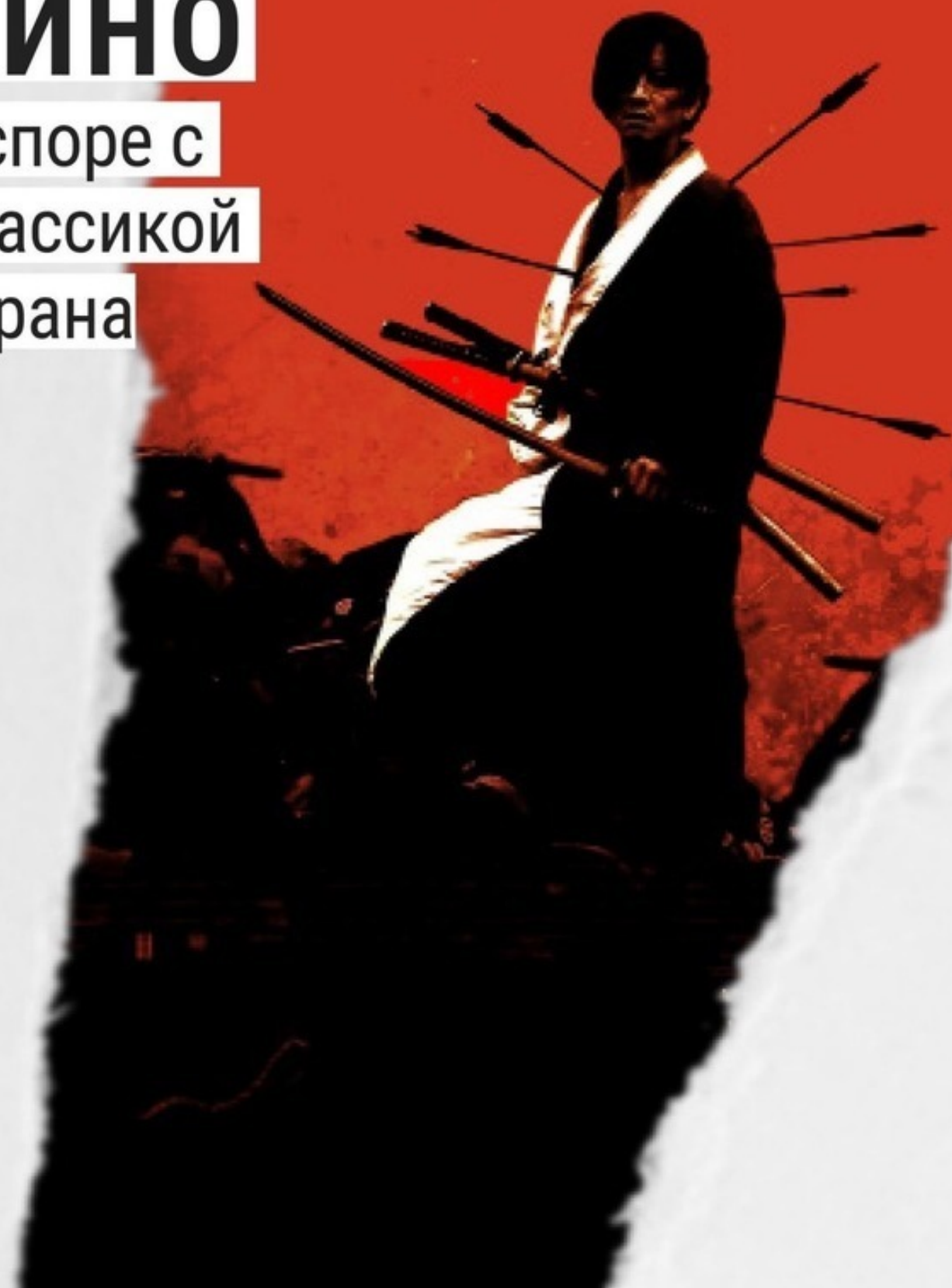


Е. Л. Катасонова

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	10
Часть первая. У истоков нового японского кино	14
Глава I. Японский киномир 1980-х: углубление кризиса и первые образцы нового независимого кинематографа	15
Глава II. Игры в постмодернизм: стилевая эклектика и деконструкция жанров	20
Глава III Японский киноавангард: арт-бунтарь Тэраяма Сюдзи и его утопические идеи о переустройстве мира	30
Глава IV. Музыка андеграунда: урбанистические страхи и звуки ночного Токио в фильмах Ямамото Масаси	39
Глава V. Первый японский киберпанк Исии Сого как предвестник будущего	43
Глава VI. Технофэнтези Цукамото Синья и его железный человек	47
Часть вторая. Фильмы ужасов	54
Глава I. Звонок, известивший о наступлении новой киноэпохи	55
Глава II. Неведомое как архетип страха	61
Глава III. Из истории фильмов ужасов: от кайдана до неокайдана	64
Глава IV. Классика жанра	68
Глава V. В поисках новой формулы страхов	81
Глава VI. J-horror и его создатели	92
Часть третья. Новый век и новое кино: о неоклассиках и «перезагрузке»	104
Глава I. От трагического до смешного один шаг: Китано Такэси	105
Глава II. Нецветущая сакура как образ нового японского кино: Миикэ Такаси	123
Глава III. На грани мистики и реальности: Куросава Киёси	149
Глава IV. Нон-фикшн в кино: Кавасэ Наоми	170
Глава V. Боль и страхи современного человека: Корээда Хирокадзу	189
Заключение. Какое кино сегодня смотрят и любят японцы?	211
Библиография	223
Об авторе этой книги	233

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, Кавасэ 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 японоведа, и поэтому главное внимание в работе уделяется историческому фону появления тех или иных художе-

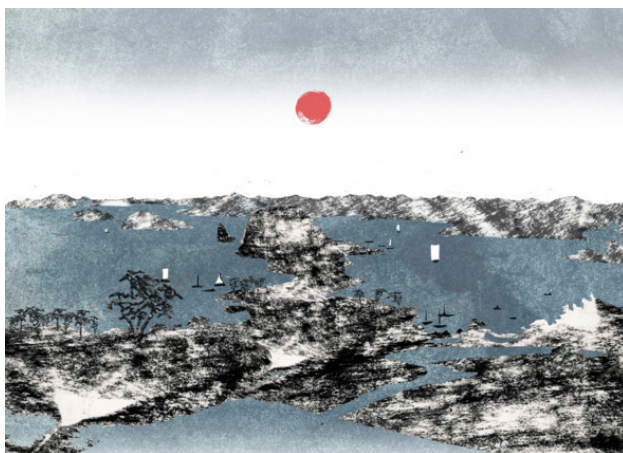
ственных явлений, анализу культурных, политических и экономических факторов, которые определяли лицо этой страны в современную эпоху и т. д. Одним словом, это книга и о Японии тоже.

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 считать 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 поколения 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 X» – 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 Такэси – 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 Теракопян 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*-революция⁶, 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» («Дзюкю 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», «Никацу». 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» («Дэрсу 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 оставшихся 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 сопряжаться 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 живительной «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 Ясудзио, Куросава Акира, Киносита Кэйсукэ и Мидзогути Кэндзи далеко не сразу добились индивидуальных привилегий от руководства студий создавать по одному-двум фильмам 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 Дзюдзо 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 некоей 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 Ёси-мицу 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 интеллектуал 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.



«Кухня» («Kitchen», 1989)

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

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

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 готокү», 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 sanjūkyū jo», или «Keiho», 2003). А в 1996 г. и 2007 гг. в номинации «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. Любо-

пытно 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 осознанный 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 породило 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 дайги», 1982), на аналогичную тему, затрагивающую проблемы экологии и тесную связь человека с природой.



«Прощайте, родные края» («Сараба итосики дайги», 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 Кристель 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» («Дэнъэн 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 Садзика»//Utenamania. www.utena-su/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 Кудзэ Эйко, и в 1967 г. молодые супруги вместе создают свою театральную труппу под необычным названием «Тэндзэ 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, сдобренных 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, фантазмагорическую 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 прислушиваются 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 скрываемый 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 эпатажный 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 южноамериканской 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 театральные 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 труппой

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



«Бросай свои книги, выходи на улицу!» («Сё о сутээ 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» («Дэньэн 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 пронсящийся 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 Ийе 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 замыслил, 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 коллек-

тива 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 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.

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).

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.



«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 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 жизнь 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.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

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 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 пицца“ – 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 кики», 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 врвался 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 года 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 начал 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)

В 1984 г. молодой режиссер в очередной раз удивил всех своей новой блестящей и неожиданной работой – сатирическим фильмом «Семья с обратным реактивным проводом» («Гякуфунс кадзоку»), рассказывающим о злключениях 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 Япо-

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).

нии 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 неутомимый 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,стораживает другое – картину можно расценить как еще одно дополнение к перечню музыкальных клипов и концертных 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» («Deadand 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 „Никацу“ (и снимал фильмы в жанре *roman porno*)»²³. При этом весьма интересен один нюанс. «Я,

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).

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 АТГ, 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.

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.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

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», 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

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

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 комнатушке 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 улики, 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 последствиях 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.

²⁷ Дмитриева И. Синья Цукамото: Тэцуо, железо, город и плоть // Сигма. 04.02.2018. [https://syg.ma/@ira-dmitrieva/sinia-](https://syg.ma/@ira-dmitrieva/sinia-50)

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 стонами 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 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

tsukamoto-intierviu (дата обращения 20.03.2018).

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

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 нарядиться 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 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, ски-

³² Там же.

таясь 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 *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.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

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 анимэ, 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 малопривлекательным 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 предвращается 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 Дзэджи 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 театральные кружки. 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. Нащупав 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 превратностях 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 *канпа*. 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 *ёкай*, 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 *ёкай* 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 легковверные 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 действие, 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 Тюсэй, создав на студии «Никкацу» эротическую версию этого знаменитого произведения. Фильм прекрасно снят, содержит много живописных сцен, однако в силу специфики самого жанра – *тинку 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 неизменным 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-моногатари») 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 изошренную 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 Гэндзио. 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 Вакасы показана лишь посредством освещения и звука, будто доносящегося из ниоткуда. И исчезает она, не растворяясь в кадре, а удаляясь вглубь дома, в темноту.

Однако Гэндзио 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 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 Гэндзио 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: Гэндзио 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 коло-

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

ритом. 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 красно-речивого 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.

Ведь в Японии, к примеру, в театре Кабуки ценится не столько творческая индивидуальность актера и его талант импровизации, сколько приобретенное с годами мастерство максимально точно воспроизводить определенные жесты, позы и движения – так называемые *ката*, передающиеся из поколения в поколение и бережно сохраняемые *измото* – главой театральной династии. Примерно то же самое можно наблюдать и в случае с традиционным *кайданом*. Японским зрителям не так важно увидеть в спектакле какие-то новые повороты в развитии сюжета или характеров. Они готовы много раз слушать и наблюдать одну и ту же историю с неизменным сохранением обязательных стилистических элементов. Так что всякое отступление от существующих канонов, а значит, от традиций, особенно в классическом искусстве, это серьезный аргумент не в пользу художника. А Мидзогути пошел именно по этому пути, придав старым сюжетам *кайдана* новое художественное прочтение.

То, что привык и хотел увидеть на экране японский зритель, вскоре представил в своем фильме «Легенда о белой змее» («Бяку фудзин-но ёгэн», 1956) другой известный японский режиссер Тоёда Сиро, прославившийся адаптацией для кино классических литературных произведений. Эта картина создана на основе той же новеллы из сборника *кайданов* «Луна в тумане» Уэда Акинори, что и лента Мидзогути, правда, как нетрудно предположить, содержит в себе существенные сюжетные расхождения, будучи максимально приближенной к литературной первооснове. И прежде всего это касается главного действующего лица – принцессы Вакаса, которая в повествовании Мидзогути никак не ассоциируется с образом змеи, а куда более походит на призрак, тогда как во второй киноверсии полностью сохранена легенда о белой змее, превратившейся в женщину и приворожившей молодого человека.

Фильмы-*кайданы* о женщинах-оборотнях были необычайно популярны в Японии в 1950-е гг. Причем особой любовью у японцев в эти годы пользовались кинокартины о призрачных кошках или *кайбё*, вернее сказать, о мстительных и жестоких призраках убитых или покончивших с собой женщин, которые превращаются в кошек и мстят своим обидчикам, их семьям и потомкам. Дело в том, что, по японскому поверью, кошка, испившая кровь убитой хозяйки, становится ее демоном-призраком, способным принимать ее облик, и таким образом призрачная душа умершей может вернуться в наш мир. Это – основная фабула подобного рода картин, а далее все зависело от фантазии сценариста и таланта режиссера. Но еще в большей степени успех подобного рода фильмов зависел от занятых в нем актеров. В 1950-е гг. в них блистала знаменитая актриса Ириэ Такако. А еще зрителей нередко привлекали в этих лентах динамичные акробатические номера с показом обнаженных женских ног, что для пуританского японского кино 1950-х гг. казалось неслыханной дерзостью.

Куда камернее представлялись картины о лисицах-оборотнях, ярким примером чего может служить лента «Любовь принцессы кицунэ» («Кои сугата кицунэ готэн», 1956). Нет смысла подробно пересказывать очередной сказочный сюжет о лисице-оборотне по имени Томонэ, прикинувшейся очаровательной девушкой и влюбившей в себя молодого вдовца Харукаката, приняв на себя образ его умершей жены. Когда-то он спас маленького лисенка – ее младшую сестру, и их мать в знак благодарности за этот поступок посылает на какое-то время

Томонэ в мир людей, в услужение к этому одинокому человеку. Правда, при этом она строго предупреждает дочь, что лисице нельзя любить человека, потому что тогда погибнут оба. Но вопреки увещанию матери-лисы между Харуката и Томонэ вспыхивает любовь, и все дальнейшие события уже происходят параллельно в двух мирах – в реальной жизни и в лисьем царстве, куда герои время от времени перемещаются благодаря своим сверхъестественным способностям. Но, как нетрудно предположить, фильм заканчивается трагической смертью Харуката и Томонэ накануне их свадьбы. Правда, в финальном кадре они танцуют среди лисиц, как надо понимать – в другом мире.

Чем интересна эта картина? Прежде всего, тем, что в ней играет и поет знаменитая японская актриса и певица Мисора Хибари, исполнившая одновременно роль лисицы-оборотня и умершей жены героя. Во-вторых, это – не только редкий для Японии образец фильма-*кайдана* о девушке-лисице, но и чуть ли не единственный случай *кайдана*-мюзикла. И наконец, третий, не менее важный, момент – режиссером этой картины выступил тогда еще только начинающий хоррор-мейкер Накагава Нобуо, которого сегодня высоко почитают во всем мире как отца японских фильмов ужасов и сравнивают одновременно с Роджером Корманом, Хесусом Франко и Марио Баву.

Правда, эта лента не стала главной в творческой судьбе режиссера. Подлинную известность ему принес знаменитый фильм «Ад» («Дзигоку», 1960), сегодня считающийся одной из вершин в жанре хоррора. Но, как и в случае с Мидзогути, на момент выхода этой картины на экраны в Японии ее восприняли чуть ли не как самый громкий провал на студии «Синтохо», где тогда работал режиссер. Многие даже винили Накагава в последовавшем вскоре после этого банкротстве этого когда-то преуспевавшего кинопредприятия. Но все это было лишь пустыми домыслами, достаточно обидными для режиссера, взлет творческой карьеры которого был связан именно с «Синтохо».



«Ад» («Дзигоку», 1960)

В 1956 г. киностудию возглавил небезызвестный Окура Мицугу, бывший устроитель ярмарок и владелец самой большой сети кинотеатров в злочных районах Токио. С приходом нового владельца ее жанровая тематика была сразу же переориентирована на так называемый «эксплотейшн», рассчитанный на выпуск эротических триллеров, фильмов ужасов и прочей доходной продукции. Накагава, к тому времени уже заявивший о себе как крепкий и профессиональный режиссер, одинаково успешно выступивший в различных киножанрах – от американского нуара до традиционной мелодрамы и развлекательной комедии, – вынужден был теперь утверждать себя в совершенно новой для себя роли хоррор-мейкера. И талантливому мастеру это вскоре удалось. Он стал снимать фильмы ужасов буквально один за другим: «Любовь принцессы кицунэ», «Потолок в Уцуномия» («Уцуномия цуритэндзэ», 1956), «Призраки болота Касанэ» («Кайдан Касанэ гафути», 1957), «Дом с кошкой-призраком» («Борэй кайбё ясики», 1958), «Леди-вампира» («Онна кюкэцуки», 1959) и др. В каждом из них режиссер демонстри-

рует новый подход к популярному жанру путем смелого использования европейских и американских художественных приемов, помещенных в традиционный японский контекст, и их органичного переплетения.

Так, к примеру, первая лента во многом напоминает самурайские боевики с элементами детектива. «Леди-вампир» – вообще достаточно неожиданный для режиссера пример «европеизированного хоррора», отсылающий нас к малобюджетным английским лентам. А вот в «Призраках болота Касанэ» заметны так любимые мастером темы нечистой совести и расплаты за прегрешения. Кроме того, этот и следующий за ним фильм «Дом с кошкой-призраком» выделяются в отдельный поджанр классического *кайдана*, содержащий удивительные истории о призрачных кошках *кайбё*.

