), «Лабиринт снов» («Юмэ-но гинга», 1997) и др. Здесь вы найдете и навязчивые идеи о серийных убийцах и их разоблачителях, и просто психоделические фрагменты.

Но душа режиссера вновь требовала музыки, и в конце 1990-х неутомный Исии создает свою новую группу под названием «Mach 1.67», в которой сам играл на гитаре, а известнейший актер Асано Таданобу выступил в качестве солиста. Вместе они записывают саундтрек к крупнобюджетному самурайскому фильму Исии «Годзё» (2000), считающемуся одним из лучших произведений режиссера. Это – стилизованный эпос о самураях, переносящий зрителя в область фантастики, духовного и символического – своего рода постмодернистская опера о самураях в духе компьютерного века.

Вслед за этим музыка вдохновила Исии на создание еще одного образца панк-кинематографа – панк-оперы «Электрический дракон 80 000 вольт» («Electric Dragon 80 000W», 2001). Это – малобюджетная картина, снятая на черно-белую киноплёнку, прежде всего, привлекает зрителей своей мощнейшей динамикой и захватывающим сюжетом, который держит зрителя в напряжении вплоть до последних кадров при практически полном отсутствии диалогов персонажей. В центре фабулы – противостояние двух супергероев – Дракона Моррисона и Электрического Будды, – которых играют два знаменитых актера, Асано Таданобу и Нагасэ Масатоси. В фильме отмечают также блестящую операторскую работу, превосходный монтаж, музыку и даже титры, сделанные рукой самого Асано. Правда, настораживает другое – картину можно расценить как еще одно дополнение к перечню музыкальных клипов и концерт-

ных фильмов Исии. И все-таки, это была наконец-то удавшаяся попытка режиссера соединить воедино два самых главных увлечения своей жизни – музыку и фантастическое кино.



«Электрический дракон 80 000 вольт» («Electric Dragon 80 000W», 2000)

Но для Исии Сого это отнюдь не было ностальгией по прошлому. Он просто не знает этого чувства и продолжает работать, по-прежнему шокируя и изумляя зрителей своими лентами. Уже в новом веке прославленный мастер снял достаточно много своих новых фильмов: «Умри или беги» («Dead and Rub», 2003), «Зеркало души» («Кёсин», 2006), «Неужели никто не выжил?» («Икитэ иру моно ваш най но-ка?», 2012) «Цветок Шанидар» («Сянидару-но хана», 2013). И совсем недавно вышли его картины «Только это» («Сорэ дакэ», 2015) и «Горький мёд» («Мицу-но аварэ», 2016), дополнив собой и без того разнообразную фильмографию режиссера.

Глава VI. Технофэнтези Цукамото Синья и его железный человек

И все-таки настоящий шедевр киберпанка, самый радикальный вариант из всех существующих в Японии, преподнес зрителям в 1989 г. не Исии, а его младший сотоварищ по учебе в университете – Цукамото Синья, ставший в дальнейшем главным лицом японского кино-авангарда. Это был фильм «Тэцуо: железный человек» («Тэцуо», 1989), созданный на стыке научной фантастики и ужасов. О жанре киберпанк молодой режиссер имел тогда самые смутные представления. Зато всем было хорошо известно о его юношеском увлечении фильмами о монстрах – «*кайдзю-эйга*», самым любимым из которых был первый фильм о Годзилле 1954 г. И потому пресса даже в шутку окрестила его в те годы «чудовищем» (*кайдзю*). А уже потом, после выхода на экраны ленты «Тэцуо», на долгие годы за ним закрепились такие жесткие определения, как панк и «железный человек». Даже такой известный специалист по японскому кино, как Том Мес, свою книгу о творчестве режиссера озаглавил не иначе как «Iron Man». При этом в академических и справочных изданиях Цукамото уже давно именуют мэтром независимого японского кино или ярким представителем авторского кинематографа Японии. И он действительно сам пишет для себя сценарии, выступает оператором, монтирует свои фильмы, играет в них, причем преимущественно злодеев.



Цукамото Синья (род. в 1960 г.)

Складывается впечатление, что Цукамото готовил себя к этой миссии чуть ли не с самого детства: по крайней мере, в 10-летнем возрасте он начал снимать свои первые фильмы на восьмимиллиметровую камеру, полученную в подарок от отца. Эти пленки, возможно, частично сохранились в семейном архиве, тогда как для широкой аудитории Цукамото впервые представил свои юношеские работы буквально через несколько лет. Тогда начинающему дарованию посчастливилось принять участие в одной из телепередач и показать несколько своих короткометражек по одному из японских телеканалов.

«На самом деле созданию фильмов я учился сам: ходил в кинотеатры и смотрел там множество картин, – поясняет режиссер. – Нельзя сказать, что я научился этому от кого-то.

В средней школе я в основном смотрел известные западные картины и ходил в кинотеатры типа „мейга-дза“ в Токио (однозальные кинотеатры, бывшие популярными вплоть до конца 1980-х). В старшей школе я смотрел исключительно японские фильмы. Большое влияние на меня оказали Акира Куросава, Кон Итикава и Тацуми Кумасиро, который работал на студии „Никкацу“ (и снимал фильмы в жанре *roman porno*)»²³. При этом весьма интересен один нюанс. «Я, конечно, очень люблю Куросаву. Все вы знаете, что это корифей японского кино. И в каком-то смысле ортодоксальная фигура», – как бы случайно обмолвился Цукамото в одном из своих интервью²⁴.

Но куда с большей теплотой он отзывается об Исии Тэруо – этом крупнейшем мастере жанрового кино, о его стиле работы и правилах жизни. И много добрых слов говорит о Тэраяма Сюдзи и объединении ATG, где он работал: «Помню, как в старшей школе я посмотрел фильм Тэраямы „Пастораль. Умереть в деревне“ – я был в полном восторге. „Разве так тоже можно снимать кино?“ – подумал я. Он был поэтом, всегда любопытно посмотреть фильмы, снятые поэтом. В своем творчестве я всегда хотел выдержать этот баланс между экспериментальным и развлекательным»²⁵. И так оно, в сущности, и происходит в его творчестве.

В девятнадцать лет Цукамото уже создает свой первый полнометражный фильм, после чего последующие три года посвящает себя изучению живописи в художественной школе при университете Нихон, что было крайне важно для него как для мастера, придающего огромное значение визуальной стороне своего творчества. А после этого потребовалось еще два года, чтобы постичь технические навыки для съемок телевизионной рекламы, к чему будущий мастер на всякий случай также готовил себя.

Именно в это время он и знакомится с молодыми актерами из экспериментальной студии с несколько странным для нас, но не для японцев названием «Театр монстров» («Кайдзю Гэкидзё»), так точно совпадающим с увлечениями самого Цукамото. И это, наверное, тоже было знаком судьбы, предопределившим его долгую и плодотворную работу с этим коллективом и в качестве театрального постановщика, и в качестве кинорежиссера. Сам он грезил тогда идеями «ситуационного театра» и его теоретика Кара Дзюро, популярного в Японии в 1960-е и 1970-е гг. А в кино его вдохновляли в первую очередь зарубежные режиссеры – Дэвид Кроненберг («Видеодром», 1982) и Ридли Скотт («Бегущий по лезвию бритвы», 1981).

И все-таки настоящий шедевр киберпанка, самый радикальный вариант из всех существующих в Японии, преподнес зрителям в 1989 г. не Исии, а его младший сотоварищ по учебе в университете – Цукамото Синья, ставший в дальнейшем главным лицом японского кино-авангарда. Это был фильм «Тэцуо: железный человек» («Тэцуо», 1989), созданный на стыке научной фантастики и ужасов. О жанре киберпанк молодой режиссер имел тогда самые смутные представления. Зато всем было хорошо известно о его юношеском увлечении фильмами о монстрах – «кайдзю-эйга», самым любимым из которых был первый фильм о Годзилле 1954 г. И потому пресса даже в шутку окрестила его в те годы «чудовищем» (*кайдзю*). А уже потом, после выхода на экраны ленты «Тэцуо», на долгие годы за ним закрепились такие жесткие определения, как панк и «железный человек». Даже такой известный специалист по японскому кино, как Том Мес, свою книгу о творчестве режиссера озаглавил не иначе как «Iron Man». При этом в академических и справочных изданиях Цукамото уже давно именуют мэтром независимого японского кино или ярким представителем авторского кинематографа Японии. И он действительно сам пишет для себя сценарии, выступает оператором, монтирует свои фильмы, играет в них, причем преимущественно злодеев.

²³ Дмитриева И. Синья Цукамото: Тэцуо, железо, город и плоть // Сигма. 04.02.2018. <https://syg.ma/@ira-dmitrieva/sinia-tsukamoto-interviu> (дата обращения 20.03.2018).

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

Складывается впечатление, что Цукамото готовил себя к этой миссии чуть ли не с самого детства: по крайней мере, в 10-летнем возрасте он начал снимать свои первые фильмы на восьмимиллиметровую камеру, полученную в подарок от отца. Эти пленки, возможно, частично сохранились в семейном архиве, тогда как для широкой аудитории Цукамото впервые представил свои юношеские работы буквально через несколько лет. Тогда начинающему дарованию посчастливилось принять участие в одной из телепередач и показать несколько своих короткометражек по одному из японских телеканалов.