При этом Накагава, по словам киноведа И. Денисова, «нашел возможность сделать жанр шокирующего зрелища визуально изошренным, полным отсылок к мировой классике и способным наводить зрителя на размышления о чувстве ответственности за содеянное»⁴⁰. Что значит «визуально изошренным»? Наверное, это, на что обращает внимание исследователь А. Джейкоби, описывая художественную манеру Накагава: «Элегантные длинные планы, продуманные движения камеры, ошеломляющие построения кадров, неизменный интерес к экспериментам в области формы»⁴¹.

В 1959 г. режиссер берется за экранизацию классики – одной из самых популярных пьес театрального репертуара «Ёцуя кайдан» (полное название «Токайдо Ёцуя кайдан» – «История о призраке из деревни Ёцуя в области Токайдо»), написанной известным драматургом Намбоку Цуруя. Ее первая постановка состоялась еще в 1825 г. на сцене театра Кабуки. А потом на других театральных подмостках стали появляться новые прочтения этой истории, вслед за чем образы и сцены из этого любимейшего зрителям спектакля перекочевали в традиционные гравюры *укиё-э*, написанные великими мастерами: Хокусай Кацусика, Утагава Куниёси и др. Ну а уже в XX в. их увидели в кино – сначала в снятых на пленку в довоенные годы спектаклях театра Кабуки, а затем в киноработах крупнейших японских мастеров игрового и анимационного кино: Киносита Кэйсукэ («Призрак Ёцуя», 1949), Мисуми Кэндзи («Ёцуя Кайдан», 1959), Фукасаку Киндзи («Пик предательства», 1994), Тоёда Сиро («Ёцуя Кайдан», 1965), «Аякаси – самурайские страшные сказки» (2006) и др. При этом считается, что самой образцовой экранизацией пьесы стала именно версия Накагава под названием «История Ёцуя».

О чем этот самый популярный и самый экранизированный в Японии сюжет, основанный, как говорят, на реальных событиях? О страстях и человеческой подлости, о любви и предательстве и т. д. А еще это – страшная и назидательная история о призраках, потустороннем мире, карме и мести, которая вошла в золотой фонд японского *кайдана*. С ней до сих пор связывают различные невероятные шокирующие происшествия – неожиданные смерти, страшные болезни и другие несчастья, – произошедшие с режиссерами и актерами во время съёмок очередного фильма или репетиций нового спектакля по мотивам этого произведения. Вот почему существует даже поверье, что любая театральная труппа или съемочная группа, задумавшие постановку этого *кайдана*, обязательно отправляются на могилу его героини Оива и просят ее благословения. Так что магический дух этого произведения, подобно булгаковскому роману «Мастер и Маргарита», не покидает японцев вплоть до наших дней.

Если обрисовать схематично события этой таинственной легенды, то все начинается с истории любви обедневшего самурая по имени Иэмон и красавицы Оива, счастью которых пытается воспрепятствовать ее отец. И жених тайно убивает его, после чего влюбленные становятся мужем и женой. Вскоре у них рождается ребенок, но семейное благополучие омра-

⁴⁰ Денисов И. Экскурсовод по аду (к 105-летию Нобур Накагавы) //Синематека. 19.04.2010. www.cinematheque.ru/post/142718 (дата обращения 11.09.2018).

⁴¹ Там же.

чено беспросветной бедностью и постоянными болезнями Оива. И тут неожиданно в их жизни появляется молодая племянница их богатого соседа – Оюми, которая влюбляет в себя Иэмона и уводит его от жены, а затем любовники решают и вовсе избавиться от нее, прислав ей яд вместо лекарства. В надежде на выздоровление бедная женщина с радостью принимает страшное зелье, но вскоре в ужасе обнаруживает, что ее роскошные волосы выпадают, а половина лица обезображена страшной опухолью. Тут она понимает, что муж предал ее, и только очевидец этих событий – слуга – готов прийти ей на помощь. Но Иэмон безжалостно убивает его, обвинив в прелюбодеянии с Оива, а затем расправляется и с ней самой (в первоисточнике Оива сама случайно падает на меч и умирает). После чего тела своих жертв он прибывает с двух сторон к двери и сбрасывает в реку. Но и слуга, и Оива возвращаются к нему в виде мстительных духов в его первую брачную ночь с молодой женой. И Иэмон не может справиться с собой: его преследуют болезненные галлюцинации и буквально доводят до истощения мучительные угрызения совести. Чуть ли не лишившись рассудка, герой бросается на привидение с мечом, но по ошибке убивает Оюми, а потом от его руки умирают все члены ее семьи. Но мстительный призрак не отпускает его от себя. Иэмон ищет защиты от него в буддистском храме, но и там нет ему спасения. И он кончает с собой.

Этот сюжет варьируется от фильма к фильму, но в каждом из них неизменно присутствуют две центральные и самые шокирующие сцены, оставшиеся еще от первого спектакля театра Кабуки. Это – *камисуки* – расчесывание волос: обезображенная Оива расчесывает свои волосы, и они выпадают. И *тойтагаэси* – вращение дверей: трупы, прибитые с двух сторон к двери, всплывают со дна реки и оживают. И не только это: многие *кайданы* буквально списаны с «Ёцуя кайдан» не только по сюжету, но и по образу главной героини, который стал неотъемлемой частью коллекции японского хоррора. Как правило, это – молодая женщина с обезображенным в результате насильственной смерти лицом, со спутанными черными волосами, в длинном белом погребальном одеянии и т. д. Из доброй красавицы она превращается в мстительного духа из-за того, что была несправедливо обижена при жизни.

Призраки любят появляться рядом с каким-нибудь водоемом, колодцем – в общем, с водой, поскольку японцы считают воду стихией, связанной с потусторонним миром. А еще появлению призрака часто сопутствуют летающие огоньки, символизирующие ту энергию, которая осталась в этом мире после неотомщенной смерти человека. При этом в японских *кайданах* привидения довольно редко ведут себя агрессивно. Обычно они терроризируют свою жертву простым фактом своего присутствия. Да и жертва, как правило, не жертва вовсе, а совершивший злодеяние человек, для которого призраки загубленных душ – постоянное напоминание о содеянном. Так что *кайдан* – это не только ужасы, но и социальная драма, в которой зло должно быть непременно наказано. Такое положение отчасти даже лишает *кайдан* мистики, так как происходящее можно объяснить безумием замученного муками совести персонажа, но в то же самое время дает возможность поднять параллельно много важных жизненных проблем.

Эта своеобразная многоплановость японского хоррора как раз и привлекала Накагава, так как позволяла ему снова вернуться к вечным темам человеческой морали и социального зла и одновременно с этим насытить экран столь любимыми им сюрреалистическими образами. Именно эти образы в финале картины, по определению исследователя Патрика Мейшеса, позволяют режиссеру «разорвать узы времени и пространства»⁴². Но это заслуга не только самого Накагава, но и приглашенного им для работы в картине замечательного художника Куросава Харуясу, которому лента «История призрака Ёцу» во многом обязана своей незабываемой образностью.

⁴² Там же.

Этот творческий тандем успешно продолжил свое сотрудничество и на съемках следующей этапной картины в обширной фильмографии Накагава (им снято 98 картин) – «Ад», также полной незабываемых сюрреалистических сцен, но при этом совершенно далекой по своему содержанию от традиционного *кайдана*. Показательно, что этот фильм вышел на экраны в один год с культовой лентой А. Хичкока «Психо» (1960), на которой в дальнейшем воспитывалось не одно поколение хоррор-режиссеров. А незадолго до этого состоялись буквально сенсационные показы знаменитых фильмов студии «Hammer Film Production» «Проклятие» (1957) и «Дракула» (1958).

Волна новых страхов накрыла Японию в 1954 г.: на студии «Тохо» была выпущена легендарная «Годзилла» (1954) и все ее многочисленные «сородичи» – монстры (*кайдзю*), в образах которых отразились ужасы атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, а затем продолженные американцами уже в мирное время испытания водородного оружия. Эти фильмы, часть из которых не может не вызывать содрогание и страх, в чем-то опередили появившиеся в 1960-е гг. на Западе ленты о мутантах и космических захватчиках с той лишь разницей, что они были напрочь лишены сцен кровавой жестокости и секса.



«Годзилла» («Годзира», 1954)

«Годзилла», в свою очередь, породила целую волну подражательств со стороны конкурентов «Тохоку», и в частности студии «Дайэй», руководство которой безуспешно попыталось противопоставить этому знаменитому монстру своих Гамеру и Даймадзина. Но поняв бесперспективность такой конкурентной борьбы, здесь решили сделать ход конем, сняв в течение 1968—1969 гг. уже упоминавшуюся знаменитую трилогию о столь популярных в Японии *ёкаях* – тоже чудовищ, пусть не столь гигантских, как Годзилла, но зато их было много в каждом из этих фильмов.

Это – «Сказание о 100 ёкаях» («Ёкай хяку моногатари», «Ёсида Кимиёси», 1968), «Большая война ёкаев» («Ёкай дайсэнсо», 1968) и «Путешествие с призраками по дороге Токайдо» («Токайдо обакэ досю», 1969). Едва ли кого-нибудь в наши дни напугают эти костюмированные создания, но в сюжетах фильмов вы найдете мотивы классических *кайданов*: темные воды, летающие огоньки, ожившие призраки и т. п. И фильм понравился японскому зрителю, свидетельством чему стал ремейк второй части трилогии, снятый культовым режиссером Миикэ Такаси в 2005 г.

Но Накагава, редкий эстет и интеллектуал, пошел иным путем, создавая свой «Ад». Этот фильм – хоррор, но первая его часть больше напоминает психологическую драму, в сюжет которой мастер гармонично вплетает мотивы европейской литературной классики. В первую очередь в картине можно почувствовать влияние романов «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и «Фауста» Ф. Гёте. Это – история о том, как студент сбил мелкого *якудза*, но под влиянием загадочного искусителя скрыл от всех случившееся. Это не дает покоя молодому человеку и постоянно приносит мучительные страдания, которые усугубляются еще и новыми бедами. И так продолжается до тех пор, пока не погибнут все основные герои, и действие не перенесется в ад, где описания Данте и буддийские представления о преисподней сливаются в единую ужасающую картину, которая просто не поддается описанию.

Фильм необычайно красив, но его визуальное великолепие резко контрастирует с мрачной, полной беспросветного пессимизма и безысходности атмосферой, которая пронизывает всю картину. Каждый человек виновен хотя бы в чем-то, даже если прегрешение совершено по неведению или из-за невозможности найти иной выход. Но и высший суд, безжалостно карающий всех, не кажется в картине выразителем беспристрастной справедливости. Ощущение обреченности пронизывает всю картину. Достаточно вспомнить финал ленты с умершими красавицами в нереально красивом освещении!

Это впечатляющее зрелище надо видеть и не только эстетически наслаждаться им, но и понимать, что фильм снимался в 1960 г. на базе съемочной аппаратуры и техники тех лет и при минимальном бюджете. Так что с учетом этих факторов мастерство и изобретательность режиссера и художника в наших глазах должны возрасти в несколько раз. Но, к сожалению, после «Ада» мастеру уже не удалось более достичь таких художественных высот в других фильмах, особенно в жанре хоррора.

Следующая картина «Проклятие женщины-змеи», снятая на студии «Тоэй», в значительной степени разочаровала поклонников режиссера. Перед зрителями снова предстала история о потусторонних силах, но на этот раз Накагава чрезмерно затянул вступительную часть и явно злоупотребил сентиментальностью. Критик Том Мес пишет по поводу этой работы: «В фильме нет двусмысленности и изящества, присущих его картинам времен „Шин Тохо“. Персонажи напоминают однозначных героев и злодеев из „*нинкё*“. Злодеи творят все немыслимые безобразия. Герои терпят все невзгоды и соблюдают обязательства, пока смерть не освобождает их от социальных правил и не открывает путь к мести... Финал хорош, эффектен и напоминает о Накагаве в лучшей форме, особенно удачна отсылка к „Аду“. Но досидеть до этого финала – тяжкое испытание»⁴³.

Сегодня «Ад» причислен к вершинам японского хоррора. Помимо других достоинств в нем много оригинальных визуальных решений и других режиссерских находок, которые уже вскоре стали активно использовать в своих лентах его коллеги по кинематографическому цеху. Речь в первую очередь идет о таких популярных на Западе картинах, как «Женщина-демон» («Онибаба», 1964) Синдо Канэто и «Кайдан» (1965) Кобаяси Масаки, которые

⁴³ Там же.

историки кино относят скорее к разряду фестивальных, чем жанровых лент⁴⁴, по причине их «вторичности» по отношению к работам Накагава, а порой и за откровенное эпигонство.

Ведь они создавались с ориентиром на вкусы западного зрителя, фестивальные показы и, наконец, на киномоду того времени, приплюсовав к этому еще и всеобщий спрос на японскую экзотику. Так рождался арт-хоррор, который, впрочем, мало интересовал и Кобаяси, и Синдо, прославившихся своими оригинальными талантливыми работами в других жанрах. Но первую международную известность им принесли именно японские *кайданы*, рассказанные зарубежной аудиторией, для которой эти ленты стали настоящим художественным открытием.

Первая из них буквально потрясает своей утонченной черно-белой палитрой, напоминающей традиционную монохромную живопись, тогда как вторая – это буйство красок и цвета. Но и в той и в другой мистика прорастает буквально исподволь. Сюжет картины Синдо основан на буддийской притче о старухе, которая запрещала невестке посещать храм, преграждая ей путь в обличье демона. А в наказание за это Будда сделал так, что эта жуткая маска навсегда прилипла к лицу старухи. У японского режиссера эти события перенесены в XIV в. – эпоху междоусобных войн – и поданы в несколько ином ключе. Его героини – две несчастные женщины: мать сбежавшего с поля сражения и убитого по дороге домой сына и его молодая жена. Они живут на болоте и промышляют убийствами и грабежами заблудившихся в камышовых зарослях путников. Но их грех не остается безнаказанным. Между женщинами происходит размолвка: свекровь воспротивилась новому любовному увлечению своей вдовствующей снохи, восплававшей страстью к их соседу Хати, и, обрядившись в маску демона, старается напугать несчастную женщину, чтобы той было неповадно по ночам посещать одинокого мужчину.

Но все кончается совершенно неожиданно: Хати убивает забравшийся в его жилище воришка, а свекровь в прямом и переносном смысле теряет свое лицо. Ее хитрость, в конце концов, становится раскрытой, а ужасная маска, как бы в наказание за содеянное, буквально приросла к ее коже. На помощь подоспела сноха, пытаясь разбить этот жуткий предмет молотком и спасти свекровь от дьявольского плена. Но под маской все увидели лишь обезображенное лицо старухи, а может быть, и самого дьявола...

Вот такой страшный и назидательный урок, который, наверное, никогда не потеряет своей актуальности, преподал режиссер своим зрителям. Ведь даже сейчас эта история воспринимается как вполне современная притча об утрате человеком своего лица и нравственного достоинства. В Европе этот фильм понравился многим, и придуманная Синдо маска демона даже вдохновила Уильяма Фракина на создание образа женщины-дьявола в его фильме «Изгоняющий дьявола».

А вслед за этим в 1968 г. Синдо вновь обратился к жанру ужасов, сняв фильм «Черные кошки в бамбуковых зарослях» («Ябу-но нака-но куронэко») – один из лучших образцов поджанра *кайбё*, переносящий нас в пору смут и междоусобных войн. Это – старинная история о том, как банда бродячих самураев нападает на одиноко стоящий в бамбуковой роще дом, насилует женщин – хозяйку дома и ее сноху – и, чтобы скрыть преступление, поджигает их жилище. Женщины погибают в огне. А затем начинается совершенно другая картина – с изысканной и мрачной красотой экранизированная легенда о черных кошках-оборотнях: превратившиеся в кошек женщины мстят самураям, подкарауливая их возле заставы Расёмон и ловко заманивая их своим гостеприимством в бамбуковые заросли. Там, превратившись в разъяренных животных, они набрасывались на мужчин и жестоко убивали их, а после этой ужасной расправы, как водится в фильмах *кайбё*, лакали свежую кровь своих жертв.

⁴⁴ Там же.