И естественно, что все эти авангардные идеи отразились в первом же совместном проекте этого коллектива – сюрреалистической короткометражке «Странное существо обычного размера» («Фуцу сайдзу-но кайдзин», 1986). На самом деле в фильме речь идет опять о тех же *кайдзю* – японских монстрах из мифов и популярной культуры, а вернее говоря, о железном монстре типа Годзиллы, но размером с человека. И хотя действие фильма укладывается в 18 минут, в этой ленте постановщик успел продемонстрировать практически весь тот набор художественных средств и приемов, а главное – тем, из которых он впоследствии будет складывать свои главные хиты, первым из которых стал «Тэцуо: железный человек» («Tetsuo», 1989). Это – секс, насилие, устрашающая трансформация человека в киборга и, конечно же, откровенная ирония и самоирония.



«Тэцуо: железный человек» («Tetsuo», 1989)

«Секс и насилие тесно связаны, – комментирует содержание своих картин сам Цукамото, – потому что оба возникают благодаря животным инстинктам. Они являются столько же фундаментальными, как и наша потребность в пище. Я думаю, что они также основополагающие элементы в кинематографе, хотя большинство фильмов стараются скрыть их инстинктивную природу или как-то обелить ее. Именно поэтому я хочу, чтобы она играла важную роль в моих фильмах»²⁶.

В дальнейшем эта картина получила еще несколько продолжений, объединенных общим героем и рассказывающих о людях, мутирующих, как нетрудно догадаться по названиям самих лент, в какие-то невероятные металлические предметы и механизмы. Это – «Тэцуо 2: Человек-молот» («Tetsuo II: Body Hammer, 1992), «Тэцуо: Человек-пуля» («The Ballet Man»,

²⁶ Режиссер Цукамото Синья // Dorama TV https://dorama.live/list/person/tsukamoto_shinya (дата обращения 20.05.2018).

2009), а также близкие им по содержанию «Токийский кулак» («Tokyo Fist», 1995), «Балет пуль» («Барэтто Барэ», 1998) и др.

Но так уж повелось, что прямые продолжения многих фильмов редко бывают лучше оригинала. И это становится очевидным уже при просмотре второго фильма этой серии – «Тэцуо 2: Тело-молот», где опять же речь идет о слиянии человека и металла. Правда, в данном случае преобразование героя в железное чудовище является результатом экспериментов по созданию оружия. И все-таки, несмотря на явный режиссерский повтор, часть из перечисленных лент была номинирована на награды крупных международных фестивалей, в том числе Венецианского 2009 г. («Тэцуо: Человек-пуля»), а лента «Тэцуо: Человек-кулак» получила премию популярного независимого кинофестиваля в Сандэнс.

Чтобы составить общее представление об этой серии фильмов в жанре киберпанк, совсем не обязательно пересказывать содержание каждого из них. А стоит более подробно остановиться на первой работе – легендарном фильме «Тэцуо: железный человек», теперь уже ставшей мировой классикой жанра киберпанк. Мы знакомимся с его героем, шагающим среди страшных безлюдных трущоб с ржавыми провисающими трубами и невероятных свалок металлолома на окраине Токио. Этого парня, роль которого в первом фильме исполнил сам режиссер, прозвали «металлический фетишист», поскольку он буквально бредил современными механизмами, а металл для него заменял человеческую плоть. Веря в абсолютную силу железа, он даже задумывает провести над собой эксперимент по увеличению длины ноги с помощью вживления в сустав трубки от какого-то прибора. Все это происходит в подсобном помещении, заваленном до потолка металлическим мусором: проводами, шлангами, сетками, пружинами, какими-то непонятными железными обрезками и т. д. Но для юноши это – привычная среда обитания, и все, что здесь с ним происходит, тоже не выходит для него за рамки привычного. Вскоре прямо в этой тесной грязной комнатухе он начинает снимать бинты, чтобы удостовериться в удачно проведенной операции. Но с ужасом для себя обнаруживает, что ожидаемое чудо не произошло, и рану разъедают вселившиеся в организм черви. Тогда он с криком выбегает на улицу и попадает под машину. За рулем оказывается преуспевающий молодой бизнесмен, для которого этот несчастный случай становится трагическим началом его физического конца. Стремясь избавиться от улик, он сбрасывает тело пострадавшего в ближайшую канаву. Но тот остается жив и начинает мстить своему обидчику самым невероятным образом, постепенно превращая его в ходячую грудку металла. И этот человек с ужасом ощущает, как изо дня в день его голова, лицо, руки, ноги начинают обрастать пружинами, винтами, бурами и т. д. Он прокручивает в памяти все эпизоды этой чудовищной и невероятной трагедии, приведшей к столь страшному концу. Но страдалец не понимает, почему это происходит и, самое главное, – как это приостановить.

Только представьте себе, что в данном пересказе сюжетная линия значительно сокращена, упрощена и адаптирована в расчете на слабонервного читателя. Здесь сознательно упущены многие жуткие физиологические подробности того, как куски железа начинают прорастать в теле человека, как реактивные двигатели заменяют собой отвалившиеся подошвы ног, а мужское достоинство превращается в постоянно вращающуюся на дикой скорости дрель и т. д. Помножьте эти почти гипнотические болезненные видения на черно-белое изображение, усугубляющее мрачное депрессивное настроение ленты, и тяжелую музыку индастриал с ее скрежетом и грохотом, усиливающую общую атмосферу безысходности и т. д. И тогда можно будет получить хоть какое-то представление о картине, о которой так много говорили и не перестают говорить сегодня. Почему?

Да потому что этот жесткий и во многом абсурдистский фильм, который на первый взгляд может показаться полным трэшем и психоделикой, имеет глубокий философский подтекст. Он рисует устрашающие перспективы меняющейся на наших глазах и одновременно деформирующую нашу человеческую суть реальность и предупреждает о возможных страшных послед-

ствиях ее превращения в кибернетический, а сегодня – и в цифровой ад. Тем самым японский арт-хаус, по сути дела, затронул очень важную и актуальную и в наши дни проблему соблюдения баланса между человеком и технологиями, необходимости сохранения в людях человеческого начала.

Эта тема стала необычайно актуальной в 1980-е гг., которые стали для Японии весьма успешными: страна переживала небывалый экономический подъем, сопровождавшийся очередным витком развития новых технологий и общим ростом благосостояния людей. Однако ощущение надвигающегося духовного кризиса, вызванного этим дисбалансом, буквально витало в воздухе. Об этом, в сущности, и сам фильм.

Но не только философское содержание, но и визуальное наполнение картины также выглядит крайне непривычным и даже по-эстетски революционным. «Готовясь к съемкам, – писал режиссер, – я впитал в себя все то, что было в культуре андеграунда того времени»²⁷. А еще в те годы Цукамото серьезно увлекался работами немецких экспрессионистов и итальянских футуристов, любил просматривать на досуге старые черно-белые фотографии в жанре «ню». Наверное, именно отсюда проистекают многие художественные особенности картины, напоминающей по своей стилистике немое кино: несколько гротескный грим актеров, высокий контраст света и теней, практически полное отсутствие диалогов, которые заменяются различными звуками: скрежетанием приборов, шепотом и стоном людей, телефонными звонками и т. д. Все это служит созданию атмосферы всепоглощающего физиологического ужаса, которое буквально начинает разъедать наше художественное сознание.

Конечно же, следует признать, что эта знаменитая лента, как и многие другие работы Цукамото, – это кино не для всех. Да и сам режиссер откровенно признает это: «Мои работы не для широкой аудитории. Я думаю, что зрители тех лет определенно смотрели на фильм как на нечто особенное, уникальное и интересное, иногда воспринимали происходящее на экране с удивлением»²⁸. А еще он любит вспоминать о первых просмотрах этой картины, которые проходили в маленьких токийских кинотеатрах, переполненных до предела зрителями, и не без гордости отмечать, что тогда это был настоящий успех²⁹. Однако в реальности лента не получила столь уж широкого резонанса у себя на родине и была воспринята достаточно прохладно в среде японской художественной интеллигенции, не принявшей авангардистских и эстетских посылов режиссера.

При этом за рубежом фильм собрал множество наград: как лучший фильм на фантафестивале в Риме, приз зрительских симпатий на Шведском фестивале фантастических фильмов и т. д. Так к начинающему японскому режиссеру пришла первая мировая известность: его стали приглашать и как конкурсанта с его фильмами, так и в качестве члена жюри на международных кинофестивали, причем даже на такие престижные, как Венецианский. А вслед за этим одно за другим посыпались заманчивые предложения от крупных японских кинокомпаний поработать в мейнстриме и т. д. И Цукамото даже рискнул однажды попробовать себя в коммерческом кино, сняв в 1991 г. картину «Харуко», спродюсированную кинокорпорацией «Сётику». Но это не было его художественной стихией, и мастер вновь возвращается в свой привычный мир малобюджетного авторского кино.