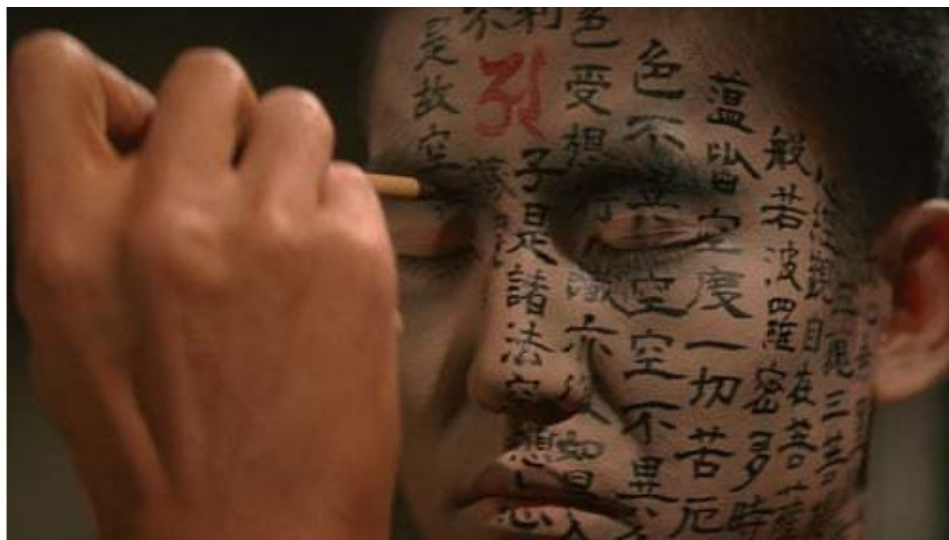
«Черные кошки в бамбуковых зарослях» («Ябу-но нака-но куронэко», 1968)

В этой части картины царит совершенно иное настроение. Режиссер с увлечением переносит на экран старинную легенду, вспоминая уроки великого Мидзогути, у которого Синдо посчастливилось проработать несколько лет в качестве ассистента. А также в картине с очевидностью проступают всевозможные реминисценции, связанные с работами Куросава Акира, о чем напоминает даже название прекрасных ворот Расёмон, возле которых красавицы подстерегали свою очередную жертву. В таинственной и какой-то потусторонней атмосфере возникает на экране дом, в котором обитают духи. А затем в не менее мистических образах предстает бамбуковая чаща, то вырисовывающаяся из мглы, то теряющаяся в тумане.

Столь же притягательны и черные кошки в своем женском облике – в развевающихся кимоно, в гриме, стилизованном под артистов театра Кабуки, они словно плывут по воздуху в заколдованном доме. Здесь все загадочно, красиво, таинственно, а некоторые сцены и просто пронизаны эротикой.

Но фильм Синдо привлекает не только своими бесконечными художественными находками и аллюзиями, в нем много трагизма, драмы, правды жизни. Здесь тема и безграничной женской любви, материнской и супружеской, и превосходства женщины над мужчиной и т. д. А также, зная особую тягу режиссера к антивоенной тематике, некоторые зрители не только увидели в этой картине классический *кайдан*, но и почувствовали его очередной пацифистский посыл. Война напоминает о себе в нескольких эпизодах, в частности, в образе возвратившегося из похода самурая, – он сын одной из убитых женщин и муж другой, и, возможно, именно он повинен в произошедшей трагедии: не пойдя он на военную службу, быть может, и не случилось бы страшного несчастья с его семьей. Но мысль эта мелькает и как бы забывается режиссером. А еще в фильме много рассуждений о том, можно ли бороться с демонами в себе и победить их, когда самый ужасный демон – это война, которая истребляет души и тела своих жертв и т. д.

Одним словом, у фильма Синдо нашлось достаточно оснований, чтобы быть представленным в конкурсной программе Каннского фестиваля в 1968 г., но из-за вспыхнувших тогда молодежных бунтов это важное кинематографическое событие было отменено. Так что сегодня остается только гадать по поводу того, смогли бы «Черные кошки» повторить громкий успех фильма режиссера Кобаяси Масаки «Кайдан», отмеченного специальной премией в Каннах незадолго до этого – в 1965 г.



«Кайдан», 1964

Фильм Кобаяси – это четыре не связанные между собой старинные новеллы о сверхъестественном, взятые из японского фольклора и литературно переработанные в начале XX в. журналистом и большим знатоком японской культуры Лафкадио Хирном, долгие годы проживавшим в этой стране. Складывается впечатление, что Кобаяси сознательно выбрал именно эту адаптацию старинных историй, сделанную иностранцем для иностранцев, да и весь фильм будто специально создавался «на экспорт». Во всяком случае, его нельзя назвать типичным представителем того жанра, который был очень популярен в японском кино в 1950—1960-х гг. и который практически неизвестен за пределами Японии.

Прежде всего, следует начать с того, что картина необычайно красива: каждый из эпизодов выполнен в своих доминирующих тонах и рождает ассоциации с японскими гравюрами и сценами из спектаклей театра Кабуки, а также с образом той экзотичной Японии, которую мы привыкли видеть на подарочных открытках. И трудно поверить, что для режиссера эта картина была первым опытом работы с цветом, и снимал он ее не где-то на фоне красивых природных пейзажей, а в камерной атмосфере студии. Отдельно следует сказать и об удивительной музыке композитора Такэмицу Тору, сопровождающей все действие фильма и постоянно держащей зрителя в напряжении. В ней гармонично передаются как мистические настроения, так и глубоко национальные средневековые мотивы, что придает необычную таинственную атмосферу фильму. В общем, вся эта красота и принесла этой ленте престижную награду.

Фильм начинается с рассказа «Черные волосы» («Курогами»), повествующем о бедном самурае из Киото. Чтобы выбраться из нищеты, он бросает свою жену и женится на богатой наследнице крупного состояния, после чего получает назначение на престижную службу и отправляется за тысячу километров от дома. Но новый брак и достаток не приносят счастья герою, и спустя много лет он все-таки возвращается к своей первой жене. Наконец он почувствовал себя счастливым: жена все так же красива и по-прежнему искренне любит его, простив мужу все его прегрешения. Однако, проснувшись утром, он в ужасе обнаруживает, что дом давно заброшен, а от жены остался только скелет, истлевшая одежда и копна свалевшихся от времени потускневших черных волос.

Вторая не менее известная новелла, положенная в основу сценария фильма, – легенда о снежной женщине, олицетворяющей собой призрак зимы. Однажды, случайно повстречав в заснеженном глухом лесу молодого лесоруба Минокити, замерзающего от холода, она влюбляется в юношу и спасает его от неминуемой смерти. Но взамен требует только одного – никогда и никому не рассказывать о случившемся, иначе она вернется и убьет его. Прохо-

дит немного времени, и уже следующим летом Минокити неожиданно знакомится с красивой девушкой, женится на ней, и вскоре у счастливой пары рождается трое детей. В общем, все, казалось бы, складывается благополучно. Но вот однажды, в порыве откровения, Минокити решил поведать жене о давней истории своего чудесного спасения в лесу. И начав, было свой рассказ, он вдруг с ужасом замолкает на полуслове, понимая, что она и есть та снежная женщина, которая когда-то спасла его. А это значит, что он нарушил данное ей обещание, вслед за чем должна последовать неминуемая расплата. Но жена-призрак щадит его ради детей, жертвуя собой – она навсегда покидает дом, постепенно исчезая в вихре метели.

Еще одна адаптация сюжета из классического «Кайдана», используемая в этом фильме, – это популярная в народе легенда о слепом музыканте Хоити – исполнителе старинных сказаний о великих битвах прошлого. Его приютил у себя в монастыре настоятель храма Амида, где молились за упокой всех погибших из когда-то могущественного рода Тайра. И вот однажды душным летним вечером, когда юноша остался один, к нему неожиданно явился рыцарь в доспехах и пригласил в замок к своему господину. Мол, тот, будучи наслышан про мастерство Хоити, пожелал послушать его песнопение про легендарный морской бой при Данно-ура, в котором описывается трагическое поражение клана Тайра в его многолетней борьбе с представителями рода Минамото. Слепой почувствовал, что его влечет какая-то неотвратимая сила, и, поддавшись ей, последовал за загадочным незнакомцем, не понимая, что его ведут к семейной могиле рода Тайра. Под властью колдовства кладбище представилось юноше роскошным дворцом, а духи умерших, судя по шуршанию шелковых одежд и вежливым речам, – знатными господами. И, когда в просторном зале все затихло, он начал свой сказ, который сопровождался неистовыми стонами и леденящим душу плачем слушателей. Исполнение Хоити очень понравилось духам, и они повадились уводить его по ночам на свои сборища, строго наказав никому не рассказывать об этом.

Но Хоити всё-таки рассказал о случившемся настоятелю храма, и тот сразу же забил тревогу, объяснив наивному простачку, что тот оказался на волоске от смерти. Ведь существовало поверье, что всякий, кто хоть раз говорил с мертвецами, уже никогда не вырвется из их власти. И, чтобы спасти юношу, настоятель в качестве оберега от злых духов разрисовал все его тело священными письменами сутры, но забыл нанести заклинания на уши. И когда в очередной раз посланец царства мертвых своей тяжелой поступью вновь пришел за Хоити, он не смог даже приблизиться к нему. Фигура Хоити будто потеряла свои очертания, виднелись только уши, и дух с неистовой силой потянул за них. Но юноша, стиснув зубы, не сдвинулся с места. И таким образом уши остались в руках грозного воина, который, подождав немного, отправился со страшной добычей к своему господину. А Хоити, услышав его уходящие шаги, рухнул на землю, потеряв от боли сознание. После этого в народе пошла молва о слепом певце с оторванными ушами, и толпы людей стали приходить послушать его. Так слава Хоити прокатилась по всей Японии.

И наконец, четвертая новелла – «В чашке чая» («Тяван-но нака») – рассказывает старинную историю о самурае по имени Каннай, который увидел странного человека, отражающегося в его чашке чая. В тот же вечер этот человек пришел к нему наяву, Каннай его узнал и попытался убить, однако, как только его меч коснулся незнакомца, тот сразу же растворился в воздухе. То же самое происходит и с тремя его слугами, которые навещают все того же самурая, буквально на следующий день. На этом эта история прерывается, и начинается другое, не менее забавное, повествование про писателя и издателя. Однажды, в первый день Нового года, издатель пришел в дом писателя, который почему-то куда-то ушел и оставил на столе свою незаконченную рукопись, позволив каждому вновь пришедшему к нему посетителю придумать и подписать свой оригинальный финал истории. Такой же неожиданный финал и у самого фильма: хозяйка и издатель по очереди заглядывают в котел с водой и дико пугаются, видя в нем отражение писателя.

Кобаяси в своей картине представил целый набор наиболее популярных сюжетов классического средневекового *кайдана*, которые пересказывались в разные времена. Но теперь, с наступлением века кино, они получили свое «второе дыхание» на экране, ведь киноязык, как известно, не только может донести, пересказать некоторые культурные и исторические события, но и подвергнуть их собственной трактовке. В условиях новых, послевоенных, реалий японский зритель увидел в этих старинных историях о духах и привидениях не только средство развлечения, но и способ приближения к самому себе, к собственным страхам и всякого рода фобиям своего поколения. И хоррор как современный кинематографический жанр, который может быть рассмотрен также с позиций эстетизации ужаса и смерти, стал для него своего рода шоковой терапией, помогающей увидеть свои темные стороны, столкнуться с собственными страхами и преодолеть их. Эту идею достаточно наглядно продемонстрировал в своем творчестве и известный режиссер Судзуки Сэйдзюн, который всегда исходил из того, что жестокость и зло, увиденные зрителем на экране, в реальной жизни освобождают от этой негативной энергии зрителя.

Возможно, по этой причине, не забывая при этом и коммерческую составляющую этой кинопродукции, в 1950-х – середине 1960-х гг. фильмы ужасов получили огромную популярность не только на Западе, но и в Японии. И на этой модной волне мистические элементы начинают стремительно проникать и в другие киножанры. Достаточно обратиться к популярным в те годы самурайским фильмам с поединками на мечах – *тямбара*, где неожиданно для всех стали появляться новые персонажи: герои, наделенные сверхъестественными способностями, колдуны, чудовища и т. п. Все это со временем сделало эти картины больше похожими на фэнтези, чем на исторические боевики. Так в Японии начался настоящий бум кино-хоррора, пусть и не такой мощный, как нынешний, но достаточно презентативный.

Глава V. В поисках новой формулы страхов

Следующий принципиально новый этап в истории фильмов ужасов наметился уже с самого конца 1960-х гг., когда призраки начали потихоньку выползать за пределы японского средневековья. В эти годы в зрительской среде происходит своеобразная смена поколений, и старомодные истории о привидениях теряют свою популярность. Нужны были новые формулы страха с ориентацией на молодежную аудиторию, и японские продюсеры и режиссеры стали с оглядкой на Запад активно искать и изобретать их.

В это время в Западной Европе и США в силу падения цензурных барьеров пышным цветом расцвели всевозможные (в основном крайне малобюджетные) поделки на тему маньяков, мутантов и космических захватчиков, в которых секс и насилие стали главным аттракционом. Япония быстро подхватила этот тренд, конечно же, как всегда изрядно насытив его национальным колоритом. И сразу же появились специфические японские модификации эксплотейшн-хоррора, первой из которых стал чисто национальный жанр *эрогуро* – так называемый «эротический гротеск», придуманный писателем Хираи Таро, известным под псевдонимом Эдогава Рампо.

Первым кинематографическим опытом в этом жанре стал фильм Фукасаку Киндзи «Черная ящерица» («Куро токагэ», 1968), снятый по сценарию Мисима Юкио. Культовый писатель был буквально очарован романом Эдогава, написанным еще в 1934 г., и мастерски адаптировал его сначала для театральных подмостков, а затем и для кино. Это – история о воровке и убийце по кличке «Черная ящерица», которая специализируется на похищении драгоценностей, а в свободное время собирает у себя дома оригинальную коллекцию скульптур в виде забальзамированных трупов своих любовников обоих полов.

Фильм, ныне считающийся шедевром кэмп, впечатлял не только своим экстравагантным сюжетом, но и оригинальным декором, включающим фрагменты иллюстраций Обри Бердслея к «Саломее», а также интенсивной цветовой гаммой в стиле Марио Бавы. Но главным было даже не это, а то, что роль демонической соблазнительницы играл трансвестит Маруяма Акихиро (сценическое имя Мива Акихиро. – *Е.К.*), выступавший в кабаре в образах Греты Гарбо, Марлен Дитрих и прочих икон гей-культуры⁴⁵. А вдобавок к этому в качестве одной из «скульптур» в коллекции «Черной ящерицы» предстал и сам Мисима. Картина имела большой успех, и на следующий год Фукасаку и Маруяма сделали вместе еще один фильм этого же жанра – «Дом черной розы» («Куро бара-но яката», 1969).

В 1969 г. стиль *эрогуро* уже прочно утвердился на японских киноэкранах благодаря культовому фильму одного из самых ярких режиссеров того времени Масумура Ясудзо «Слепое чудовище» («Модзю», 1969). В нем явно прослеживаются сюжетные параллели с «Черной ящерицей». И это естественно, поскольку картина также создавалась на основе нескольких историй, написанных Эдогава в 1931—1932 г. Другим источником вдохновения, по собственному же признанию режиссера, для него стал роман Джона Фаулза «Коллекционер» и его экранизация, сделанная Уильямом Уайлером в 1965 г.

⁴⁵ Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. Санкт-Петербург, 2012. С. 172.



«Слепое чудовище» («Модзю», 1969)

Картина Масумура рассказывает о любви слепого скульптора Митио к молодой девушке-модели Аки, которая постепенно превращается в историю безумия и смерти. А все начинается с того, что одинокий мастер, помешанный на идее тактильного искусства и ставящий превыше всего наслаждение женской красотой через ее осязание, похищает фотомодель Аки и жестоко насилует у себя в мастерской посреди гигантских скульптур обнаженных женщин и отдельных фрагментов вылепленных им женских тел. А затем начинает ваять и ее прекрасную фигуру. Постепенно сама девушка влюбляется в своего насильника.

Далее идет история «Черной Орхидеи» на японский лад – героиня постепенно познает прелесть садомазохистских игр: боль вызывает у нее наслаждение, и мало-помалу игры становятся все более опасными – связывание переходит в порку, затем в ход идет нож, и заканчивается всё тем, что сумасшедший любовник четвертует свою подругу и кончает с собой.

Фильм полон откровенных сексуальных сцен, в нем много жестокости и характерного для японцев натурализма, но этот негатив во многом отходит на второй план на фоне великолепной игры актеров, сложнейшей работы художника Мано Сигэо, создавшего сюрреалистическую обстановку студии Митио, и саундтрека в стиле музыки эпохи барокко композитора Хаяси Хикару. Но самый высший класс художественного мастерства демонстрирует, конечно же, сам режиссер: он искусно поддерживает напряженную атмосферу от первого до последнего кадра в этой камерной истории, происходящей в интерьере студии героя, меняя по ходу сюжета жанры, начиная с триллера, далее переходя к любовной истории и завершая ее шокирующим финалом. Джек Хантер, автор известной книги «Эрос в аду: секс, кровь и безумие в японском кино» именует «Слепое чудовище» «провокационным шедевром» и замечает, что этот фильм может служить воплощением идеи Жоржа Батая о том, что «сексуальный союз – это фундаментальный компромисс, дом, построенный на середине пути между жизнью и смертью»⁴⁶.