В 1995 г. он снимает свой знаменитый фильм «Токийский кулак» («Tokyo Fist»), который, по словам режиссера, «совместил в себе искусство и развлечение»³⁰, хотя, по существу, он продолжает всю ту же тему человека и машины на фоне вечных проблем любви и ревности. В данном случае речь идет о любовном треугольнике и о соперничестве за любовь девушки

²⁷ Дмитриева И. Синья Цукамото: Тэцуо, железо, город и плоть // Сигма. 04.02.2018. <https://syg.ma/@ira-dmitrieva/sinia-tsukamoto-intierviu> (дата обращения 20.03.2018).

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

двух бывших друзей-боксеров, один из которых в порыве гнева превращается в боксирующую машину для убийств. Но не только этим привлекает фильм. В нем впервые ярко обозначилась еще одна важная тема в творчестве режиссера – человек и город, плоть и бетон, к которой в дальнейшем Цукамото не раз обратится в своих фильмах.

Когда-то режиссер раскрыл один из своих главных секретов: «Я всегда снимаю фильмы о том, чего боюсь больше всего, мой собственный страх становится основой сюжета»³¹. И это можно ощущать в его фильме «Июньский змей» («Рокугацу-но хэби», 2002), сочетающем в себе триллер, драму и детектив. Эта работа, к съемкам которой Цукамото готовился почти 15 лет и все время откладывал их по разным причинам, была отмечена специальной премией Сан-Марко и премией Kinomatrix на Венецианском кинофестивале 2002 г.

Лента рассказывает историю одной семейной пары. Она – Тацуми Ринко – работает в службе психологической помощи и по телефону помогает тем, кто отчаялся в жизни и думает совершить самоубийство. Он – преуспевающий бизнесмен. Все в их жизни вроде бы хорошо, стабильно, но, с другой стороны, обыденность, монотонность, быт убивают чувства. И вот однажды таинственный незнакомец – один из тех, кому она когда-то спасла своими советами жизнь, – сначала присылает ей конверт с фотографиями ее мужа, запечатленного в постели то ли с ней самой, то ли с другой женщиной – изображение нечеткое. Затем она получает свои снимки, сделанные в те моменты, когда она даже не могла предположить, что ее снимают. А затем начинается откровенный шантаж: Ринко приказывают по телефону то наряжаться проституткой, то танцевать голой под дождем и т. п. И героине это нравится: она, наконец, раскрепощается, исполняя чужие фантазии и тайные желания и одновременно с этим познавая собственные. Но вот достигает ли она полной психологической и сексуальной свободы – остается загадкой.

Цукамото снял фильм с совершенно очевидным фрейдистским подтекстом. Его содержание выражает предпосланный к ней слоган: «Давай вместе отправимся в ад!». И хотя складывается впечатление, что героиня, в конце концов, пройдя через унижения, стыд, страх, реализует свои тайные желания и раскрывает себя, фильм снят в мрачной сине-белой гамме. И оттого его атмосфера получилась тяжелой, гнетущей, давящей и безысходной, а символом происходящего становится постоянно идущий в июне дождь. Вообще, воды и ее образов в картине очень много.

При всей непохожести на «Тэцуо: железный человек» в фильме опять, хотя и косвенно, обозначена тема технического прогресса. Взять, к примеру, все тот же аппарат, благодаря которому можно вторгнуться в частную жизнь человека и сломать ее. А еще Цукамото по-прежнему волнует тема урбанизации, превращающей мегаполисы в самодостаточные организмы, не нуждающиеся в людях и живущие своей самостоятельной жизнью, постепенно подчиняющей себе своих жителей.

«Тогда меня беспокоила еще и тема взаимоотношений человека с городом – это можно назвать одним из частных проявлений темы человека против технологий», – рассказал Цукамото в недавнем интервью для московской публики, организованном в связи с показом его фильма «Тэцуо: железный человек»³². И все-таки основное внимание в картине приковано к персонажам, к теме отчуждения человека в современном мире, бесконечным проблемам человеческого одиночества, тайным и неосознанным желаниям.

Страхи, причем по большей части коллективные, постепенно заполняют творчество режиссера. Это ярко проявляется в таких его лентах, как «Кошмарный детектив» («Акуму тантэй», 2006), где речь идет о бродяге и его уникальной способности проникать в чужие сны, а также о женщине-полицейском, которая заручается его помощью, чтобы поймать серийного

³¹ Там же.

³² Там же.

убийцу. По замыслу Цукамото этот хоррор-триллер должен быть стать последним фильмом в его карьере, где он будет исследовать тему трансформации человеческого тела и сознания, после чего мастер планировал сменить свой излюбленный жанр и перейти к чему-то иному – романтической комедии и т. д. Но снятая в 2010 г. картина «Котоко» (2010), минималистская и по режиссуре, и по сюжету, полностью опровергла эти творческие планы. Неожиданно для себя Цукамото обратился к биографии известной японской поп-певицы, сделав особый акцент на показе ее постоянных нервных срывов из-за необходимости постоянного ухода за маленьким сыном и болезненной раздвоенности сознания, толкающем на необдуманные поступки. И только в 2014 г. в «Пожарах на равнине» («Ноби») мастер в действительности впервые обратился к совершенно новой для себя теме войны.

Этот фильм снят по одноименному роману Оока Сёхэй, который в 1959 г. уже экранизировал Итикава Кон. По сюжету, деморализованные солдаты разбитой японской армии в конце Второй мировой войны пытаются выжить на одном из Филиппинских островов, скитаясь по джунглям и теряя последние остатки человечности. В романе после пережитых ужасов главный герой приходит к религии. Но для Цукамото куда важнее «само противопоставление неопишущей по красоте природы и человека, который вынужден был на войне расстаться с человечностью»³³. Вот что сегодня режиссер говорит о войне: «Меня беспокоит, что в последнее время в японском обществе все чаще говорят о возможности войны. Каждый год я отвечаю на запросы кинотеатров о показах фильма „Пожары на равнинах“, приуроченных к годовщине окончания Японией Второй мировой войны. Мне кажется, что это очень важная деятельность, я хочу, чтобы люди глубоко понимали всю суть проблемы. Вот этим я тоже сейчас занимаюсь»³⁴.

По-видимому, Цукамото имел в виду свою новую и первую в его фильмографии картину о самураях, съемки которой проходили в 2018 г. Ее события происходят в конце эпохи Эдо, но идеи и мировоззрение героев созвучны сегодняшнему дню. Ключевая сцена этого фильма – молодой человек долго смотрит на меч и размышляет о том, почему в нашем мире он воспринимается, прежде всего, как орудие убийства. Так, начав свое творчество с тяжелых раздумий о технологических опасностях, нависших над современной цивилизацией, Цукамото в своем зрелом творчестве приходит к не менее важной для себя теме – трагедии войны и ее губительных последствий для человечества. Но это будет потом.

А в 1990-е гг. эти и другие всевозможные страхи, причем в первую очередь всякого рода урбанистические, техногенные, экологические, стали стремительно проникать в японское общество и заполнять собой японские экраны. Но, наверное, в первую очередь людей пугали экономические трудности, связанные с тем состоянием стагнации, в котором пребывала страна, начиная с 1997 г. Они растянутся еще на десять лет и усугубятся мировым финансовым кризисом. Причем последствия этих событий проявят себя не только в экономической плоскости, но и в социальной, ментальной, культурной и других сферах.

Понятно, что экономические потрясения – это всегда эмоциональный всплеск, возрождение критических настроений в обществе, изменение культурных и духовных ориентиров людей, их эстетических оценок и т. д. И все это наложилось на настроение всеобщей растерянности, порожденной тревожными предчувствиями в связи с наступлением нового тысячелетия, что по обыкновению царит в любом обществе на стыке веков. В этих условиях едва ли не единственным духовным и эмоциональным пристанищем для многих становятся всевозможные фантастические сюжеты.

Так было в Японии всегда и даже в далекие времена Средневековья, когда удивительные истории о чудесах, привидениях, всевозможных таинственных оборотнях, написанные в жанре

³³ Там же.

³⁴ Там же.

кайдан, отвлекали простых граждан от многих жизненных проблем и переживаний. Правда, с тех пор так называемые коллективные страхи претерпели кардинальную трансформацию. На эту тему можно рассуждать долго и по-разному, но важно одно: в 1990-е гг. в Японии получил новое обличье и новый виток популярности любимый в этой стране жанр ужасов. И вскоре он, преодолев национальные границы, стал модным кинематографическим трендом XXI в., получившим название J-horror.

Часть вторая. Фильмы ужасов как главный киносимвол Японии 1990-х



Глава I. Звонок, известивший о наступлении новой киноэпохи

«Звонок» («Рингу»), возвестивший о начавшихся переменах в японском кинематографе, громко прозвучал в 1998 г. Так называлась картина Наката Хидэо, которая не только стала одной из самых кассовых в истории кино демонстрацией ужасов на большом экране, но и определила на многие годы вперед направление развития японского и мирового хоррора. Именно благодаря «Звонку» мир открыл для себя существование весьма специфического, но от этого отнюдь не менее захватывающего мира японских ужасов, который на протяжении многих столетий таила в себе японская культура – литература, живопись, скульптура и т. д. Новую его разновидность сразу же окрестили как J-horror. И этот киножанр вскоре стал таким же популярным национальным культурным брендом, как комиксы-*манга* и анимационные фильмы *аниме*, и своим успехом во многом способствовал возрождению японского кинематографа после затянувшегося на несколько десятилетий коммерческого и художественного кризиса, а также стремительному прорыву японского кино на мировые экраны.

На самом деле этот фильм, первоначально предназначавшийся для внутреннего проката, был далеко не первым японским хоррором, ставшим известным за пределами страны. Но именно он особенно пришелся по вкусу широкой западной аудитории и сразу же приобрел культовый статус во многих частях света. Наверное, потому, что оказался понятен для всех. Ведь сюжет «Звонка», основанный на популярном в Японии одноименном романе Судзуки Кодзи, напоминает универсальный для многих стран городской фольклор, а самого писателя часто и справедливо сравнивают с культовым Стивеном Кингом.

Любой жанр литературы, будь то комедия, драма или хоррор, подгоняется под определенную структуру, которая, в свою очередь, формируется в той или иной стране. Иными словами, американские романы ужасов почти всегда имеют хорошее окончание – зло остается побежденным, главный герой выживает. Аналогичную картину можно увидеть и в европейских хоррор-рассказах. Что же касается подобной тематики в Японии, то для здешних авторов не существует такого понятия, как «хэппи-энд». Главный герой может погибнуть, а может остаться живым, но и зло никуда не уходит. Оно продолжает находиться в нашем мире и безустанно беспокоит всякого, кто к нему притронется. В «Звонке» все события разворачиваются именно по этому сценарию, где мистика и нечто злое вмешивается в повседневный быт простых людей.

Фильм начинается с легенды о проклятой видеокассете с записью изображения мистической девушки-призрака по имени Садако, стремящейся отомстить за себя всем причастным и малопр причастным к ее смерти людям. Только представьте себе: темная комната, у стены стоит телевизор, экран мигает белыми полосами, слышатся странные звуки. И вдруг появляется изображение колодца, из которого вылезает девочка с длинными черными волосами. Она приближается к вам все ближе и ближе и, вытянув руки, перелезает через телевизор прямо в комнату. На миг волосы открывают лицо – синее, опухшее, при взгляде на которое невозможно не содрогнуться. Но самое страшное даже не это, а то, что каждый, увидевший ее, ровно через неделю умирает при загадочных обстоятельствах. И вот эту страшную историю рассказывает школьница своей подруге, после чего миф незамедлительно предвьяется в реальность. За расследование странных смертей подростков берется молодая журналистка Асакава Рэйко, которая вскоре понимает, что ей осталось жить всего семь дней, и избежать собственной смерти можно лишь разгадав эту страшную тайну.



«Звонок» («Рингу», 1998)

Казалось бы, достаточно эффектный, но не столь уж замысловатый ход событий, показанный на экране, однако эта картина произвела настоящий переворот не только в мире кино, но и в головах современных зрителей. На волне успеха этой экранизации режиссер ровно через год выпускает «Звонок-2» (1999), созданный по мотивам первой его версии, где по-прежнему сохраняется фабула с проклятой видеокассетой, и действуют те же герои, но главные роли отданы второстепенным персонажам. Здесь и тянущие на дно колодца ожившие мертвецы, и взрывающиеся электроприборы, и многое другое – в общем, ужасы становились все более и более осязаемыми.

Правда, к тому времени появилась и другая версия этих событий. Ее представил публике практически одновременно с выходом на экраны «Звонка» известный японский режиссер Иида Дзёдзи в своем фильме «Спираль» («Расэн», 1998), превратив сюжет мрачного фильма ужасов в захватывающий триллер с демонстрацией чудес бактериологического воздействия.

Дело в том, что роман Судзуки долгое время оставался без названия, пока автор случайно не нашел в англоязычном словаре слово «ring». Оно было одновременно и существительным, и глаголом, и означало как действие – «звонить», так и предмет – «кольцо» или «спираль». И это натолкнуло Судзуки на множество ассоциативных ходов и подсказало сразу несколько философских мотивов романа. Это и раздающийся сигнал телефона после просмотра пленки, и взгляд на колодец изнутри, откуда выползает призрак Садако, и, наконец, кольцо зла, из которого никак не может выпутаться ни один из героев.

И, играя на этом совпадении, Судзуки Кодзи развил свое повествование в новую историю, где уже нет всех ужасающей Садако, но по-прежнему, словно по замкнутому кольцу, расходятся копии этой страшной видеокассеты, которая теперь уже распространяет вокруг себя смертельный вирус. По сути дела, это – фильм-расследование о причинах загадочной смерти мужа тележурналистки Асакава Рэйко из фильма «Звонок», которое ведет его друг, а по совместительству еще и патологоанатом. Именно он первым узнает о странных свойствах этого необычного орудия убийства, и, чтобы предотвратить появление возможных невинных жертв, уничтожает, как ему казалось, все существующие видеозаписи, но проклятье остается. А вместе с ним вновь оживают на какое-то время успокоившиеся духи, и такой поворот событий открывает неограниченные возможности для сценаристов в поисках новых бесконечных вариантов развития действия.

И тут инициативу перехватили телевизионщики, запустив производство сразу же двух телесериалов – «Звонок» (12 серий) и «Спираль» (13 серий). А спустя еще год на экранах появляется приквел «Звонок 0: Рождение» («Рингу 0: басудэй», 2000) режиссера Цурута Норио, который переносит зрителя в детские годы Садако. Тогда она еще не была пугающим всех призраком, а была робким и запуганным ребенком, посещавшим театральный кружок. Но и там вокруг нее начинают происходить странные и страшные события: все актеры, кто хоть как-то был связан с ней, умирают при странных обстоятельствах. И вскоре догадавшись, что девочка обладает сверхъестественными силами, способными погубить всех вокруг, ее коллеги по театальному цеху решают убить ее...

Тем временем «звонкомания» охватила не только Японию, но и многие страны мира. Сразу же после сенсационной премьеры у себя на родине этот фильм уже демонстрировался на экранах Юго-Восточной Азии, побив все национальные рекорды кассовых сборов и буквально заставив содрогнуться кинорынки Гонконга, Тайваня и Южной Кореи. А уже буквально через год южнокорейские прокатчики показывали у себя свой собственный ремейк модной японской картины, сделанный режиссером Ким Дон Бином под названием «Звонок: вирус» (1999). Еще громче ликовали в Европе, вручая в том же 1999 г. на фестивале фантастики в Брюсселе «Звонку» главный приз и включив его в символическую десятку самых страшных фильмов всех времен и народов по версии самых авторитетных местных журналов.

Однако наиболее громкий успех фильм имел именно в США. Его влияние на американскую хоррор-сенсацию конца века – «Ведьму из Блэр» – признается даже самими создателями этой картины. Но фактически официальным свидетельством нового статуса японцев как законодателей моды в жанре хоррор стало приобретение Стивеном Спилбергом прав на создание голливудского ремейка «Звонка».

Первую и самую популярную версию хорошо известной истории для западной аудитории снял в 2002 г. знаменитый Гор Вербински, объединив японские традиции ужасов и зрелищность голливудской школы и тем самым всколыхнув волну западных ремейков азиатских фильмов ужасов. Успех был огромный: только в США кассовые сборы составили более 76 млн долл., а по всему миру превысили 161 млрд долл.³⁵ Но на этом дело не закончилось. Нашупав золотую жилу, американцы решили пригласить для своего нового проекта «Звонок-2» в качестве режиссера самого автора оригинальной ленты Наката Хидэо.

В США уже видели в нем новую восходящую азиатскую звезду наподобие Джона Ву или Энга Ли. Да и сам режиссер радовался возможности поработать на студии «Юниверсал», где в свое время снимал сам Альфред Хичкок. Но пять лет, проведенных в США, не дали ему большого творческого удовлетворения, так же как и не принесли коммерческой отдачи организаторам съемок. В Америке это объясняют не столько недостатками ленты, сколько упущенным моментом – ко времени выхода картины на американские экраны пик моды на J-horror якобы уже прошел.

Но, судя по всему, дело было вовсе не в этом, поскольку призраки бледных девочек с распущенными черными волосами и в белых одеяниях регулярно продолжали появляться не только в телевизорах, но и на экранах компьютеров, в мобильных телефонах, фотоаппаратах и т. д. Так, в Южной Корее, например, в 2002 г. вышла на экраны картина «Заразный звонок», где уже не видеокассета, а сотовый телефон становится причиной все тех же роковых событий. Через год эта лента с большим успехом демонстрировалась в Японии.

И тогда кинокомпания «Кадокава Дайэй» предложила известному японскому режиссеру Такаси Миикэ снять свой фильм, где в центре событий теперь оказывается не видеокассета, а смертоносное сообщение на мобильном телефоне. Так появился «Один пропущенный звонок» («Тякусин ари», 2003). А в 2005 г. Цукамото Рэнпэй выпустил «Второй пропущен-

³⁵ Звонок 2 // Кинопоиск. <https://www.kinopoisk.ru/film/61305/> (дата обращения 06.11.2018).