Несколько в ином ключе подошел к сюжетам *эрогуро* другой прославленный японский режиссер, Исии Тэруо, ставший одним из пионеров этого жанра в кино, за что его даже называют «кинодьяволом во плоти»⁴⁷. Он начинал с увлечения творчеством своего коллеги по студии «Синтохо» – Накагава Нобуо и сумел «подыскать творческий и оригинальный подход к открытым Накагавой горизонтам и совместить индивидуальный подход к жанру с изобразительной выразительностью»⁴⁸. Подогреваемый чувством творческого соперничества, Исии даже снял на этой студии в 1999 г. свой ремейк «Ада», наполненный сатирическими моти-

⁴⁶ Hunter J. Eros in Hell: Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema, Creation Books, 1998. P. 79.

⁴⁷ Денисов И. Тэруо Исии – кинодьявол во плоти //Синематека.07.01.2009. www.cinematheque.ru/post/138828/print/ (дата обращения 15.08.2019).

⁴⁸ Денисов И. Экскурсовод по аду (к 105-летию Нобур Накагавы) //Синематека. 19.04.2010. www.cinematheque.ru/post/142718 (дата обращения 11.09.2018).

вами. И он был не одинок в своем стремлении обойти своей изобретательностью классика жанра. В 1979 г. прославленный мастер киноэротики Кумасиро Тацуми также создал свой «Ад». Но ни та, ни другая лента сравнения с шедевром Накагава не выдерживают. Зато дерзкая и скандально известная картина Исии «Кошмарные уроды Эдогава Рампо» стала достойным конкурентом «Ада» в категории «лучший японский хоррор века»⁴⁹.

Так считают критики в наши дни, но в Японии в те годы картина была принята публикой достаточно прохладно и коммерческого успеха не имела. А после этого цензура и вовсе ополчилась на режиссера. И причина тому заключалась не только в избытке обнаженной плоти и крови, которыми почти всегда избилуют работы мастера. Достаточно вспомнить его серию картин под общим названием «Садизм сёгуна. Радость пытки» («Токугава онна кэйбацу-си», 1968), в которых Исии изучает и наглядно иллюстрирует историю истязаний и пыток в Японии с древних времен. Как заявил сам режиссер: «Я зашел максимально далеко в показе секса и насилия... мне самому было интересно, насколько смогу раздвинуть рамки приличия»⁵⁰.

«Кошмарные уроды Эдогава Рампо» («Эдогава Рампо тайдзэн – кёфу нингэн», 1969) явились своеобразной кульминацией этого художественного эксперимента. Но на сей раз мастера обвинили в другом – в откровенной сатире на общественно-социальные устои общества, что по соображениям политкорректности делало его картину неудобной для проката⁵¹. Какой только критике не подвергались эпизоды, рассказывающие о колонии «кошмарных уродов» и о планах ее главы подчинить себе всех обычных людей, что многие тогда расценили как сатирическое пророчество. Существует и другая версия произошедшего, согласно которой фильм был запрещен к показу, так как откровенно эксплуатировал страх японцев перед мутациями – тема, которая после трагедии Хиросимы и Нагасаки считалась табуированной в японском обществе⁵². Но тогда невольно встает вопрос о Годзилле и ему подобных.

Картина Исии, судя даже по ее названию, создавалась по мотивам произведений Эдогава Рампо и является своеобразной антитезой «Острова доктора Моро», а еще там много прямых цитат из «Уродцев» Тода Броунинга, «Шокового коридора» Сэмюэля Фуллера, «Сердца тьмы» Джозефа Конрада и, конечно же, «Ада» Накагава Нобуо. Правда, если в романе Герберта Уэллса безумный ученый превращает животных в людей, то в фильме Исии не менее одержимый хирург экспериментирует над людьми, скрещивая их с животными. А все начинается с того, что медик Хиросукэ попадает в сумасшедший дом, где его преследуют воспоминания о загадочном острове, а заодно и зловещий, но весьма реальный убийца. В конце концов, Хиросукэ расправляется с преследователем, бежит из больницы и вскоре неожиданно становится свидетелем убийства красотки-циркачки, в чем преступники стараются обвинить его.

Дальше – страшнее. В газете беглец находит сообщение о смерти некоего бизнесмена Комода, который как две капли воды похож на него, и, чтобы избавиться от опасного преследования, объявляет себя воскресшим Комода. Он приходит в дом покойного и обнаруживает там много необычного и странного. А далее – одно за другим разворачиваются безумные и полуреальные события, достигая своей кульминации в тот момент, когда Хиросукэ прибывает на остров, где отец Комода по имени Дзёгоро создал колонию людей-уродов. Кстати говоря, их играют загримированные актеры из труппы авангардного танца «буто». И на этом острове найдутся ответы на все вопросы.

В фильме поражает буквально все, от замысла до его художественного воплощения, и особенно – удивительное умение режиссера создать в кино мистическую атмосферу, стерев грань между сном и реальностью. Так что по ходу действия картины в пору повторять

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Исии Тэруо // Википедия. http://ru.wikipedia.org/wiki/Исии,_Тэруо (дата обращения 30.05.2019).

⁵¹ Меренков С. Horrors of Malformed MEN (Ужасы уродливых людей). <https://cult-cinema.ru/reviews/h/horrors-of-malformed-men/>

⁵² Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. Санкт-Петербург, 2012/ С. 174.

вслед за главным героем: «Что со мной происходит? Это явь или галлюцинация?». В этом мастер четко следовал художественным принципам Накагава и его шедевру «Ад»: фильм ужасов должен подаваться через сюрреалистическую образность. Правда, у Исии сюрреалистическая образность иногда оборачивается, пусть и визуально, впечатляющей, но во многом болезненной фантазмагорией, рассчитанной на далеко не слабонервных зрителей. Наверное, именно поэтому о картине порой пишут как о «безумной смеси клинической психиатрии, стилизованной хореографии „буто“, гротескных уродств, неожиданной семейной драмы с кучей чисто японской сентиментальности и еще более неожиданного детектива»⁵³.

Наверное, примерно также рассуждали в 1969 г. руководители «Тоэй», предложив режиссеру взять творческий перерыв. Но такому мастеру, как Исии, не пришлось долго отдыхать от съемок. На студии «Никкацу» ему сразу же предложили новый проект – работу над трилогией «Призраки и восставший дракон» («Кайдан нобори рю», 1970), а далее – смена студий, смена жанров и целая череда фильмов о женщинах-*якудза*, самураях, гангстерах, восточных единоборствах, мотоциклетных бандах (всего в фильмографии Исии около 100 картин) и – мировая известность.

Теперь, казалось бы, для маститого режиссера Рампо должен был остаться где-то в далекой молодости, но нет. В 2001 г., после несостоявшегося триумфа ремейка классического «Ада» Накагава, Исии неожиданно для всех вновь возвращается к своему любимому Эдогава Рампо и ставит фильм «Слепое чудовище против карлика-убийцы» («Модзю тай иссюнбоси», 2001). В главной роли выступил близкий по духу Исии актер и режиссер Цукамото Синья, незадолго до этого прославившийся своей авангардистской картиной «Тэцуо: железный человек», а затем снявший изобретательную, но скучную экранизацию Рампо – «Близнецы» («Сос-эйдзи», 1999). А в эпизодах можно узнать знаменитого в наши дни режиссера Соно Сион, который вдохновлялся одновременно Рампо и Исии в более позднем «Странном цирке» («Кимёно сакасу», 2005).

Но фильм Исии не имел ожидаемого успеха. Вновь разразился скандал по причине несоблюдения политкорректности: на сей раз негодование у прокатчиков вызвал показ инвалидов в роли преступников. И фильм имел сложности с выходом на экраны. Но Исии это мало огорчало, так как он уже готовился к съемкам масштабного гангстерского эпоса по типу «Однажды в Америке». Однако этому проекту не суждено было осуществиться из-за внезапной смерти режиссера. Так что волею судьбы картина о карликах стала последней в творчестве великого мастера *эрогуро*.

Ну, а что касается так любимого им жанра, то его расцвет пришелся на конец 1960-х – начало 1970-х гг., а далее все пошло по нисходящей. Так что число картин в стиле эротического гротеска не столь уж велико. Конечно, его элементы содержатся во многих современных триллерах и фильмах ужасов, например в «Кинопробе» (1999) и «Посетителе Q» (2001) Миикэ Такаси и т. д. Но найти его образцы в чистом виде в современном мейнстриме не так просто. На этом основании *эрогуро* иногда рассматривают не как самостоятельный киножанр, а как один из наиболее популярных поджанров японского хоррора.

А еще с *эрогуро* обычно связывают появление в Японии первых образцов еще одного современного поджанра фильмов ужасов – *сплэттера* (от английского splatter – брызги, в том числе брызги крови). В подобного рода картинах акцент преднамеренно делается на предельно натуралистичной демонстрации крови, внутренностей и графическом насилии путем использования специальных эффектов, искусственной крови, мяса животных⁵⁴ и других дешевых бутафорских приемах. По признанию одного из его создателей Джорджа Ромеро – режиссера фильма «Рассвет мертвецов»: В его картине «кровь и отрезанные части тела занимали 80%

⁵³ Исии Тэруо // Википедия. http://ru.wikipedia.org/wiki/Исии,_Тэруо (дата обращения 03.03.2019).

⁵⁴ Сплэттер // Википедия. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сплэттер> (дата обращения 15.05.2018).

экранного времени»⁵⁵. Так что вектор развития японского хоррора в те годы явно повернулся в сторону дальнейшего возрастания градуса натурализма и жестокости, что вполне вписывалось в мировой тренд того времени.

Почему-то принято считать, что ужасы лучше всего удаются именно японцам, а японский хоррор – самый шокирующий в мире, не говоря уже об эксплуатационном его варианте, где уже никто не останавливается ни перед чем, при этом во всех подробностях демонстрируя и смакуя самые омерзительные моменты человеческой жизни. Но особо преуспели японцы в создании так называемых «сплэстиков» (splatstic) – весьма специфических дешевых боевиков с «расчлененкой», жанр которых обычно определен как ужас и фантастика, и по обыкновению к этому примешивается еще и черный юмор, с которым у японских режиссеров никогда не было проблем.

Это – в чистом виде эксплуатационное кино, японский трэш с его намеренной вульгарностью и заштампованностью, который многим может показаться за пределами жестоким, а порой просто безумным. Чтобы создать о нем представление, достаточно посмотреть фильмы «Девочка-пулемет» («Катаудэ масин гару», 2008), «Робогейша» («Робогэйся», 2009), «Адский драйвер» («Нихон бундан: хэру дорайба», 2010) и др. Эти картины следует именно смотреть, если хватит на то душевных сил, а не пересказывать, так как по большей части это – абсолютно абсурдные сюжеты или практическое отсутствие их, поскольку смысл фильмов не в событиях, а в степени их насыщенности кровью, жестокостью, убийствами, от чего напрямую зависит их рейтинг.

И, тем не менее, несколько слов следует сказать о чуть ли не самом ярком образце этого поджанра – ленте «Токийская полиция крови» («Токё дзанкоку кэйсацу», 2008) режиссера Нисимура Ёсихиро, созданной вместе с кинематографистами США, имеющих огромный опыт в создании подобного рода картин. Это – не только фильм ужасов, но и детективный боевик, перемешанный с киберпанком с вкраплением комедийных элементов, что, кстати говоря, характерно для японских сплэстиков.

Действие фильма переносит нас в недалекое будущее, когда полиция, став независимой частной корпорацией, получила неограниченную свободу действий и вершит беспредел. Преступный мир также значительно эволюционировал, и Токио наводнился бандами убийц-мутантов, которые не погибают от пуль, а модифицируют свои тела, превращая их в смертоносное оружие: в меч *катана* вместо предплечья, оружейные стволы, торчащие прямо из глаз. Их называют «инженерами», и они наполовину люди, наполовину биороботы. Никому не известно, откуда пришли эти преступные существа, и каковы их цели. Известно лишь, что ранения, нанесенные ими, с удивительной скоростью мутируют, обрастая клыками, шипами, бензопилами и т. д. А самих их можно уничтожить, только разрушив находящийся в их теле особый биологический ключ.

Всему этого кошмару противостоит женщина – офицер полиции по имени Рука, которая, мужественно сражаясь с этими непобедимыми преступниками, пытается узнать тайну убийства своего отца, также служившего в полиции. И вот однажды она случайно сталкивается с главным «инженером» и сразу же сносит ему верхнюю часть головы. Но он не погибает, а начинает стрелять в девушку частями мозга, при помощи чего в ее тело также внедряется секретный ключ, который какое-то время никак не проявляет себя. Тем временем она узнает, что ее отца убили свои же из полиции по команде шефа из-за того, что тот отказался стрелять в бандита с грудным ребенком на руках. Эта информация полностью меняет все планы Руки, и она спешит отомстить своим бывшим сослуживцам за гибель отца. И вот однажды, когда полицейские начинают кровавую расправу над жителями города, заподозрив их в череде совершенных преступлений, и Токио наполняется горами из частей человеческих тел, ключ

⁵⁵ Там же.

в ее теле, наконец, активизируется. Теперь она становится практически неуязвимой и начинает новый этап своей борьбы, но уже со своими сослуживцами.

Есть в фильме несколько весьма кровавых, но красиво снятых сцен. Чего только стоит, например, эпизод с участием героини, когда одним взмахом меча она отрубает обе руки одному из своих противников, а потом, прикрывшись зонтом от хлещущей, словно дождь, крови, продолжает свой путь. И надо признать, что при всем безумии и «накрученности» сюжета, потребовавшего от сценариста немало изобретательности и мастерства, можно достаточно легко сформулировать основную идею картины. Ее слоган звучит так: «Кто-то должен делать эту кровавую работу!».

А еще эта картина о том, как иногда трудно побороть свою сущность и пойти против того, кто был долгие годы рядом с тобой. Я уже не говорю о великолепной режиссерской и операторской работе, высоком профессионализме актеров и интересной компьютерной графике и т. д. Одним словом, как бы странно это не звучало, в фильме блестяще использованы все современные возможности кино, не говоря уже о солидном бюджете. И все-таки эту картину трудно оценивать, исходя из общепринятых художественных и моральных критериев и оценок. Фильм сделан в первую очередь как развлечение, чтобы напугать или посмешить аудиторию, пусть и оставив в качестве послевкусия тяжелое чувство отвращения.

И это – вполне здоровая реакция со стороны обычного зрителя и даже любителей японского хоррора, которых, как оказывается, достаточно много у нас в стране. Дело в том, что само слово «хоррор» (*horror*) в английском языке всегда подразумевало ужас с оттенком отвращения. Американский писатель Г. Лавкрафт, большой любитель подобных историй, определяет ужас как страх перед неведомым, перед чем-то, что противоположно природе человека, что является носителем древнего хаоса⁵⁶. В этом случае такой смысловой оттенок слова *horror* как омерзение, отвращение становится вполне оправдан, так как все неестественное, противное законам человеческой природы в какой-то степени может вызывать отвращение⁵⁷.

Здесь невольно на память приходит скандально известная серия кровавых японских фильмов ужасов «Подопытная свинка» («Дза гини пиггу»), которая шокировала в свое время даже выдавших виды поклонников фильмов ужасов. И не только шокировала, но и повлекла за собой сразу несколько крайне жестоких убийств. Это – еще один яркий пример эксплуатационного хоррора, вернее, одного из его поджанров – так называемого псевдоснаффа. Чтобы понять, что это такое, начнем с понятия снафф-видео – это документальные съемки реальных убийств с предшествующими этому издевательствами и унижением жертвы. Такие фильмы в принципе незаконны ни в одном государстве. Просто где-то подобные видео упоминаются в законодательстве, а где-то нет. Но есть и художественный жанр фильмов ужасов – псевдоснафф, и его придумали в Японии. Это – своего рода стилизация под документальный снафф, где чуть ли не все экранное время занимают сцены пыток и расчленения женских тел.

Идея создания подобного рода кинопродукции принадлежит ныне известному, а тогда только начинающему продюсеру и сценаристу Огура Сатору, который в середине 1980-х гг. решил расширить границы хоррора. Для него это был дебют в кино, поэтому в команду к себе он пригласил многоопытного мастера ужасов – создателя хоррор-*манга* Хино Хидэо. Незадолго до этого этот *мангака* издал свою очередную книгу «Панорама ада» («Дзигокухэн», 1984), уже в который раз удивив читателей своими невероятными болезненными фантазиями. На ее обложке был изображен человек, срывающий кожу с собственного лица. Но это еще не было крайней точкой садизма в его творчестве. В 1996 г. художник выпустил два тома «Коллекции ужасов» («М-корэкусэн»), полных изображений жутких привидений, вырванных глаз,

⁵⁶ Лавкрафт Г. Хребты безумия. М., 2007. С. 1087.

⁵⁷ Назарова Ю. В. Концепты *horror* как язык пересказа культурной истории (на примере современного кинематографа // Гуманитарные ведомости ТПГУ им. Л. Н. Толстого. 2016, №4 (20). С. 49.

лоскутов человеческой кожи с татуировкой, пауков и т.д., и, как ни странно, здесь же он разместил ностальгические воспоминания об отце. Теперь же все свои многолетние художественные наработки и нереализованные на бумаге кошмары ему предстояло перенести на экран.

И этот новый творческий тандем принялся за работу, состязаясь между собой в изобретательности изощренных пыток и способов нечеловеческих истязаний своих героинь: Огура писал сценарий и снимал первый эпизод этого сериала под названием «Подопытная свинка: дьявольский эксперимент» («Дза гинипиггу: акума-но дзиккэн», 1985), а Хино была полностью отдана на откуп ее вторая часть «Подопытная свинка-2: цветок из плоти и крови» («Дза гинипиггу-2: тинику-но хана», 1985), где он выступил одновременно и в качестве режиссера, и исполнителя главной роли. При этом в реальности объектом этих жутких экспериментов становятся не только героини, но и сам зритель, чья психика и нервная система подвергались серьезным испытаниям. Но зато кастинг актрис для обоих фильмов, снимавшихся одновременно в 1985 г., буквально потряс числом претенденток, сражавшихся за право быть замученной и разрубленной на куски перед объективом камеры.

Первый фильм начинается титрами, в которых сообщается, что данное видео подброшено в одно из отделений токийской полиции и является научным экспериментом по выяснению пределов человеческой боли и страданий. А далее нам показывают собственно сами эти эксперименты, которые проводит группа мужчин в черных очках над молоденькой японкой в забавном беленьком платьице, непонятно, как и почему оказавшейся в их руках. Для научной достоверности фильм разделен на эпизоды: «Удар рукой», «Удар ногой», «Без сознания», «Тиски», «Звук», «Кожа», «Ожоги», «Черви», «Кишки», обозначающие содержание каждого нового опыта. И в последнем из них под названием «Игла» бедной девушке длинной тонкой иглой протыкают глаз, а затем вновь подвешивают на дерево. А что будет после этого – непонятно, поскольку сразу же следуют конечные титры, которые сообщают, что информация о жертве и ее троих на текущий момент не выяснена, но ведется следствие.

Появившись на полках видеомгазинов в 1986 г., «Дьявольский эксперимент», несмотря на множество явных огрехов в съемках и нелепости доморощенных опытов, которые с первых же кадров создают впечатление нереальности происходящего, моментально стал бестселлером в Японии. И два месяца подряд, несмотря на громогласное осуждение властей, фильм опережал в бокс-офисах все последние американские блокбастеры, буквально покорила японскую публику своей брутальностью. Поклонники насилия и крови требовали продолжения, и оно не заставило себя ждать. Второй эпизод сериала «Цветок плоти и крови» уже был готов к показу, и вскоре его продажа буквально зашкаливала за все разумные пределы.

О чем этот фильм? Практически о том же, но с той лишь разницей, что на сей раз эти и другие страшные эксперименты осуществляет неизвестный мужчина, а его жертва – девушка, которую он похищает, набросившись на нее в темном парке и усыпив при помощи хлороформа. Так она оказывается на его рабочем столе в забрызганной кровью камере пыток. А затем, почему-то облачившись в доспехи самурая, он поэтапно начинает превращать ее тело в «цветок из плоти и крови», сопровождая это страшное действие пафосными монологами. Так шаг за шагом с подробными комментариями этот маньяк медленно расчленяет свою жертву, затем вскрывает ей живот и т. д. Но «игры с телом» на этом не заканчиваются. Все завершается выковыриванием глаз, после чего отрубленные конечности попадают в обширную коллекцию этого садиста.

При этом титры поясняют, как эта запись попала в руки режиссеру. В них подробно рассказывается о том, что известный создатель хоррор-манга Хино Хидэси получил посылку от своего почитателя, где был запакован 8-мм фильм, 54 фотографии и длинное письмо на 19 страницах. В письме этот поклонник признавался своему кумиру в любви к его творениям и презентовал свои собственные творческие эксперименты, которые, по его мнению, господин Хино оценит и будет держать в секрете. Передав все материалы полиции, Хино Хидэси

якобы решил самостоятельно воссоздать этот шокирующий фильм, и результат этой работы предложил вниманию зрителя. Почему этот эпизод считают самым блестящим в этой серии фильмов? Прежде всего, благодаря реалистично снятым спецэффектам, хотя искушенному зрителю сразу же становится понятным, что он смотрит абсолютную подделку. А неподготовленная аудитория – просто возмутится творящемуся на экране беспределу.

Трудно представить себе, но это видео практически в течение двух месяцев входило в десятку самых кассовых лент в Японии. И в этом, наверное, не было ничего удивительного для жителей страны, где прокат тошнотворного трэша Руджеро Даодато «Холокост каннибалов» (1980) собрал куда больше денег, чем «Инопланетянин» (1982) Стивена Спилберга. Подогревала интерес покупателей и грамотная маркетинговая кампания, организаторы которой без зазрения совести утверждали, что публика впервые может видеть настоящее снафф-видео.

Первым производителем этих лент была малоизвестная тогда компания «Orange Video House». Но после грандиозного успеха первых двух фильмов права на продолжение съемок у нее перекупила крупная медиакорпорация «Japan Home Video» (JHV), которая, заботясь о поддержании собственного имиджа, решила немного смягчить экстремально-брутальный настрой сериала и пригласила для съемок режиссера Куцуми Масаюки. А в качестве третьего эпизода зрителю в 1986 г. вместо откровенного снаффа была предложена чуть менее кровавая короткометражка с абсолютно абсурдным, но все-таки хоть с каким-то сюжетом, и даже с неким намеком на развитие характера героя. Это была лента «Подопытная свинка-3: Он никогда не умрет» («Дза гинипиггу-3: Сэнрицу! Синанай отоко» (1986). И хотя кишки и кровь с экрана никуда не исчезли, их подача перестала быть столь уж откровенно эксплуатационной, да и количество таких эпизодов было значительно сокращено, хотя все, конечно, относительно. Но главное, что отличает ленту от двух первых серий, это то, что кровь и насилие на сей раз подаются в откровенно комедийном, и даже забавном, ключе.

Фильм начинается необычной вводной речью на английском языке (с японскими субтитрами и переводом), сообщающей об абсолютной правдивости и документальной достоверности ленты. После этого следует история неудачника по имени Хидэси, которого не любят и не ценят на работе, и, в конце концов, он пытается свести счеты с жизнью. Но, отрубив себе руку и перерезав шею, он с удивлением обнаруживает, что он – бессмертный. И тогда парень решает мстить своим сослуживцам. Поздно ночью он звонит своему более удачливому коллеге Накамура и зазывает его к себе домой, а когда тот появляется у него в дверях, неожиданно закидывает его своими кишками. Накамура, естественно, падает в обморок, а Хидэси вслед за этим отрубает себе голову, но это еще не конец. Все заканчивается тем, что Накамура со своей подружкой под взглядом «живой головы» Хидэси отмывают его квартиру от крови, чтобы не рассердить хозяина.

Зритель сразу же оценил все эти новые идеи создателей фильма, который, как и два предыдущих эпизода, имел огромный коммерческий успех в Японии. И вдогонку к нему видеокomпания выпустила документальный фильм, рассказывающий о том, как начинался этот популярный проект. В нем забрызганные кровью мастера спецэффектов с улыбкой раскрывали зрителю секреты съемок нашумевших картин, что не могло еще больше заинтересовать поклонников сериала, а заодно хотя бы немного успокоить блюстителей нравственности. Но публика уже предвкушала очередную сенсацию в связи с возвращением в проект легендарного Хино Хидэси. И вот в 1988 г. появился четвертый эпизод – «Подопытная свинка-4: Русалка в канализации» («Гинипиггу-4: манхору-но нак-но нингё»), признанный чуть ли не шедевром этого проекта.

В этом фильме Хино Хидэси буквально превзошел самого себя и свою сенсационную картину «Цветок из плоти и крови», продемонстрировав очередной виток своей болезненной фантазии, отчего сериал получился, наверное, самым депрессивным и физиологически отвратительным зрелищем. На сей раз герой – одержимый художник, имевший обыкновение рисо-

вать свои картины в канализации, где однажды помимо разнообразного мусора он встретил настоящую русалку. Телепатически она просит его нарисовать свой портрет, но вскоре заболевает. Стараясь спасти прекрасное создание, художник переносит русалку к себе в квартиру и пытается излечить ее. Но странная и страшная болезнь не отступает: тело водяной красавицы покрывается отвратительными волдырями и кровоточащими язвами, но она просит продолжать начатую работу. И он, преодолевая свою печаль, пишет картину ее язвенными выделениями.

Фильм вновь имел оглушительный успех у публики, но это было началом конца. В 1988 г. вышел пятый эпизод – «Подопытная свинка-5: Андроид Нотр-Дама» («Дза гинипиггу-5: Ноторудаму-но андоройдо») еще более странного содержания. На сей раз это – история о карлике-ученом, который, пытаясь спасти умирающую сестру, проводит в своей подземной лаборатории опыты с животными, а потом за деньги научного гранта покупает труп молодой девушки и продолжает с ним свои дикие эксперименты. Этот новый вариант вечной истории Франкенштейна получился у японцев абсолютно пресным и скучным. Спецэффекты «Андроида» так же малоинтересны, да и сцен с их использованием не так уж много, так как в основном фильм состоит из эпизодов непонятных «научных исследований» и бесконечных семейных разговоров брата-экспериментатора и его умирающей сестры. Конечно, билеты на картину достаточно бойко раскупали, но уже не в тех объемах, как раньше.

И тут в Японии разразился громкий скандал, отчасти связанный с этим сериалом, который во многом и определил судьбу «Подопытной свинки». Я имею в виду череду жестоких убийств маленьких девочек в префектуре Сайтама, произошедших в 1989 г. Как вскоре выяснилось, эти преступления совершал двадцатисемилетний Миядзаки Цutomу – фанат *манга*, *анимэ* и всякого рода хоррор-продукции. В его коллекции нашли около шести тысяч видеокассет подобного содержания, среди которых оказались и все пять эпизодов «Подопытной свинки». И как писали потом газеты, именно «Цветок из плоти и крови» побудил этого маньяка к одному из его самых кровавых убийств. Так сериал вновь стал темой для жарких дискуссий в прессе.

Чтобы как-то разрядить обстановку и реабилитировать себя в глазах общественного мнения, а заодно и использовать хоть и негативную, но все-таки рекламу в коммерческих целях, продюсеры выпускают в 1990 г. заключительный эпизод сериала – «Подопытная свинка-6: Дьявольская женщина-врач» («Гинириггу-6: Рита-но акума-но-дзэи-сан») комедийного содержания. На сей раз в центре сюжета – дьявольская женщина-доктор, которая лечит своих пациентов от множества разных болезней, но они в итоге либо умирают, либо получают травмы, но никогда не возвращают себе здоровье.

Конечно, в этом эпизоде в открытую демонстрируются и кровь, и внутренности, что особо потрясло зрителей в предыдущих сериях. Но теперь вся эта жуть подавалась в юмористическом ключе как искусственная кровь или симитированная смерть и т. п. А значит, и все, что было до этого, тоже надо было воспринимать как игру или невинную шутку для взрослых, над которой следует только посмеяться и забыть. Казалось бы, на этом пора было ставить точку в этом скандальном проекте, но его главный вдохновитель Огура Сатору решил под конец получить последние дивиденды от своего детища, выпустив видеосборник из самых жестоких и кровавых эпизодов этого сериала.

Именно этот финальный релиз и попался на глаза американскому хоррор-гuru Чазу Балуну, который стал распространять его на территории США. И вот однажды нарезка из фильма «Цветок из плоти и крови» оказалась у известного голливудского актера Чарли Шина. Абсолютно пораженный увиденным и приняв все за чистую монету, он моментально связался с ФБР и потребовал срочно найти и покарать производителей снаффа. После тщательной проверки было установлено, что эта картина является всего лишь подделкой. Но историю уже подхватили американские массмедиа, раздув ее до невероятных масштабов. А кон-

цом этой шумной акции стала полная демонстрация «Цветка из крови и плоти» по одному из общественных каналов Сан-Франциско в октябре 1996 г.

И это – далеко не единичный скандал, случившийся с этим сериалом за пределами Японии. Еще долгие годы и в других частях света эти фильмы продолжали будоражить людское воображение, вызывая повсюду бурю негативных эмоций и всякого рода неприятные инциденты. Вслед за США это произошло в Швеции, Англии, Германии и других странах, что привело в итоге к запрету, который наложила японская цензура на продолжение съемок «Подопытной свинки».

Но это вовсе не означало полного исчезновения этого жанра. Напротив, псевдоснафф как поджанр андеграундного кинематографа значительно эволюционировал в XXI в., приобретая еще больший натурализм и садистскую направленность. Так что сейчас «Подопытная свинка» может показаться чуть ли не вполне пристойным кино, ибо его режиссерам удалось наметить в этом сериале лишь основные черты зарождающегося псевдоснаффа, подпитав при этом большую фантазию своих последователей. Так, спустя почти двадцать лет американский режиссер и продюсер Стив Биро в 2015 г. все-таки выпустил «Американскую подопытную свинку: букет из плоти и крови», являющуюся, по сути дела, ремейком культовой японской ленты и попыткой переноса стиля *эрогуро* на американскую почву. Скорее всего, это было во многом продиктовано данью моде на японские фильмы ужасов, которые захватили многие страны в начале нулевых, поскольку сами по себе фильмы в стиле псевдоснафф-муви, даже американские, с каждым годом всё меньше вызывали интерес у зрителей.

Нечто похожее наблюдалось и в Японии в середине 1990-х гг., когда не только этот жанр, но и вся волна так называемого «пытчного хоррора» резко пошла на спад. С этого времени вместо них призраки вновь уверенно захватили современную кинореальность, и начался настоящий бум новых кайданов – неокайданов, давших рождение популярному ныне во всем мире направлению J-хоррор. Так что с выходом фильма «Звонок» в 1998 г. мы можем говорить о новой, третьей, фазе развития японского хоррора, получившей специальное название J-horror.

Это понятие объединяет фильмы таких современных режиссеров, как Наката Хидэо, Симидзу, Цурута Норио и др., и позволяет говорить об определенном сдвиге не только в японском художественном, но и общественном сознании. В сравнении с классическим *кайданом* 1950—1960-х гг., к развитию которого приложили усилия Мидзогути Кэндзи, Накагава Нобуо, Синдо Канэто, Кобаяси Масаки и др., «современные истории о призраках урбанистичны и показывают героев более одинокими, хрупкими и незащищенными перед бездной сакрального, чем это было в картинах родоначальников жанра»⁵⁸.

Эти картины заметно отличаются от работ их предшественников и стилистически: их действие происходит в современных городах, а не в старинных селениях, хотя призраки все равно предпочитают и колодцы, и темные воды. Женщины и слепые в наш век уже не так беззащитны, поэтому они уступили место маленьким девочкам. И у призраков теперь появились обе ноги, но их по-прежнему выдают спускающиеся по телу длинные спутанные черные волосы. Правда, эти девочки-призраки пользуются уже современными гаджетами и живут в мире научно-технического прогресса. А еще в отличие от своего прародителя, классического *кайдана*, японский *неокайдан* помимо жанровой притягательности и очарования фольклорного материала обладает несколькими весьма примечательными особенностями. К их числу, прежде всего, следует отнести редкое сочетание эротики и страха, а также гармоничное соединение национальных и заимствованных элементов.

А посему, вполне возможно, что любитель современного хоррора будет разочарован, увидев *кайдан* 1950-х, впрочем, верно и обратное утверждение. И в этой связи возникает резон-

⁵⁸ Артюх А. Городской кайдан. «Темные воды», режиссер Хидэо Наката //Искусство кино. 2002, №11.

ный вопрос: продолжают ли снимать классические *кайданы* в наше время? Ответ положительный. Даже сам Наката Хидэо, большой знаток и поклонник этого жанра, снял в 2007 г. фильм, который так и назвал «Кайдан». Он основан на известном рассказе Энтё Санютэй «Кайдан болота Канабэ», по которому уже создано несколько фильмов, в том числе и классиком жанра Накагава Нобуо.

Другой мэтр японского кино, Фукасаку Киндзи, в 1994 г. снял свою версию «Ёцуя кайдан» (в русском переводе фильм называется «Верх предательства»). В последние два десятилетия вышло несколько «Пионовых фонарей» – эта тема особенно популярна в современном кино из-за эротического подтекста. А в 2002 г. телевидение Фудзи выпустило мини-сериал «100 страшных сказок», состоящий из одиннадцати серий, охватывающих почти все классические сюжеты. Так что всякого рода заявления о смерти классического *кайдана* пока еще представляются весьма преждевременными. И японские режиссеры еще долго будут черпать вдохновение для своих страшных историй из старинных удивительных историй, именуемых *кайдан*.

Глава VI. J-horror и его создатели

Итак, все началось с фильма «Звонок», который потряс зрителей реальным ощущением леденящего душу страха. Причем этот страх был вызван не клыкастыми монстрами, не реками крови. Этот страх у нас в голове, в наших мыслях, но мы не знаем о нем, и, посмотрев фильм, особо остро ощущаем себя беспомощными и незащищенными в современном мире.