ный звонок» («Тякусин ари» -2) с огромным числом эпизодов. Одним словом, адский конвейер по производству страха все еще продолжал работать на всю мощь. Вслед за японскими оригиналами обязательно выходили американские римейки, которые были менее страшными, но тоже имели большой кассовый успех. Достаточно напомнить об американской версии «One Missed Call», снятой в 2007 г. кинематографистами сразу же трех стран: Японии, Германии и США.

Так «Звонок» стал самым популярным фильмом ужасов в японской истории и родоначальником особого жанра J-horror. В продаже появились куклы Садако, воспроизводящие образ героини этой страшной истории, которые стали для Востока такими же культовыми атрибутами, как перчатки Фредди Крюгера для Запада. А затем японские ужасы стали проникать и в другие сферы современной массовой культуры – анимэ, видео- и компьютерные игры и, конечно же, литературные произведения, откуда, впрочем, и ведут свою родословную.

Любопытно, что сам писатель определил свой культовый роман как своеобразный микс из известного фильма ужасов «Полтергейст» (1982) режиссера Тоуба Хупера по сценарию Стивена Спилберга и традиционного японского фольклора. И если первый источник вдохновения рассказывает о превращениях судьбы семьи Фрилинг, которую начинают преследовать духи, похищая младшую дочь, то в качестве фольклорного начала на память сразу же приходит хорошо известная древняя легенда «Бантё Сараясики». Это – печальная история о судьбе девушки Окику, служанки, которая отвергла домогательства самурая, а тот за это убил ее и сбросил в колодец. Кстати говоря, этот колодец и по сей день является одной из главных достопримечательностей знаменитого замка Химэдзи на западе Японии. Да и в фильме Наката образу колодца уделяется немало внимания, что, впрочем, характерно для японского фольклора – именно там трагически заканчивали жизнь многие героини легенд о привидениях. Символична и тема воды: согласно многим японским легендам, вода – проводник из мира людей в мир духов. Впоследствии Наката разовьет этот мотив в экранизации другого романа Судзуки Кодзи «Темные воды» («Хоногурай мидзу-но соко-кара», 2001), а также в американском «Звонке-2».

При этом, создавая свою сюрреалистическую запись на смертоносной кассете, режиссер, по его же собственному признанию, ориентировался в основном на «Андалузского пса» Луиса Бунюэля, а также на образцы так называемой «спиритической фотографии». Среди других источников вдохновения он позднее называл работы канадского режиссера Дэвида Кроненберга, долгие годы специализировавшегося на жанре боди-хоррор – необъяснимых мутациях человеческой плоти, а также известного итальянского мастера ужасов Дарио Арджето, но, как ни парадоксально, не упомянул ни одного японского хоррора.

На этом основании известный киновед Д. Е. Комм, автор книги «Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов» (2012), делает вывод о том, что «успех „Звонка“ был вызван не тем, что он принадлежал японской культуре, а, наоборот, тем, что абсолютно универсален и космополитичен. Порожденная им мода связана со странной особенностью Запада лучше воспринимать некоторые собственные идеи, когда они в виде экзотики возвращаются с Востока»³⁶.

Какие аргументы можно привести в защиту этой позиции? По меньшей мере, можно выделить два главных из них. Во-первых, следует исходить из того, что основная идея «Звонка» – беззащитность современного рационально мыслящего человека перед вторжением архаического зла – проникла в Японию именно с Запада. А во-вторых, по части технологий страха «Звонок» также не несет в себе ничего нового. Согласно древним поверьям, любой предмет, имеющий форму окна – зеркало, картина, колодец и т.д., – может оказаться входом

³⁶ Комм Д. Е. Формула страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. <https://public.wikireading.ru/13460> (дата обращения 02.03.2018).

в потусторонний мир. Трудно даже сосчитать, в скольких страшных европейских историях, начиная с XVIII в., призрак вылезает из старинного портрета или зеркала. В данном же случае призрак появляется не из портрета, а с экрана телевизора или компьютерного монитора, которые также имеют четырехугольную форму окна. Наверное, можно найти и другие весомые доводы, чтобы принять заявление Д. Е. Комма о том, что «японский фильм ужасов собственно и возник в качестве самостоятельного жанра благодаря колоссальному влиянию западных картин»³⁷. Но так ли это?

Дело в том, что в японском хорроре перемешано очень много компонентов, взятых и с Запада, и с Востока, порой в совершенно невероятных комбинациях. Во-первых, это – большое разнообразие жанров и поджанров: от бескровных, чисто психологических фильмов о привидениях и духах до наполненных изощренным насилием сюрреалистических трэш-картин. Во-вторых, совершенно иной подход к изображению насилия: оно подается не только обильно и натуралистично, но и в достаточно обыденном ключе, как нечто само собой разумеющееся и морально оправданное. И в-третьих, что особенно интересно: Япония была первой страной, в которой фильмы ужасов начали массово помещаться в контекст современных технологий. Другими словами, именно в Японии хай-тек смогли прочно связать с мистикой, несмотря на то, что внешне эти категории, казалось бы, никак не связаны между собой.

При этом огромное влияние западного кинематографа на японских режиссеров, конечно же, отрицать трудно, если принять во внимание тот мощный поток американских и европейских готических фильмов, который хлынул в Японию сразу же после окончания Второй мировой войны. А вслед за этим японцы познакомились с именами Альфреда Хичкока, Дона Коскарелли, Руджерио Деодато, Стюарда Гордона и многих других выдающихся западных хоррор-мейкеров. Их кинопроизведения оказали огромное влияние не только на творчество современных японских кинематографистов, но и на художественные пристрастия самих зрителей, их мировоззренческие, а порой даже нравственные ориентиры.

Но японцы никогда не принимали иноземную культуру в ее чистом оригинальном виде, а, прежде всего, соединяли ее с национальной основой, весьма деликатно перерабатывая всякого рода иностранные заимствования в соответствии с собственными многовековыми художественными традициями, этическими и эстетическими нормами и адаптируя к реалиям и потребностям своего времени. Так создавался качественно иной культурный продукт, который получал здесь свое второе рождение и зачастую воспринимался как исконно японский. Но при этом всегда и во всем первичной выступала своя национальная основа.

Нечто похожее произошло и с одним из самых самобытных и экзотических явлений японской национальной культуры – традиционным жанром японских ужасов *кайдан*, который принято определять как «повествование о необычайном или сверхъестественном». Без существования *кайдана* мы вряд ли увидели бы современные японские фильмы ужасов, да и многое другое, включая весомую часть классического репертуара театра Кабуки. Ведь на протяжении многих столетий *кайдан* подпитывал мифологический склад японского художественного сознания.

Эти страшные и фантастические рассказы обычно считают традиционным фольклорным жанром, своеобразным аналогом европейских быличек и историй о привидениях, поскольку главными персонажами являются потусторонние силы – ожившие духи, привидения, демоны, ведьмы и т. д. Его становление пришлось на период с XVII по XIX в., и произошло это благодаря все тому же особому механизму культурного синтеза, соединившего воедино огромный национальный культурный пласт в виде многочисленных народных сказаний и древних поверий и популярные образцы китайской волшебной повести, хорошо известной японцам еще со времен Средневековья по сборнику новелл Пу Сунлина «Истории о необычайном» (XVII в.)

³⁷ Там же.

и т. д. Сюда же следует присовокупить многочисленные новеллы его японского современника Ихара Сайкаку – певца городской жизни и одновременно собирателя местных преданий, которые он записывал во время своих многочисленных путешествий по стране. А в дальнейшем – в период Мэйдзи – сюда же добавились и образцы западной мистической литературы. Но это было только начало.

Глава II. Неведомое как архетип страха

Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого. Изучение феномена «ужасного» в японской культуре следует начинать с японской мифологии. Она формировалась на основе многих факторов, из которых одним из главных была национальная религия. Вернее, у древних японцев их было сразу несколько, гармонично сочетающихся между собой на протяжении столетий. Это – исконно японские верования *синто* (синтоизм), основанные на обожествлении природы и почитании предков, которые после смерти становятся божествами и вместе с бесконечным количеством других богов, олицетворяющих природу и природные явления, постоянно обитают рядом с нами во всех предметах и явлениях окружающего нас мира. И пришедший из Китая в VI в. буддизм, одна из основных догм которого – это учение о реинкарнации и карме с его сложно детерминированными причинно-следственными связями настоящей жизни человека с его предыдущими телесными, словесными и ментальными действиями, что нашло отражение в многочисленных буддийских притчах, распространившихся среди народа. Именно в этих религиозных координатах шло формирование у древних японцев основных представлений об окружающем их мире и существовавшем параллельно с ним мире сверхъестественном, созданном в их воображении на основе непознанных природных явлений, первобытных страхов и предрассудков.