Сегодня уже мало кто помнит, что первая экранизация романа «Звонок» – это вовсе не фильм Наката, а малобюджетный ужастик, снятый для телевидения в 1995 г. малоизвестным на тот момент режиссером Такигава Тисуи. Эта лента не выходила в широкий прокат и распространялась на видеокассетах. Однако от этого картина только выиграла, поскольку, напомним, в основе сюжета лежит история о том, как после просмотра взятой напрокат кассеты через неделю человек умирал при необъяснимых обстоятельствах. Естественно, что после просмотра фильма многие в страхе отсчитывали семь дней.

Сюжетная канва этого первого «Звонка» наиболее точно воспроизводит литературный первоисточник, где главным героем, расследующим странные смерти, был журналист Асакава Кадзуюки. Для Наката же принципиально важным было сделать центральным персонажем именно женщину, причем разведенную, чтобы показать, что традиционная модель семьи изжила себя в наши дни. А в остальном его фильм практически повторяет ту же историю Садако, что и роман Судзуки, за исключением того, что режиссер сознательно отсекал все, что не связано с основным действием. Никакой любовной линии, никаких лишних подробностей жизни и быта героев, да и в использовании средств художественной выразительности ленту отличает редкий аскетизм и минимализм буквально во всем.

Конечно, это в первую очередь было связано с весьма скромным бюджетом в 1,5 млн. долл., но и не только. В фильме буквально всё подчинено одной цели: затянуть зрителя в атмосферу кошмарного сна, от которого невозможно очнуться. При этом здесь не показано ни одной сцены смерти, вовсе нет крови, физической борьбы и т. д. Вместо этого режиссер полагается на атмосферу леденящего душу смутного страха, буквально витающего в воздухе, что достигается за счет освещения, аскетичной работы оператора, простых движений камеры. Очень большое значение придается звуку, сочетанию шумов и музыки. Особенно остро это ощущается в «проклятом видео», где шум и щелчки радиопомех рожают впечатление чего-то сверхъестественного, не говоря уже о том, что само видео представляет собой набор отдельных неясных, но жутких образов.

Не менее страшное чувство вызывает и сам телефонный звонок, раздающийся после просмотра кассеты. Для того чтобы синтезировать этот звук, композитор Каваи Кэндзи, хорошо известный своим саундтреком культового анимэ «Призрак в доспехах», смешал звонки четырех различных типов телефонов, а звуковые эффекты и вовсе записывались на 50 дорожках. В общем, создатели фильма приложили максимум усилий и смекалки, чтобы выполнить свою непростую художественную задачу. Да и сам Наката, кажется, предусмотрел все, чтобы шокировать зрителей своим страшным фильмом. Надо признать, что он достиг своей цели: картина имела необыкновенный кассовый успех, что стимулировало новую волну продаж литературного первоисточника, доведя их до 1,5 млн экземпляров. И естественно, продолжение не заставило себя ждать – «Звонок-2» появился в 1999 г., а далее «звонкомания» покатила по всему свету.

Конечно, такое точное попадание в цель не могло не воодушевить Наката на новые работы в кино, которые он жадно снимал по две-три в год в течение следующих двух лет. Но, находясь в лучах славы, он явно тяготился тем, что в представлении миллионов зрителей его имя стало ассоциироваться исключительно с фильмами ужасов. И это происходило в его жизни уже второй раз.

Дело в том, что Наката никогда не намеревался посвятить себя этому жанру, да и идея стать режиссером посетила его вовсе не сразу. В юности он просто любил смотреть кино и, будучи студентом Токийского университета, за год просматривал до 300 картин. Среди европейской классики он предпочитал мелодрамы и мюзиклы Макса Офюльса и Джорджа Кьюкора, с восторгом смотрел фильмы «Изгоняющий дьявола» («Экзорсист», 1973) и «Седьмое знамение» (1988). А еще в свободное от учебы время он подрабатывал на съемочных площадках.

Так что, получив высшее образование, он сразу же устроился в ассистенты режиссера на студию «Никкацу», которая специализировалась в то время на романтическом порно. Там он входил в профессию, но по чистой случайности его режиссерский дебют состоялся на телевидении, причем в жанре фильмов ужасов. Сам Наката не придал этому факту особого значения, но теперь уже вполне понятно, что уже тогда судьба предсказала ему его будущее амплуа.

А вслед за этим последовала новая удача – возможность отправиться на три года в творческую командировку в Англию по линии японского Агентства по культуре, где он пробыл до 1995 г. Там будущий режиссер стал изучать британское «свободное кино» и по-настоящему увлекся работами одного из самых ярких и противоречивых его представителей XX в. Джозефа Лоузи. А еще этот известный режиссер отличался тем, что его авторский почерк менялся до неузнаваемости не только на протяжении десятилетий, но и даже в течение нескольких лет.

Трудно поверить, что один и тот же мастер снял, с одной стороны, эталонные образцы интеллектуальной классики «Слугу» (1963), «Несчастный случай» (1967) и др., а с другой – пародию на бондовскую серию «Модести Блэйз» (1966) и «Убийство Троцкого» (1972), названные критиками в числе худших картин в истории кино. Мог ли один человек всерьез увлекаться одновременно Брехтом и Довженко, снимая заказные ленты в стилистике коммерческого китча, а затем претерпеть очередную метаморфозу и стать ярким представителем авторского кино. Но при этом он так и не сумел реализовать свой чуть ли не самый главный проект – экранизацию «В поисках утраченного времени» Пруста.

Возможно, именно поэтому Наката назвал свой документальный фильм «Джозеф Лоузи: человек с четырьмя именами» («Josef Losey: The Man with Four Names», 1998), который выпустил через три года после возвращения на родину. Ровно столько же времени потребовалось ему, чтобы собрать необходимые средства на съемки картины. Студия Никкацу к тому времени уже окончательно обанкротилась, и молодому режиссеру не оставалось ничего другого, как начать набирать заказы на создание различных проектов. Одним из них и стала лента «Актриса-призрак» («Дзёюрэй», 1996).

Это – своеобразный фильм в фильме. Перед нами история молодого режиссера по имени Мураи, который вместе со своей командой приступает к съемкам картины. Но вот однажды, просматривая отснятый материал, он обнаруживает на пленке хорошо знакомый ему образ из старого фильма ужасов. Этот фильм когда-то снимали на той же студии, и режиссер даже помнил, с каким волнением и испугом он смотрел его в детстве. А вслед за этим на пленке появляется таинственный силуэт девушки с длинными черными волосами, стоящей за актерами. И Мураи начинает понимать, что на съемочной площадке присутствует нечто мистическое, тайну чего он и пытается разгадать.

Картина – камерная, и не только из-за выбранной режиссером общей тональности, но и во многом в силу сложившихся обстоятельств, и прежде всего из-за ограниченного бюджета, побудившего Наката к выбору минималистичного стиля. Достаточно сказать, что лента по большей части снималась в декорациях покинутой в то время всеми студии «Никкацу». Но это ни в коей мере не снижает ее силы воздействия на зрителя. При этом этот фильм лучше смотреть в одиночестве, чтобы еще острее почувствовать атмосферу ужаса и страха, воссозданную режиссером за счет тщательно подобранного музыкального сопровождения, тонкого выбора цветовой палитры и т. д. А еще в картине отлично передан тот гнетущий дух кризисных

для Японии 1990-х гг., и даже образ самой девушки-призрака, бледнокожей и длинноволосой, прекрасно передает настроения этого времени.

Но большого зрительского интереса фильм не вызвал. Он недолго продержался в национальном прокате – за три недели его посмотрели всего лишь 800 человек⁵⁹. Зато Наката выиграл в главном: его имя узнали в профессиональных кругах благодаря участию ленты в нескольких фестивалях. И это открыло будущему мастеру путь к сотрудничеству с модным писателем Судзуки Кодзи в киноадаптации его известного романа «Звонок», принесшей режиссеру мировую известность. Ну, а вслед за этим будущий главный японский хоррормейкер придумал много и других ужасов, убеждающих нас в том, что он знает, когда и как напугать своего зрителя, и умеет он это делать весьма неожиданно и изощренно.

Но этот творческий запал уже вскоре начинает тяготить самого Наката, боявшегося прославиться режиссером одного жанра, и он обращается к совершенно иной тематике и иной стилистике – своему излюбленному документальному кино. Это была лента с вызывающим названием «Садистское и мазохистское» («Sadistic and Masochistic», 2000) о режиссере Конума Масару, работавшем в эротическом жанре «роман-порно». И это было не только кино, но и благодарность ученика своему учителю, ведь именно у Канума в 1980-е гг. работал в качестве ассистента Наката и постигал азы профессии. А вслед за этим появляются такие его ленты, как «Стеклянный мозг» («Гарасу-но но», 1999) – современный вариант «Спящей красавицы», «Хаос» («Каосу», 2000), рассказывающий о хитроумно инсценированном похищении и др.

Но надолго расстаться с фильмами ужасов Наката так и не удалось. Фильм «Темные воды» («Хоногурай мидзу-но соко кара», 2002) вновь вернул его к очередному роману Судзуки Кодзи – в мир сверхъестественного. В фильме практически не происходит никаких сверхординарных и особо захватывающих событий, хотя сам сюжет выглядит достаточно интригующим, прежде всего благодаря гнетущему настроению страха, которое нарастает постепенно и достигает своего пика в финале картины. В качестве героини ленты режиссер вновь выбирает молодую разведенную женщину – Мацубара Ёсими, которая после разрыва с мужем стремится получить опеку над своей шестилетней дочерью Икуко. А для этого ей необходимо найти жилье, работу и произвести благоприятное впечатление на людей, принимающих это решение. После долгих поисков женщина, наконец, арендует дешевую квартиру в унылом многоквартирном доме, где повсюду только лужи и сильная сырость.



«Темные воды» («Хоногурай мидзу-но соко кара», 2002)

Но самое страшное даже не это, а то, что в его безлюдных мрачных коридорах обитает призрак девочки по имени Мицуко (Каваи Мицуко), когда-то проживавшей вместе со своими родителями этажом ниже. Два года назад ее родители также неожиданно развелись, как и сама Ёсими со своим мужем. И в один из дней, понадеясь друг на друга, просто не пришли забрать

⁵⁹ Теракопян М. Л. Современные режиссеры Японии. М., 2015. С. 76.

дочь из детского сада, и та погибла, утонув в резервуаре с водой, установленном на крыше. А теперь, став призраком, Мицуко не перестает разыскивать свою мать, постоянно напоминая о своем существовании, в том числе и красной сумкой с игрушками, которая, сколько ее не выкидывай, вновь обнаруживается в одном и том же месте – на крыше здания. Правда, вместо родной матери на ее пути постоянно попадает Ёсими, которая и без того находится на грани нервного срыва из-за нескончаемой череды жизненных неурядиц.

И в довершение ко всему однажды у нее исчезает и родная дочь Икуко. Ёсими разыскивает ее повсюду, даже на крыше дома, но находит этажом ниже – все в той же проклятой квартире, залитой водой. А затем немыслимые события начинают происходить и с самой девочкой: только она начинает чистить зубы, как в стакан попадают чьи-то волосы. Затем ванна начинает наполняться грязной водой, откуда вдруг появляются две детские руки, которые начинают топить бедняжку. От страха она теряет сознание, и в таком состоянии ее находит мать. И так, одно за другим невероятные события начинают подвергать Ёсими испытанию на жизненную выдержку, порой даже заставляя окружающих усомниться в ее психическом здоровье.

Однако самые тяжелые события ее ждут впереди – это проверка на чувства к дочери, и своей, и чужой. Такое испытание будет непосильным практически для любой матери, но героиня мужественно справляется и с ним. И все-таки безысходность этой борьбы и неотвратимость ужасного и трагического конца уже ни у кого не вызывают сомнений. Страхом и болью пронизан момент, когда мать и дочь встречаются в последний раз. Чтобы спасти Икуко, Ёсими остается с Мицуко и умирает вместе с ней в кабине лифта, в то время как Икику, охваченная тревогой, остается внизу и наблюдает за тем, как ее мать перемещается в мир призраков.

Спустя 10 лет повзрослевшая Икуко посещает места тех страшных событий и неожиданно обнаруживает там свою мать. Она хочет остаться с матерью, но та, прося прощения, отвергает ее. В это время за спиной Икуко появляется призрак Мицуко. Девушка оборачивается, но там уже никого нет. А затем она перестает видеть и свою мать...

Фильм во многом атмосферный, он пронизан мрачной, сродни готической, стилистикой и построен на почти хичкоковском приеме саспенса, основывающемся на постепенном нагнетании страха за счет новых и все более загадочных поворотов сюжета. На это работает все: и сильные эмоциональные переживания героев, и тонкая игра актеров, и великолепная и сильно воздействующая на эмоции зрителя музыка композитора Каваи Кэндзи, доводящая драматические сцены фильма до максимального накала. Достаточно вспомнить эпизод, в котором маленькая девочка догоняет уезжающий лифт с мамой под сопровождение композиции «Narcotic».

А еще в фильме большое внимание уделено образу воды, к которому постоянно обращается режиссер. И в этом смысле название ленты весьма символично: вода выступает в картине полноправным действующим лицом, во многом определяя течение жизни героев. Это – беспроектная завеса дождя, мрачно контрастирующая с красной сумкой и желтым дождевиком маленькой девочки, превратившейся в призрак, и сочащиеся потоки воды на стенах комнаты, и постоянно растущее мокрое пятно на потолке с монотонно капающими оттуда тяжелыми каплями и т. д. Наверное, куда легче и разумнее было бы принять все это за данность, чем бессмысленно бороться с мистической стихией.

Но дело в том, что вода у Наката – это не только природное начало, но и неиссякаемый источник страха. Она во многом символизирует мир нашего подсознания, являясь своеобразной метафорой современного состояния человеческой души, оставшейся один на один со стихией иррационального. А еще это – мифологический образ первоначальной стихии всего мироздания, который уже встречался и в предыдущем фильме Наката «Звонок». Так что перед нами не только фильм ужасов, полный страшных пугающих моментов и проникнутый атмосферой тревоги и страха, но и глубокая, правда, достаточно тяжелая для восприятия, психологическая драма. В ней Наката размышляет о человеке и его бытии, семейных ценностях и бес-

конечной любви матери и дочери с традиционным для Японии переплетением мира живых и мира призраков.

Главное, что отличает фильмы Наката, – это отсутствие какой-либо борьбы, той животной жажды выживания, перемешанной со страхом, что так характерно, к примеру, для многих американских ужастиков. У него в картине совершенно другое: спокойное противостояние стихийному злу, рано или поздно встречающемуся на пути многих из нас. И, как не покажется это парадоксальным, несмотря на отсутствие жизнеутверждающего конца, «Темные воды» проникнуты позитивным пафосом, который лежит в основе творчества японского режиссера.

Возможно, именно этот секрет загадочной японской души так манит к себе американцев, долгие годы успешно и прибыльно эксплуатировавших этот жанр. Они не только переняли у японского режиссера его своеобразную манеру нагнетания ужасов, но и практически сразу приобрели права на его картины «Призрак актрисы», «Звонок», «Звонок-2», «Темные воды» и др., создав на их основе свои собственные версии. Правда, далеко не все американские ремейки увидели свет или были столь же успешны, как их японские оригиналы. И, повторюсь, наглядный пример тому – новая авторская версия «Звонка-2», выпущенная в США.

Не исключено, что истинная причина провала этой ленты состояла в сложности адаптации японского материала к американским реалиям и зрительским запросам. Дело в том, что, несмотря на то, что между японским оригиналом и его американским ремейком много общего, стилистически и сюжетно это – совершенно разные фильмы, снятые с учетом специфики конкретной страны. Примерно такая же судьба была уготована и американской версии фильма «Темные воды», которая в новом варианте несколько видоизменила свое название – «Темная вода» («Dark water», 2005), а вместе с ним и имена, и характеры героев вплоть до того, что один из персонажей и вовсе оказывается русским. Но должного эффекта эти новшества не возымели.

Куда более успешной в Америке оказалась судьба другой культовой картины ужасов «Проклятие» («Дзю-он», 2002), снятой еще одним знаменитым японским хоррор-мейкером Симидзу Такаси. Вернее, как и в случае со «Звонком», речь идет о бесконечном цикле ремейков, сиквелов и перезапусков одной и той же франшизы «Проклятие».

Собственно, «Проклятие», как и фильм «Звонок», относится к так называемым *неокайданам* – историям о мстительных призраках, происходящим в наши дни, но основанным на японской древней мифологии. А с другой стороны, снимая типичную историю *онрё* – призрака, вернувшегося в мир живых ради мести, по признанию самого режиссера, он черпал вдохновение в эстетике слэшеров вроде «Пятницы, 13-е» и «Хэллоуина». Возможно, именно под влиянием этого в основе «Проклятия» лежит довольно необычная для японского хоррора идея: его герои невинны ни в каких прегрешениях в прошлом и не замечены ни в каких опасных играх со злым роком в настоящем.