Этот второй, потусторонний, мир в средневековой Японии был чрезвычайно разнообразен. Еще с давних пор он был густо заселен огромным количеством всевозможных демонических существ, которых условно можно разделить на две категории: *ёкай* и *юрэй*. И тех и других чаще всего относят к разряду призраков или привидений, но ни в коем случае их не смешивают между собой ни с точки зрения их родовой принадлежности, ни в жанровом отношении.

Первые из них стали хорошо известны за пределами Японии главным образом благодаря повестям Акутагава Рюноскэ, это – японские водяные *каппа*. Сюда же следует причислить и всякого рода лесную нечисть, среди которой особо выделяется безобидный монстр, похожий на зонтик, под названием *каракаса-обакэ* и др. А в целом японские *ёкаи*, что в буквальном переводе может означать также «волшебный, чудесный» или «загадка, нечто странное, призрак», чем-то напоминают русских домовых или леших, но только условно, так как эта группа японской нечисти весьма многочисленна и разнообразна по своему облику, по привычкам, функциям, месту обитания и т. д.

Главное, что характерно для этих таинственных персонажей – это их неординарный внешний вид. Так, например, у *ёкай*, живущего на обочине дороги, только один глаз, из-за чего его называют *итимэ кодзо* – одноглазый монашек. А у *рокурокуби* – страшилища с длинной шеей – шея и впрямь такая длинная, что создается впечатление, будто голова держится на длинном шнурке и существует почти автономно от тела.

Все эти существа любят обитать в строго определенных местах: одни живут в реках, другие ждут запоздалых путников на горной тропинке и никогда не приближаются к человеческому жилью и т. д. Совершенно очевидно, что *ёкаи* не ищут встречи с человеком специально, они живут своей собственной жизнью, в которую вдруг случайно вторгается сам человек. Именно поэтому встреча с неведомым всегда носит в японском фольклоре случайный незапланированный характер. *Ёкай* – это порождение полутьмы, время их появления, как правило, связано с окончанием дня, отчего даже часы от наступления сумерек до темноты принято называть *оума-га доки* (время встречи с демоном).

Японцы любят подобные истории и по сей день. То и дело в современных японских фильмах, анимэ и манга мы сталкиваемся с этими демоническими существами, причем, в большинстве случаев это вполне безобидные зверушки, но иногда они появляются в виде неве-

домых и злых чудищ, а порой в их компании можно насладиться неподдельным весельем. Однако такого обилия и разнообразия *ёкаи*, как в популярной японской кинотрилогии, созданной в 1968—1969 гг., вы не найдете нигде. Это – «Сказание о 100 – *ёкаях*» («Ёкай хяку моногатари», 1968), «Большая война *ёкаев*» («Ёкай дайсэнсо», 1968), «Путешествие с призраками по дороге Токайдо» («Токайдо обакэдотю», 1969).

Однако этими чудищами мир японских ужасов далеко не ограничивается. Куда типичнее другое проявление сверхъестественного – так называемые призраки или привидения – *юрэй*, которые в отличие от *ёкай*, вовсе не чуждаются человека, а наоборот, как правило, стремятся появиться перед человеком и вступить с ним в контакт. *Юрэй* записывается иероглифами, означающими «потусторонний мир» и «душа». И это символично, так как, согласно канонам синтоизма, после смерти душа человека выжидает момент, когда рядом никого нет, и никто не оплакивает умершего, и только тогда покидает тело. Душа тех, кто умер естественной смертью, становится духом предков. Те же, кто принял насильственную смерть, становятся *юрэй*.

Интересен тот факт, что вне зависимости от пола умершего *юрэй*, как правило, имеет женский облик, за исключением, пожалуй, духа воина, убитого в сражении, который практически ничем не отличается от реального человека. *Юрэй* приходят в дом ночью, что придает расплывчатость и неясность их очертаниям. А еще *юрэй* в классическом варианте лишены ног, что подчеркивает полное отсутствие их связи с землей, а значит, и с реальностью тоже. Вернее, их образ почти всегда изображается призрачным, окутанным дымкой, и особенно в нижней части тела, близкой к ногам, что создает впечатление, что они плывут по воздуху, оставляя за собой лишь тонкую струйку дыма. Чаще всего призраки любят обитать в заброшенных домах, старых храмах, полуразрушенных горных лачугах, где поджидают незадачливого путника.

В отличие от *ёкай*, которые в основе своей довольно простодушные и легковерные существа, *юрэй* часто предстают персонажами, вселяющими ужас. Это касается в первую очередь их внешнего облика: у привидения вместо лица может оказаться полупрозрачный шар с одним глазом на подбородке, а то и вовсе может не быть глаз и т. д. Но по большей части еще в древние века было принято считать, что *юрэй* в своем призрачном состоянии не имеют отличий от живого человека. И только в конце XVII в., когда *кайдан* становится все более популярным не только в литературе, но и в театре, чтобы отличить на сцене реального героя истории от призрака, в сценической эстетике постепенно появляются некоторые признаки *юрэй*, которые сохраняются и по сей день и перешли на киноэкран.

Как правило, призраки облачены в белые свободные длинные одежды, напоминающие традиционное погребальное кимоно. Их лицо окрашено в бело-синий цвет, имитирующий мертвенную бледность. Угольно-черные длинные волосы ниспадают на лицо, поскольку считалось, что волосы продолжают расти и после смерти. Руки бессильно свисают вниз, вместо ног зияет пустота (в театре *Кабуки* актеров подвешивают на веревках), а рядом с призраком мерцают потусторонние огни. *Юрэй* часто несут с собой любовь и смерть, и яркий пример тому – призрак девушки с пионовым фонарем, который присутствовал в японской литературе и драматургии самых различных жанров на протяжении двух сотен лет, а затем был перенесен на киноэкраны.

Но и это еще далеко не все, что можно рассказать о мире японских привидений, который населяют и другие загадочные демонические персонажи, такие, к примеру, как *бакэмоно* – японские оборотни. И хотя это слово иногда также переводят как призрак, это название обычно относят к живым или сверхъестественным существам, временно изменившим свое обличье. Так, в прекрасных женщин часто превращаются лисицы, кошки, барсуки и т.п., а порой и дух растения – *кодама* или вовсе неживой объект, обладающий душой – *цукумогами*.

Ну а призрачные кошки, или *кайбё*, – это вообще особый персонаж в японской демонологии. Кошка для буддистов – животное крайне подозрительное, ведь только кошка и змея не оплакивали смерть Будды. Особенно злобными и агрессивными существами считаются

кошки *нэкомата*, достигающие огромных размеров и обладающие сверхъестественной силой. Но наиболее часто в фильмах о *кайбё* встречается история о призрачной кошке Набэсима, тесно связанная с реальными событиями, произошедшими в XVI в. в замке Сага и с его правителем Набэсима Наосигэ.

Один из самых впечатляющих фильмов на эту тему – это «Призрачный замок» или «Секретная история призрачной кошки» («Хироку кайбёдэн») (другое его название) режиссера Танака Токуда. Он снят в 1969 г. по мотивам известной пьесы «История кошки-монстра из прекрасного города Сага» («Хана Сага нэко мата дзоси»), написанной в 1853 г. для театра Кабуки Сэгава Ш. Здесь присутствуют все обязательные элементы этого поджанра *кайданов*: коварное убийство, обретение кошкой сверхъестественной силы и, конечно же, месть. К этому обязательному набору добавлено еще раскаяние и искупление своей вины.

Но, пожалуй, этот назидательный момент все-таки больше характерен для историй с участием другого действующего лица японской мифологии – *онрё*. Это – обиженные и мстительные духи умерших людей, вернувшиеся в мир живых ради мести, восстановления справедливости или исполнения некоего проклятия. Такое привидение не в состоянии обрести покой, пока не отомстит. И именно этот образ в последние десятилетия чаще всего встречается в современных японских фильмах ужасов J-хоррор, начиная с культового «Звонка».

Глава III. Из истории фильмов ужасов: от кайдана до неокайдана

Японцы научили мир бояться благодаря многовековой традиции *кайданов* – историй о сверхъестественном и потустороннем мире, сюжетами которых пронизано все японское искусство, от аристократического театра Но до народных юмористических рассказов *ракуго*. И, естественно, киноиндустрия также не могла обойти стороной истории о потустороннем мире. Однако за много столетий до того, как возникло искусство кино, эти страшные истории *кайданы* передавались в народе из уст в уста и становились легендами.

В средневековой Японии даже существовала традиция «ста кайданов». Поздним летним вечером, когда наступала прохлада после жаркого дня, жители деревень собирались в каком-нибудь доме, где зажигалось сто свечей. Каждый из присутствовавших рассказывал страшную историю-сказку, местное предание, мистический случай, который произошел с ним, а затем задувал свечу. Время шло, в комнате становилось все темнее, людей клонило ко сну, и было трудно уже отделить реальное от игры воображения. И тут, когда затухал свет последней свечи, как гласит древняя легенда, в комнате появлялся некто ужасный (нечто ужасное), и начиналось новое страшное действо, которое становилось поводом для создания очередных невероятных историй, которые быстро облетали всю округу.