Если персонажи «Звонка», несмотря на предупреждение других, по собственной же доброй воле начинают просмотр смертоносной кассеты, зная о неминуемых последствиях этого поступка, то героям «Проклятия» достаточно просто зайти в роковой дом – и их судьба предрешена. Обитающие там призраки – женщины по имени Каяко и ее сына Тосио, которых убил ее ревнивый муж, – начинают преследовать кого угодно, как угодно и где угодно до тех пор, пока не доведут до смерти. К примеру, в самом первом телефильме (2000) жертвой мстительных духов становится обычный школьный учитель, пришедший проведать своего ученика Тосио, долгое время пропускавшего уроки в школе. Здесь же впервые возникает сцена с мяуканьем мальчика – и непонятным образом именно этот фрагмент, обманчиво просто снятый, становится самым страшным во всем фильме.

Второй новацией режиссера было то, что, подобно раннему Тарантино, Симидзу обожает рассказывать свои истории вне какого-либо хронологического порядка, так что распутать клубок событий с первого просмотра не всегда удается. Точно так же трудно понять и последо-

вательность появлений самих фильмов этой длинной серии и их взаимосвязи между собой. Так, вопреки распространенному заблуждению, «Проклятие-2», также вышедшее в 2000 г., вовсе не является второй серией цикла. Его премьера прошла отдельно в одном из токийских кинотеатров, где фильм с успехом демонстрировался целую неделю. Именно поэтому первые полчаса этой картины идет пересказ отдельных важных для сиквела событий первого фильма, но с добавлением некоторых новых сцен. И только после этого разворачивается основное действие с расширением мифологии и несколькими мощными пугающими сценами.

Сегодня уже мало кто помнит, что тот фильм, который большинство зрителей считают самым первым «Проклятием», вышел на большой экран лишь два года спустя – в 2002 г. И в связи с этим возникает вопрос: ремейк это или сиквел, а может быть, еще что-то другое? Во всяком случае, прямой связи между содержанием этих трех картин нет, хотя есть единая мифология, более или менее сходная фабула, так же как неизменными остаются и сами главные герои, а вместе с ними и кот, которые также переходят из одной ленты в другую. Правда, в третьем по счету или основном «Проклятии» есть несколько запоминающихся эпизодов. И один из них – сцена с призраком Каяко, появляющимся не откуда-то из темноты или прямо из загробного мира, как это происходит в японских *кайданах*, а из-под самого простого одеяла. И это нарушает одну из главных условностей традиционного жанра.



«Проклятие» («Дзю-он», 2002)

Впрочем, Симидзу в этом фильме во многом ломает и многие другие традиционные жанровые каноны фильмов ужасов: здесь нет ни одного главного персонажа, которому зритель невольно начинает сочувствовать, не предлагается и способ избавления от проклятия и т. д. Не зря в конце сюжета нас ждут кадры опустевшего Токио – проклятие уничтожило всех. Правда, это еще далеко не конец цикла.

В 2003 г. в мировой прокат выходит очередной японский сиквел предыдущего фильма «Проклятие-2», который отличается от своей первоосновы куда большим динамизмом. Да и сами призраки теперь стремительно расширили пространство своего обитания, появляясь не только в привычных стенах известного дома, но и практически где угодно. Придумана и совершенно новая завязка сюжета – фильм в фильме: действие картины начинается на съемочной площадке, где снимают телефильм о проклятии Садако, и только потом события переносятся все в тот же дом, и уже там разворачивается известная история. Причем впервые в этой

ленте к самым жутким сценам зачастую примешивается еще и черный юмор, и эта дикая смесь эмоций заставляет зрителя и пугаться происходящему на экране, и одновременно смеяться над забавными моментами.

Наверное, в самом тяжелом положении оказались иностранные прокатчики этого фильма, поскольку им предстояло как-то внятно отделить один фильм от другого, дав каждому из них свое название и сопроводив соответствующей рекламой. Исключением оказалась Россия, где особо не мудрствовали по этому поводу, назвав практически все фильмы цикла «Проклятием», да и показав лишь часть из них. В англоязычных же странах первую дилогию 2002 г. выпустили под названием «Ju-on: The Curse», а затем американцы создали свою версию событий, названную «Ju-on: The Grudge» (2004).

Права для съемок американского ремейка были приобретены студией «Ghost House». И ее владелец – режиссер Сэм Рэйми, хорошо известный всему миру по трилогии «Зловещие мертвецы», – вопреки устоявшейся практике, пригласил самого автора японского оригинала Симидзу поработать в Америке, поставив перед ним непростую задачу адаптировать свою картину к вкусам американцев – больших фанатов фильмов ужасов. Для этого в помощь ему были приглашены местные сценаристы, и те, отобрав самые страшные эпизоды из всех снятых на то время серий, сделали из них оригинальный микс, переставив при этом временные и другие рамки происходящего. Если в японском фильме 2002 г. не так легко понять, какие события произошли раньше, а какие позже, то в американском ремейке такого хронологического сбоя вовсе не существует. И более того, если в японских версиях цикла появление призраков умышленно оттягивалось практически до финальной части картины, и тем самым мастерски нагнеталась атмосфера страха, постепенно нарастающего с первых кадров, то у американцев мистика и сверхъестественные существа появляются чуть ли не сразу же и достаточно внезапно.

Более того, действие картины от начала до конца насыщено невероятными и куда более профессиональными спецэффектами, чем у японцев, что дополнило и без того сильное психологическое и эмоциональное напряжение у зрителей. На главные роли были приглашены такие известные артисты – профи в области фильмов ужасов – как Сара Мишель Геллар, Клеа ДюВалл, Джейсон Бер и др., ранее снимавшиеся в таких культовых хоррор-сериалах, как «Баффи – истребительница вампиров» (1997—2003) и др. В общем, на лицо – все слагаемые успеха. И этот успех состоялся, по крайней мере, кассовый. Бюджет американской картины составил 10 млн долл., а мировые кассовые сборы – 187,9 млн⁶⁰. Так Симидзу вошел в историю Голливуда как один из наиболее коммерчески успешных режиссеров, снимающих фильмы ужасов. А о таком на Голливудских холмах может мечтать любой кинематографист.

Любопытно, что Рэйми и Симидзу роднит много общих моментов: оба считаются классиками хоррора, хотя, откровенно говоря, и тот и другой прославились, по существу, всего лишь одной франшизой, после которых они переключились на другие жанры. Но затем вновь в их творчестве наметилось возвращение к их излюбленным мистическим мотивам, правда, былого успеха на этом поприще ни тому, ни другому вновь достичь не удалось. Но это было потом, а первая совместная работа двух мастеров была с большим интересом встречена американской публикой. Правда, судя по всему, творческий запал Симидзу на этом этапе оказался полностью растрочен, и к режиссуре всех последующих серий он уже прямого отношения не имел, зато выступил в роли продюсера двух новых часовых фильмов, вышедших в Японии в 2009 г. и приуроченных к десятилетию выхода самого сериала.

Первая часть этой дилогии – «Проклятие: девочка в черном» («Дзю-он: курой сёдзё», 2009) и вторая – «Проклятие: старуха в белом» («Дзю-он: сирой родзё», 2009). Первый из них – это типичный азиатский «ужастик», где прослеживается лишь формальная привязка к серии «Проклятие», поскольку сама история – совершенно другая. Она повествует о маленькой

⁶⁰ Проклятие. The Grudge// Вокруг кино: новости о кино <https://www.vokrug.tv/kino/> (дата обращения 10.10.2018).

девочке, находящейся в больничной палате, где то и дело ей мерещатся призраки. А сам сюжет построен вокруг некой опухоли, обнаруженной в ее теле, которая, как выясняется потом, – часть несформировавшегося плода. Он словно насылает проклятие на всех членов ее семьи. Отец девочки лишается рассудка и совершает убийство. К счастью, у сестры обнаруживаются способности общаться с духами. Но может ли это спасти семью?

Продолжение этой своеобразной диалогии можно увидеть в следующей картине ужасов – «Проклятие: старуха в белом», который представил режиссер Рюта Миякэ. Правда, здесь уже фигурируют новые персонажи, и главный из них – молодой человек, проваливший экзамены в институте, который от отчаяния или по каким-то другим необъяснимым причинам внезапно убивает всех членов своей семьи. Перед тем, как совершить это зверское преступление, он слушал кассету, на которой таинственный голос повторял одну и ту же фразу: «Сделай это, сделай сейчас». А далее он и сам вешается на дереве в лесу, оставив включенным диктофон, на который записались последние минуты его жизни. Проклятие начинает действовать.

Фильм короткий, вроде бы в нем ничего нового нет, и сюжет не такой уж оригинальный, да и вообще ничего сверхъестественного в картине не происходит – только ужасы в чистом виде. А еще фильм полон холода и мрака: леденящая душу музыка, резкие звуки, постепенно нагнетающаяся атмосфера, давящая тишина и т. д. Из-за этого при его просмотре беспечное настроение буквально за несколько минут полностью меняется на ощущение чего-то непонятно-опасного. И хотя нетрудно предугадать, что может произойти в следующую минуту по ходу сюжета – то ли скрипнет дверь, то ли раздастся какой-нибудь другой звук, – все равно ждешь этого момента с замиранием сердца, с желанием остановиться и не смотреть более на экран, и страх еще больше пронизывает душу. В общем, картина снята в лучших традициях первых частей цикла, чего так и не смогли воспроизвести американцы в своих ремейках, и в первую очередь из-за разницы менталитетов.

Дело в том, что японские фильмы ужасов гораздо страшнее американских, несмотря на отсутствие спецэффектов, столь любимых в Голливуде. В японском триллере вы не увидите фонтаны крови или толпы ходячих мертвецов. Смертельная опасность подстерегает людей там, где вроде бы ничего не может произойти – на работе, в лифте или в душе, – и исходит из таких хорошо знакомых всем нам повседневных предметов, как телевизор или мобильный телефон, по которому злые духи называют своим будущим жертвам и радостно сообщают о дате их смерти. А еще эти злобные существа могут вселяться в фарфоровые куклы и убивать людей.

Но чаще всего убийцей оказывается не злой гений или кровожадный монстр, а длинноволосая японская девочка, которая способна напугать зрителя намного сильнее, чем американский злодей или компьютерный мутант. А еще это – женщина без лица или с разрезанным ртом, демоны, мстящие не только своим обидчикам, но и всем вокруг, неуправляемые гаджеты, непонятные европейцам фетиши и патологическое чувство стыда – вот набор того, что заставляет японцев, а теперь и всех остальных, дрожать от ужаса. Одним словом, мир японских кошмаров – это пронизывающий страх вкупе с современными технологиями.

Если попробовать как-то систематизировать вышесказанное и выделить ключевые особенности японского хоррора, то, во-первых, следует начать с того, что этот жанр охватывает самое широкое многообразие сюжетов: от психологических фильмов о привидениях и духах до насыщенных самым изощренным насилием сюрреалистических трэш-картин. Во-вторых, в японских фильмах ужасов четко проявляется совершенно иной подход к изображению насилия, которого у японских режиссеров настолько много и изображается оно настолько естественно и натуралистично, что воспринимается не как нечто специально акцентированное, а вполне банальное явление повседневной жизни. И наконец, третье отличие, и самое главное: Япония была первой страной, в которой основные идеи фильмов ужасов начали помещаться в контекст современных технологий. Если в Европе технологии в хорроре либо вообще не при-

сутствуют, либо отражены лишь опосредованно, то в Японии хай-тек смогли прочно связать с мистикой, несмотря на то, что эти категории слабо связаны между собой.

По-видимому, именно поэтому американцы не могут снимать такие же ужасы, как в Японии. И в силу этих обстоятельств фильм «Проклятие-3» («The Grudge»), созданный американским режиссером Тоби Вилкинсом в том же 2009 г., вроде бы и имеет много куда более ярких и небанальных особенностей по сравнению с японской дилогией, но на практике воспринимается как весьма посредственная работа. Просто потому, что американцы думают совершенно по-другому.

Действие очередного ремейка Тоби Уилкинса «Проклятие-3», являющегося триквелом фильма «Проклятие» и сиквелом «Проклятие-2», разворачивается вокруг все того же хорошо известного дома, над которым нависло страшное предзнаменование. И после того, как очередной человек пострадал от действий духов, молодая японская девушка принимает решение покончить с этим бедствием. Она прекрасно понимает, что самостоятельно не сможет справиться со столь сильным и коварным противником, и именно по этой причине принимает решение отправиться в Америку в поисках профессионала по борьбе со сверхъестественными силами. Оказывается, что в Чикаго живет семья, которая отчаянно сражается в своем многоквартирном доме с призраками. И героиня рассчитывает на помощь этих людей. Так дальнейшие события окончательно переносятся в США, а значит, в очередной раз меняется не только сюжет ленты, но и атмосфера фильма, больше похожая на знаменитое «Сияние» Кинга или работы Кубрика, чем на свою японскую первооснову. Так что, как казалось тогда, пришло время поставить последнюю точку в этом проекте.

Но японские кинематографисты не спешили делать это. И в 2014 г., чтобы вернуть былую славу японским ужасам, режиссер Отиай Масаюки, известный по своему американскому ремейку фильма «Фантомы» («Shutter», 2008), решился на очередной перезапуск «Проклятия» так же, как это когда-то сделал Симидзу Такаси. Так появился фильм «Проклятие: начало конца», сценаристом которого выступил сам Такасигэ Итисэ, прославленный продюсер многочисленных «Звонков», «Проклятий» и др., без имени которого J-хоррор вряд ли бы вообще существовал. В Америке эта лента получила порядковый номер 2, а в странах Юго-Восточной Азии – 3. А вообще-то все уже давно сбилось со счета: кто-то считает, что вся франшиза насчитывает 4 японских и 3 американских фильма. Кто-то относит к ним еще и «Проклятие: девочка в черном» и «Проклятие: старуха в белом». Но не в этом суть.

Фильмы ужасов можно оценивать по разным критериям, но одно качество обязательно для всех этих картин: они должны пугать. Но пугает ли по-настоящему «Начало конца»? Тут мнения расходятся. Одна часть зрителей считает, что фильм захватывает даже при повторном просмотре, другие же видят в нем уже хорошо поднадоевшие всем повторы и штампы из более ранних «Проклятий»: все тот же дом, все те же призраки, все те же жертвы, находящиеся одна за другой ужасную смерть, и т. д. Да и надо признать, что пугают создатели фильма примерно так же, как и 10—15 лет назад.

Но все то, что в прошлом из-за свежести восприятия вызывало сильные эмоции и даже неподдельный страх, спустя годы оставляет равнодушным. Правда, чтобы избежать этого, Отиай постарался уйти от дословного повторения прежнего сюжета, многое поменял местами, а сценарист, в свою очередь, мастерски обогатил его новыми эпизодами. Так появились кадры, связанные с предсказанием смерти с помощью детских рисунков. А еще «Проклятие: начало конца» вызвало к жизни новый мистический слоган «Оно не отпустит тебя и после смерти». В общем, было сделано многое для того, чтобы еще хоть на какое-то время продлить жизнь этой нескончаемой истории. Но всего этого оказалось недостаточно, чтобы франшиза приобрела «второе дыхание».

Но конец этой страшной сказки все-таки настал. Случилось это в 2015 г., после выхода фильма «Последнее проклятие» («Дзю-он: Дза файнару», 2015). Его создатели – все те же

Отиай Масаюки и Итисэ Такасигэ, – по-видимому, в конечном итоге смирились с неизбежностью прощания со зрителем. Действие картины разворачивается вокруг внезапного исчезновения учительницы младших классов Юи, к поискам которой подключается весь город. Но только ее сестре по имени Мэй удастся докопаться до страшной правды, связанной с судьбой Юи, а также разгадать тайну мистического дома и даже самого проклятия.

По прихоти российских прокатчиков эта лента у нас шла под названием «Проклятие: противостояние». Но в оригинале она называлась куда более завлекательно – «Садако против Каяко», поскольку именно этим двум злобным героиням-призракам «Проклятия» и «Звонка» предстояло выяснять между собой отношения и помериться своей магической силой. И хотя ни Наката, ни Симидзу уже не имели никакого отношения к этой очередной киноистории, фильм получился интересным, правда, абсолютно нестрашным, явно уступая своим первоисточникам и в нагнетании ужаса, и в умении совместить трагедию одной семьи с окружающими людьми, и в мастерстве напугать зрителя буквально до мурашек.

Правда, судя по сообщениям в прессе, история с проклятьем на этом все-таки не закончилась, так как франшиза получила очередной перезапуск благодаря тому же продюсеру Сэму Рейми, который на сей раз выступил в содружестве с Робом Тапертом. В новой версии снялись Демиан Бишир и Андреа Райзборо, а сценарий написал сам режиссер этого фильма Никола Песке, который решил обратиться к японскому первоисточнику, чтобы рассказать о тех мрачных и таинственных событиях, которые произошли в одном из американских пригородов. Вот такой буквально необъятный и нескончаемый мир ужасов, а в данном случае – симбиоз японского и голливудского хоррора, построенного вокруг фильма «Проклятие».