С наступлением конца XVII – начала XVIII в., совпавшими по времени с невиданным культурным подъемом в стране и развитием массового книгопечатания, эти сюжеты перекочевали в книги – сборники *кайданов*, записанные в разных провинциях. Эти сборники приобрели необычайную популярность в эпоху Эдо среди нового сословия – горожан, ставших основными творцами и потребителями популярной культуры. Кстати говоря, именно эпохе Эдо мы обязаны появлением слова *кайдан* и самого яркого произведения этого жанра – сборника фантастических новелл о духах и привидениях «Луна в тумане» («Угэцу моногатари», 1786) известного японского писателя и ученого Уэда Акинори, который в дальнейшем послужил незаменимым источником сюжетов для современных хоррор-мейкеров.

Каковы отличительные черты классического литературного *кайдана* этого времени? Прежде всего, это – присутствие в сюжете потусторонних сил и сверхъестественных существ (чаще всего – мстительных призраков), которые всегда действуют наравне с людьми и активно воздействуют на происходящие события; концепция кармы и воздаяние – в европейском понимании своеобразный фатализм; месть как практически обязательный элемент действия и т. д. Вот почему *кайданы*, которые первоначально слагались и рассказывались с единственной целью – напугать слушателя, в это время приобрели еще одно качество – нравоучительный и дидактический контекст.

Вскоре после этого *кайдан* быстро перешагнул за рамки собственно литературы и пустил многочисленные корни в других, и прежде всего визуальных, видах искусства. Я имею в виду в первую очередь японскую традиционную гравюру – *укиё-э*, ставшую в средневековой Японии другим излюбленным местом обитания привидений, призраков, всевозможных монстров и оборотней. Все эти потусторонние силы нередко становились главными героями полотен японских мастеров, наполненных духом мистицизма и страха и во многом напоминающих по своим сюжетам и образам современные фильмы ужасов.

Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к рисункам художника Набэта Гёкуей, собранным в его книге «Иллюстрированная книга монстров» («Кайбуцу эхон», 1881). А рисовал он свои работы по образцам подлинного знатока японского фольклора и известного исследователя темного мира Торияма Сэкиэн – известного японского графика, учителя прославленного мастера гравюры Китагава Утамаро. Торияма жил в XVIII в. и прославился тем, что досконально изучил японскую демонологию и попытался создать своеобразный каталог самых

жутких японских демонов *ёкай*, которые присутствуют в японском фольклоре и постоянно участвуют в ежегодном ночном тайном шествии нечистой силы (*Хякки Яко*).

Но, пожалуй, самые впечатляющие встречи с нечистой силой стали происходить на сцене театра Кабуки. Его репертуар до сих пор включает в себя много удивительных и волшебных сюжетов и целую коллекцию образов духов и привидений, созданных богатым воображением прославленного Тикамацу Мондзаэмон и других драматургов того времени. Они писали свои пьесы не только в расчете на реальных действующих лиц, но и на кукольных персонажей театра Бунраку. Самым популярным сюжетом этого классического репертуара стала знаменитая легенда «Токайдо Ёцуя кайдан», которая в различных своих пересказах дошла до наших дней и была воплощена в большом количестве кинокартин.

А тогда во времена Эдо другим видом зрелищных искусств, продолжившим традиции устных рассказов о сверхъестественном, стал камерный театр *ёсэ*. С его сценических площадок мастера разговорного жанра – *кодан* и *ракуго* – развлекали публику не только пародиями и шутками на злободневные темы, но и пересказывали на свой манер удивительные истории, почерпнутые из богатого арсенала средневекового *кайдана*. Ну, а некоторые из них рождались прямо на сцене как «звучащая книга», в дальнейшем обрстая литературным текстом. Так произошло с одной из самых популярных повестей о призраках и привидениях «Пионовый фонарь» («Кайдан ботан доро») знаменитого рассказчика Энтё Саньютэй, который частично заимствовал свои сюжеты из Китая и долгие годы выступал с ними перед зрителями. Затем с его голоса эти рассказы были застенографированы и опубликованы вначале в газете, а в 1880-е гг. изданы отдельной книгой.

Несколькими десятилетиями позже, в 1910 г., японские кинематографисты обратились к прочтению этого классического произведения средствами нового вида искусства, после чего появилось еще много других кинолент по мотивам этих фантастических и жутковатых рассказов, но, к сожалению, ни одна из них не сохранилась до наших дней. Первая из доступных на настоящий момент киноработ по мотивам «Пионового фонаря» относится к 1968 г. Этот на редкость мрачный фильм даже по своему названию в его английском варианте «Пионовый фонарь / Невеста из ада /» («The bride from Hell/Peony Lantern». «Кайдан ботан доро») был снят Ямамото Сацуо в жанре мистической драмы. Однако в силу левых взглядов режиссера в традиционный сюжет были внесены новые социальные нотки. Герой драмы – отпрыск богатой и влиятельной семьи. Вместо того чтобы делать карьеру самурая, он предпочитает учить грамоте бедных детей. Однажды он знакомится с симпатичной девушкой Оцую, которая рассказала ему грустную и туманную историю о том, как была продана в проститутки за долги отца.

Следующая версия этих событий была снята для телевидения в 1970 г. классиком жанра – режиссером Накагава Нобуо. Эта добротная экранизация намного точнее следует классической версии Энтё и, судя по всему, разделяет его моральные оценки. А в 1972 г. эту своеобразную мистическую эстафету принял Сонэ Тюдэй, создав на студии «Никкацу» эротическую версию этого знаменитого произведения. Фильм прекрасно снят, содержит много живописных сцен, однако в силу специфики самого жанра – *пинку эйга* мораль здесь явно уступила место эротике.

Одно из последних прочтений этой истории о бессмертной любви и привидениях отражено в картине «Пионовый фонарь Оцую» («Оцую: кайдан ботан доро»), которая вышла на экран в 1998 г. Ее режиссер Цусима Масару создал свою картину в стиле классических лент в жанре *кайдан* Накагава Нобуо. Но внес много изменений в сюжет, возродив кармический мотив и наполнив эту старинную китайско-японскую историю поистине шекспировскими страстями с любовными многоугольниками и патетическими самоубийствами. В итоге лента получилась необычайно живописной, атмосферной с быстро разворачивающимся сюжетом. Похоже, что режиссер находился под сильным влиянием версии 1968 г., пытаясь создать мрач-

ную и страшную историю о демонах. Однако истинного страха ему так и не удалось вселить в души японских зрителей, буквально живущих среди всякого рода мистических существ.

Ведь в наши дни призраки, духи, оборотни захватили не только кино- и телеэкраны, но также стремительно перекочевали и в другие популярные образцы массовой культуры – комиксы *манга*, анимацию *анимэ* и т. д. Они основательно проникли в повседневную жизнь в виде наклеек на всевозможных бутылочках с напитками, эмблем на футболках, рисунков на зонтиках, не говоря уже об игрушках, рекламе и т. д. И таких стремительных всплесков всеобщего интереса ко всему ужасному и сверхъестественному в Японии практически не наблюдалось на протяжении нескольких веков, начиная с эпохи Эдо (1603—1867).

А все началось в 1970-х гг., когда в Японии четко обозначился новый виток возрождающегося интереса к призракам, оборотням и монстрам. На этой волне японские ученые-фольклористы вновь обратились к научным изысканиям потустороннего мира, изучая старинные легенды, предания и другие традиционные источники. А вслед за этим в 1980-х гг. на книжных прилавках появились новые издания популярных книг о фантастических существах – «Собрания сочинений кайданов эпохи Эдо» («Эдо кайдансю», 1989) в 3 т., «Японский кайдан» Танака Которо («Нихон-но кайдан», 1985, 1987), «Кукла-талисман» Асаи Рёи («Отоги боко», 1987) и др., которые дополнились многотомными выпусками литературы детективной, *suspense* и *mystery and imagination* (с примесью кайдана – *кайдан мэйтэ*), например серии Эдогава Рампо для юношества (в 46 и 26 томах) и т.д.³⁸

В конце же 1990-х гг. японские ужасы уже оккупировали мировое кинопространство, заставив не только содрогнуться от увиденного на экране, но и заговорить о новом художественном явлении – *J-horror* и одной из его главных составляющих – *неокайдане*. А в последнее время *неокайдан* все чаще стали рассматривать как отдельный, самостоятельный киножанр, не отождествляя его напрямую ни с образцами классического *кайдана*, ни с европейской готической традицией, ни с современными западными фильмами и романами ужасов и т. д. Но особое внимание при этом акцентируют на его органической связи с фольклорными традициями, древними японскими верованиями, мифами.

В чем же причина появления этого феномена? Прежде всего, наверное, в самом временном периоде его появления: рубеж двух столетий, а в данном случае – двух тысячелетий, что всегда отмечалось возросшим интересом ко всему таинственному, мистическому и загадочному в жизни и в самом человеке. С новой наступающей эпохой, по обыкновению, связывалось волнительное ожидание грядущих перемен, сопровождавшееся не только надеждами, но еще в в большей степени страхом и тревогой перед неведомым и непредсказуемым будущим. Для японцев же эти настроения в силу мифологического сознания нации проявились особенно остро на фоне затянувшейся на десятилетия экономической стагнации и разрушительной волны мирового финансового кризиса 1990-х гг.

Но, как известно, культура и искусство всегда остро реагируют на всякого рода общественные потрясения и катаклизмы, будь то война, экономические кризисы и т. д. Примеров тому множество. Первая мировая война вызвала к жизни сюрреализм и другие авангардистские течения. Великая депрессия 1930-х гг. в США сделала популярной во всем мире музыку бедных «черных кварталов» – джаз и блюз. Когда ведущие страны мира переживали структурный кризис 1968—1973 гг., культура наполнилась новыми радикальными субкультурами: родился панк-рок, стали активно развиваться арт-рок и хэви-металл. В те же годы в кинематографе произошел поворот от развлекательной героики и мелодрамы к социальным сюжетам, подчеркивающим остроту общественных противоречий, и т. д. Подобно этому, экономические и социокультурные потрясения в Японии 1990-х гг. обусловили тяготение японцев к ужасам

³⁸ Дуткина Г. Б. Призраки среди нас: особенности национальной психологии современных японцев // Японские исследования. 2016, №4. С. 86. www.japanjournal.ru/images/js/2016/js_2016_4_82—101.pdf (дата обращения 23.12.2018).

и мистике, что уже буквально витало в воздухе с начала 1980-х гг. и воплотилось в авангардном кино. Теперь настало время ужасов J-horror, стремительно захвативших огромное кинематографическое пространство. Людям по всему миру к тому времени уже наскучили кровавые американские ужастики – прошла эпоха клыкастых монстров и рек крови. Настало время психологических триллеров в стиле Эдгара По и Альфреда Хичкока, причем в XXI в. эстафету приняли японцы.

Глава IV. Классика жанра

Когда японцы увидели первый фильм ужасов? На этот вопрос ответить непросто, прежде всего, в силу того, что до наших дней сохранилось лишь ничтожное количество довоенных фильмов. Так что самый ранний из всех доступных для просмотра образцов этого жанра относится к 1949 г. При этом нетрудно предположить, что все темы и образы популярных *кайданов* 1950-х гг. были почерпнуты из довоенных лент. А те, в свою очередь, в большинстве своем представляли собой экранизацию самых популярных классических постановок театра Кабуки с их незыблемым духом мистицизма и рокового предначертания судьбы.

С другой стороны, японцы всегда снимали фильмы на стыке нескольких жанров. И в силу этого элементы *кайдана* часто присутствуют во многих кинолентах, даже далеких по своему сюжету и стилистике от того, что сегодня мы называем хоррор. Эта особенность ярко отразилась в ранних довоенных японских фильмах. Ну а создатели первых послевоенных фильмов ужасов уже черпали вдохновение сразу же из нескольких источников. К национальному художественному наследию присовокупились американские и европейские готические фильмы, которые хлынули в Японию после окончания Второй мировой войны, классические истории о призраках и сверхъестественном, и, наконец, рассказы Эдогава Рампо.

В отличие от аналогичных явлений в странах Европы японский хоррор – это совершенно иной мир, развитие которого шло по своим законам, и даже после открытия Японии для западного зрителя эта национальная специфика не исчезла под воздействием европейских или голливудских стандартов. Эти истории стали неотъемлемым компонентом традиционной японской культуры, и было лишь вопросом времени, когда *кайдан* получит свое воплощение на экране. Но тут возникают естественные сомнения в том, что можно считать первым японским фильмом ужасов в собственном смысле этого слова, так как сверхъестественные и фантастические элементы пронизывают японскую культуру на многих уровнях и с древних времен.

Основы современного японского кинематографического хоррора были заложены в 1950-х гг., когда известные мастера японского экрана приступили к экранизации классических произведений жанра *кайдан*. Все началось с прославленной ленты «Сказки туманной луны после дождя» («Угэцу-моноготари») Мидзогути Кэндзи, которая принесла режиссеру второго в его коллекции «Серебряного льва» на Венецианском кинофестивале 1953 г., а затем была номинирована на «Оскар» (за лучшую работу художника по костюмам).



«Сказки туманной луны после дождя» («Угэцу-моногатари», 1953)

Интересно заметить, что Андрей Тарковский всегда выделял этот фильм в числе своих самых любимых картин. А международная критика до сих пор включает его в десятку лучших японских фильмов всех времен, сравнивая режиссера с Шекспиром и Бетховеном за мрачную мелодию неотвратимого рока и одновременно с этим – с Рембрандтом, Тицианом и даже Пикассо за изощренную живопись черно-белого изображения³⁹. Достаточно вспомнить знаменитую поэтичную сцену переправы героев через затянутое туманом озеро Бива, воспринимаемую на грани реального и ирреального.

Фильм создан по сюжетам двух мистических новелл из сборника Уэда Акинори «Луна в тумане» («Угэцу-моногатари», 1768), дополненных мотивами, заимствованными у Мопассана, и заявлен как историческая драма – *дзидайгэки* с элементами фэнтези. Но, по сути дела, это – типичный японский *кайдан* из серии удивительных рассказов о привидениях. Его сюжет, который переносит нас в XVI в. – времена нестихающих междоусобных войн, разворачивается вокруг истории горшечника Гэндзиро. Слепив изрядное число ладных горшков, он, несмотря на все опасности смутного времени и слезные увещания жены не покидать ее, отправляется вместе со своим приятелем Тобэи в город, рассчитывая там выгодно продать эту незатейливую утварь. И действительно, удача сопутствует ему в его торгах: в короткое время весь товар за хорошие деньги расходуется по рукам, и горшечник поспешно собирается в обратную дорогу, беспокоясь о своих домочадцах. Но на пути ему неожиданно встречается женщина-демон по имени Вакаса. Под видом очаровательной принцессы она соблазняет мастера, и тот, забыв обо всем на свете, предается с ней любовным утехам. И только благодаря священнику, который возвращает героя к реальности, он наконец-то начинает понимать, что его возлюбленная – всего лишь дух, пришедший из царства мертвых, а ее дворец – заросшие руины старинной постройки. Призрачность Вакаса показана лишь посредством освещения и звука, будто доносящегося из ниоткуда. И исчезает она, не растворяясь в кадре, а удаляясь вглубь дома, в темноту.

Однако Гэндзиро вроде бы не замечает всего этого, он околдован ее злыми чарами, и только освободившись от них, начинает раскаиваться в содеянном и с тяжелым чувством вины возвращается домой. Но тут его ожидают нерадостные вести: жену убили орудовавшие

³⁹ Трофименков М. Кайданность бытия // Коммерсантъ-Weekend. 24.10.2008.

в округе грабители, а ребенка взяли на воспитание чужие люди. Казалось бы, более печального конца трудно было ожидать. Но Мидзогути в финале фильма все-таки решает сжалиться над Гэндзиро и, вновь возвращаясь к стилистике *кайдана*, дарует своему герою хоть и призрачную, но возможность видеть любимую и слышать до конца своих дней ее голос. Последние кадры фильма рисуют нам странную и трогательную картину: Гэндзиро сидит у гончарного круга, который в его отсутствие приводила в движение его жена, и круг по-прежнему вращается – жена продолжает жить и после смерти в его душе.

В общем, достаточно типичный сюжет для японских историй с привидениями – прост и поучителен. Но главная отличительная черта фильма – это гармоничное сочетание реального и сверхъестественного, где грань между жизнью и волшебством, миром людей и миром духов не просто проницаема, а ее как бы не существует вообще. Фильм не только необычайно поэтичен, но и реалистичен не в меньшей степени: прибегая к фантастическим сюжетам, режиссер исследует привычные и никогда не теряющие своей актуальности темы любви, чести, верности семье, долгу и т. д. И еще: это – фильм о человеческих пороках, одним из которых является жадность. Об этом говорится еще в самом начале картины, когда старейшина произносит фразу о том, что небольшие деньги пробуждают алчность. Мидзогути разворачивает эти слова в дидактические сюжеты. А параллельно с этим он затрагивает такие важные пласты человеческой жизни, как отношения мужчины и женщины, трагическая судьба женщины в мужском обществе, ее страдания и самопожертвование – наверное, самая болезненная тема в творчестве и личной жизни режиссера, отсюда и обращение к Мопассану и т. д. Так что «сказки» Мидзогути – уже не просто пересказ традиционного японского *кайдана*, это – фильм европейского формата с насыщенным драматургическим пространством и ярким национальным колоритом. Наверное, именно за это удивительное сочетание работу режиссера так высоко оценили на Западе.

Правда, у себя на родине этот фильм Мидзогути в свое время удостоился скорее красноречивого молчания, чем восторженных рецензий, и даже в наши дни, отдавая должное гению режиссера, современные японские кинематографисты редко обращаются к этой его работе в качестве источника для вдохновения. Из всей богатой фильмографии этого классика японского кино его соотечественники явное предпочтение отдавали и отдают его ранним работам, таким как «Гионские сестры» («Гион-но симай», 1936), «Повесть о поздней хризантеме» («Дзангику моногатари», 1939) и др. Возможно предположить, что причина тому кроется, прежде всего, в разных критериях оценок искусства на Западе и на Востоке.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.