Этот фильм стал важной вехой в творческой карьере Симидзу Такаси, который создал семь вариаций на заданную тему (два телефильма, три полнометражных японских фильма и два американских ремейка). А в перерывах между сериями успел принять участие в съемках более полудюжины японских фильмов. Но, наверное, самый главный из предложенных ему в эти годы проектов – это «Японский театр ужасов» («Japan Horror Theatre»), над которым многие годы трудился прославленный продюсер фильмов ужасов и автор сценариев многих из них, а порой по совместительству и актер – Итисэ Такасигэ.

Следует пояснить, что Итисэ по праву входит в тройку отцов-создателей японских ужасов. Это – как раз тот человек, который в свое время стоял у истоков сверхпопулярности этого жанра, приложив свою продюсерскую руку и литературный дар не только к появлению таких нашумевших франчайзеров, как «Звонок» и «Проклятие», но и почти к семи десяткам фильмов ужасов. Среди них мировую известность получили «Темные воды», «Инъекция» («Кансэн», 2004), «Фантомы» («Sutter», 2008) и др. Самые известные из них он собрал в свой популярный проект с участием шести ведущих японских режиссеров – мастеров этого жанра. Это – Отиай Масаюки с его фильмом «Инфекция», Цурута Норио с лентой «Предчувствие» («Ёгэн», 2004) и др. Ну а Симидзу снял для этой знаменитой киноколлекции свою мистическую «Реинкарнацию» («Риннэ», 2005), где центр внимания режиссера перемещен на проблемы метафизики творчества, напрямую связанные с мистикой, смертями и призраками.

В основу сюжета положена реальная история про сумасшедшего профессора, который в 1970 г. убил одиннадцать человек, включая собственных детей, а потом покончил с собой. Только его жена чудом выжила после травм. При этом все эти страшные убийства он снимал на кинокамеру. А далее, конечно же, появляются духи и девочка, играющая в фильме зарезанную дочь профессора, постоянно ощущается ее физическое присутствие в кадре. При этом героиню не покидает ощущение того, что она уже бывала в этом отеле и сама видела все, что там происходило вплоть до собственного убийства во время этой страшной бойни. Так в ее сознании окончательно стирается грань между прошлым и настоящим, кино и реальностью, галлюцинациями и всем произошедшим на самом деле.

Другой яркой картиной режиссера, созданной в эти годы, стала лента «Марэбито» (2004) из 11-серийного проекта токийской киношколы «Банто». Эта работа стала первым совместным проектом Симидзу с легендарным режиссером-авангардистом Цукамото Синья и королем литературного хоррора Конака Тиаки. А далее вышла пилотная серия телешоу «Семья ужасов» («Кайки дайкадзоку», 2004—2005), где Симидзу попытался реализовать свою многолетнюю мечту снять комедию про режиссера, который снимает хорроры.



«Марэбито» (2004)

Наверное, эта дикая смесь юмора и мистики всегда была свойственна художественной натуре режиссера. Журналисты, бравшие интервью у Симидзу Такаси, часто любят говорить о том, как сильно они были удивлены, впервые увидев этого человека. Им казалось, что режиссер самых страшных фильмов должен быть мрачным и недружелюбным. Но в действительности Симидзу Такаси всегда оказывается светлым и разговорчивым человеком. Вечный оптимизм короля джей-хоррора объяснить очень просто. Судьба всегда благоволила ему в жизни и в творчестве. Уроженец провинциального городка Маэбаси, он начинал учиться драматическому искусству в Университете Кинки, но уже на втором курсе перевелся в столичную киношколу на вечернее отделение, чтобы днем подрабатывать ассистентом режиссера.

И надо признать, что с вечерними курсами Симидзу необычайно повезло – их вел Курогава Киёси, долгие годы работающий на стыке хоррора и неореализма. Впечатленный первой же трехминутной курсовой работой своего нового студента, он порекомендовал парня знакомому продюсеру с Kansai TV, собиравшему в это время команду для проекта «Гакко кайдан». 25-летний студент так обрадовался своей первой большой работе, что буквально через пару дней принес продюсеру сразу несколько сценариев. Однако пыл энтузиаста сразу же охладили. В окончательную версию картины вошли только две его трехминутные короткометражки. Но и этого было вполне достаточно для того, чтобы культовый сценарист «Звонка» Такахаси Хироси организовал для Симидзу первый большой проект под названием «Проклятие», с которого и началась его мировая известность.

Вот так неожиданно и во многом стихийно во второй половине 1990-х гг. в Японии появилась группа молодых и талантливых режиссеров, которые на общей волне увлечения фильмами ужасов сформировали новое самостоятельное направление в японском и мировом

кинематографе – J-ноггор, в дальнейшем получившее еще одно громкое название «миллениум-хоррор».

О причинах его внезапной популярности написано много. Одни авторы говорят о том, что «в мире этого жанра (прежде всего в фильмах „с призраками“) нет Бога – есть дьявол; непоборимый страх перед нависшими над планетой глобальными катастрофами (военной, экологической, гуманитарной) наложился на страх суеверный – перед тремя нулями, а тотальная безнадежность японских фильмов эхом откликнулась на эти подсознательные страхи»⁶¹. Другие же указывают на то, что в миллениум-хорроре (прежде всего в фильмах, где не участвуют сверхъестественные силы) наиболее отчетливо прослеживается «та общая черта восточного сознания, которая для сознания западного всегда выглядит особенно непривычно: отсутствие грани между страстью и извращением»⁶². Кстати говоря, именно это потрясло в свое время западного зрителя, увидевшего «Империю чувств». А вслед за этим эта черта приобрела для массового зрителя особенную привлекательность в связи с большой популярностью в Интернете анимэ в жанре *хэйтэй*.

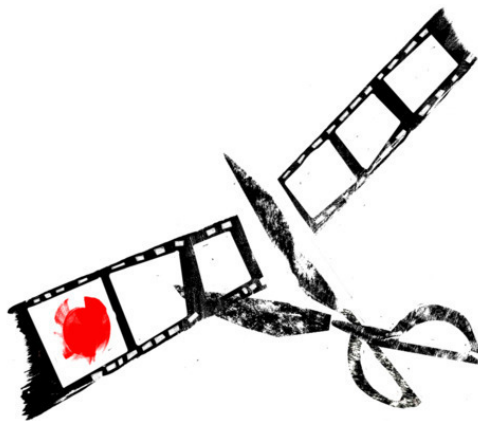
Что же касается собственно хоррора, то в последнее время нередко можно встретить суждение о том, что мода на японские ужастики уже прошла окончательно. Во всяком случае, бывшего ажиотажа, связанного с фильмами этого жанра, какой наблюдался в первое десятилетие 2000-х гг., уже давно нет. И в этом есть своя логика: у тех, кто застал расцвет японского хоррора в начале 2000-х гг., эти картины могут еще вызывать какие-то ностальгические чувства. Однако новому поколению они уже не очень интересны. И виноваты в этом по большей части сами японские режиссеры, пустившиеся в самоповторы и жесткие клише – ставшие шаблонными методы доведения зрителя до страха. Но в то же время совершенно очевидно, что сам этот жанр как таковой никуда не исчезал, и каждый раз он возрождается в своем новом своем обличье, как правило, на стыке новых и традиционных жанров, как это всегда происходило в Японии на протяжении многих веков.

Однако главное заключается даже не в этом, а в том, что так называемый миллениум-хоррор стал своеобразным началом очередной «новой волны» в японском кинематографе, которую также именуют как «новейшая волна», а чаще всего – «новое кино» Японии. Кто его предшественники? По сути дела, это – все самые яркие и самые известные современные японские мастера экрана: Куросава Киёси, Миикэ Такаси, Кавасэ Наоми, Корээда Хирокадзу и другие.

⁶¹ Гусев А. Кино XXI века: революция и перезагрузка// Сеанс #19/20. После паузы https://seance.ru/n/19-20/zarubeznoe_kino_in_russia/kino-xxi-veka-revoljutsiya-i-perezagruzka/ (дата обращения 10.01.2019).

⁶² Там же.

Часть третья. Новый век и новое кино: о неоклассиках и «перезагрузке»



Глава I. От трагического до смешного один шаг: Китано Такэси

Принято считать, что взлет всемирной популярности нового японского кино начался с Роттердамского фестиваля 2000 г. с триумфального показа фильма «Кинопроба» («Одисён», 1999) Миикэ Такаси. С этим утверждением можно соглашаться или нет, так как тремя годами раньше, в 1997 г., весь кинематографический мир вновь заговорил о японском кино и о его новом ярком посланце Китано Такэси, получившем за свой «Фейерверк» («Ханаби», 1997) «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля.

Напомню, что именно киносмотр в Венеции является первым фестивалем в Европе по качеству наград и престижности. И именно здесь в 1951 г. состоялось вхождение Японии в мировой кинематограф. Куросава Акира с его фильмом «Расёмон» впервые завоевал тогда его главную награду – «Золотого льва» – и Приз итальянских кинокритиков. Спустя три года после этого, в 1954 г., его классическая философская драма «Семь самураев» («Ситинин-но самураи») была удостоена здесь «Серебряного льва». А первым обладателем серебряной награды стал в 1953 г. другой классик японского кино, Мидзогути Кэндзи, и его работа «Сказки туманной луны после дождя» («Угэцу-моногатари»). Немногим позже, в 1958 г., золото вновь было отвоено представителем Японии, Инагаки Хироси, благодаря его киноленте «Человек-рикша» («Мухомацу-но иссё»). Ну а после этого фестивальная удача покинула японских кинематографистов почти на долгих 50 лет, пока ее не вернул Китано, совершив своеобразную «перезагрузку» в японском кино и дав начало стремительному восстановлению его изрядно пошатнувшихся к тому времени мировых позиций.



Китано Такэси (род. в 1947 г.)

Именно тогда на Западе Китано причислили к культовым режиссерам и классикам постмодернизма, одновременно сравнивая его и с Чарли Чаплиным, и с Бастером Китаном. Правда, его «Сонатина» («Сонатинэ», 1993) еще раньше, с начала 1990-х гг., вошла в список мировых шедевров. Однако такой важный показатель успеха, как ожидание каждого следую-

шего фильма режиссера, заработал в полную силу именно после показа таких его лент, как: «Кикудзиро» («Кикудзиро», 1999), «Брат якудзы» («Brother», 2000), и особенно после картин «Куклы» («Дорудзу», 2002) и «Затойчи» («Дзатоити», 2003), которые сделали Китано на долгие годы чуть ли не самым влиятельным и авторитетным режиссером современной Японии. И не только режиссером, но и актером – самым известным гангстером японского экрана.

Китано – это человек-оркестр: режиссер, актер, продюсер, монтажер, шоумен, журналист, писатель, сценарист, художник и даже певец. И все-таки, если попытаться выделить главную ипостась большого таланта Китано, то для японцев он, прежде всего, комик и телеведущий самых рейтинговых передач. А для остального мира – «режиссер и актер, раскрывающий загадку японской души в красивых молчаливых фильмах, взрывающихся страшными сценами насилия»⁶³. Когда-то в своем интервью газете «Guardian» прославленный мастер многозначительно, и не без основания, заявил: «Вы никогда не сможете сказать, чем я займусь в следующий раз!»⁶⁴ И это действительно так.

Режиссерский дебют Китано состоялся весьма неожиданно в 1989 г., когда крупнейшая кинокомпания «Сётику», специализировавшаяся в те годы на производстве гангстерских фильмов *якудза-эйга*, приступала к съемкам своего очередного криминального боевика «Жестокий полицейский» («Коно отоко, кёбо-ни цуки»). Правда, первоначально режиссером картины был назначен не он, только начинающий тогда актер, а громко заявивший о себе в криминальном жанре Фукасаку Киндзи.

В центре картины прослеживалась судьба полицейского Адзума, который в борьбе с преступниками не знает пощады и готов действовать против них не совсем законными методами, за что его увольняют из полиции. Но уйдя с работы, он узнает, что его бывшие начальники живут и действуют и вовсе вне закона, получая взятки напрямую от бандитов и сотрудничая с мафией. И Китано, комединому актеру, предстояло все это воплотить на экране.

К своим 42 годам он еще не обладал достаточно большим опытом в кино, но уже успел сняться в нескольких фильмах, главным из которых в его кинематографической судьбе стала лента прославленного режиссера Осима Нагиса «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» («Merry Christmas, Mr. Lawrence», 1983). Здесь он сыграл роль жестокого начальника японского лагеря для английских военнопленных в годы Тихоокеанской войны. На съемочной площадке Китано тогда впервые встретился со знаменитым писателем и актером Мисима Юкио, вскоре после этого совершившим резонансное ритуальное самоубийство – *харакири*. А его экранным партнером выступил знаменитый английский актер и певец Дэвид Боуи.

Забегая вперед, следует сказать, что Китано уже в зрелые годы посчастливилось еще раз поработать у Осима – в последней картине мастера «Табу» («Табу», 1999), также прогремевшей на весь мир. Но это будет потом, так же, как и вторая встреча с другим японским киноклассиком – Фукасаку Киндзи. Она состоялась на съемках последнего фильма этого прославленного мастера – «Королевская битва» («Батору ровайару», 2000). В нем Китано сыграл роль учителя-садиста, хладнокровно наблюдающего за смертью своих учеников в ожесточенной и бессмысленной бойне. И многие увидели в этом выборе Фукасаку глубокий смысл. Ведь именно он, будучи патриархом японского жанрового кино и главным авторитетом в области фильмов о *якудза*, стал наставником и «крестным отцом» Китано в режиссуре.

Их первая встреча состоялась в 1989 г. во время работы над картиной «Жестокий полицейский». Но прославленный мэтр почти сразу же неожиданно отказался от участия в этом проекте. И тогда руководство студии рискнуло предложить Китано заменить его в качестве постановщика картины, несмотря на то что у того не было ни малейшего опыта в режиссуре.

⁶³ Любарская И. Бандзай, режиссер! //Искусство и культура. Спецпроект. Итоги. №27 (629) 30.06.2008. <http://www.itogi.ru/iskus/2008/27/40898.html> (дата обращения 20.08.2019).

⁶⁴ The Guardian. 29.05.2003.

Зато этот талантливый актер обладал редкой харизмой и невероятным творческим рвением, что помогло ему за короткое время завоевать всеобщую симпатию.

Сегодня исследователи вновь обращаются к событиям того времени, стараясь проследить в них истоки творческих контактов двух знаменитостей, примирение которых состоялось только спустя более 10 лет в «Королевской битве». Дело в том, что, как считают некоторые историки кино, Фукасаку тогда просто не захотел подстраивать свой съемочный план под напряженный график телезвезды Китано, участвовавшего сразу в нескольких телепостановках. Другие же указывают на то, что именно Фукасаку тогда сам нашел себе замену, разглядев в Китано большой режиссерский талант. А в качестве основной причины для столь неожиданного шага ссылаются на якобы уже тогда начинавшуюся смертельную болезнь режиссера, которая вынудила его взять для лечения короткую паузу. И редко кто заявляет о том, что к тому времени Фукасаку просто творчески исчерпал себя в этом жанре и неожиданно утратил к нему всякий интерес. Думается, что внушительный список созданных им в эти годы кинематографических работ и вовсе опровергает эту догадку.

Еще более интригующим выглядит поиск криминального следа в поступке Фукасаку. И хотя здесь нарушена всяческая хронологическая и иная логика, эта версия интересна тем, что проливает свет на ситуацию в японском криминальном кино. Речь идет о контроле японской мафии над кинопроизводством, усилившимся в конце 1980-х – начале 1990-х гг. Напомню, что одной из жертв этого произвола станет популярный комедиограф Итами Дзюдзо, который выступил с разоблачительной сатирой в адрес японской мафии в фильме «Тонкое искусство вымогательства по-японски» («Мимбо-но онна», 1992).

Естественно, что такая тревожная ситуация в японском киномире вряд ли создавала благоприятную творческую атмосферу для режиссерского дебюта Китано. Да и сама специфика этого жанра была тогда еще малоизвестна начинающему режиссеру, привыкшему к комедийным ролям. Но он с решимостью взялся за эту работу и не только уложился в жесткие сроки съемок, успев к заранее объявленной премьере, но и даже умудрился внести ряд существенных поправок в сценарий ленты, удалив многие комические элементы и превратив картину в мрачную драму. Так начиналась режиссерская биография Китано Такэси, которая ассоциируется сегодня, в первую очередь, с жестокими и кровавыми сценами боев, бесчисленными смертями и с японской мафией – *якудза*, о которой он знал не понаслышке.

Он часто бывал в старом районе Асакуса, с которым была связана его жизнь и работа. Когда-то давно эти места славились своими «веселыми кварталами», завсегдаятами которых были писатели и художники, черпавшие вдохновение в мирских утехах. А затем им на смену пришли увеселительные заведения другого рода – общественные бани, стрип-бары, пивнушки и другие значные места, которые облюбовал себе местный криминал. И образы этих людей с угрожающей внешностью и непривычными дерзкими повадками надолго врезались в память начинающему режиссеру, не так давно распрощавшемуся со своим комедийным прошлым.

Китано начинал свою сценическую деятельность в комедийном дуэте «Два Бита» («Two Beats»), выступая под именем Бит Такэси вместе со своим постоянным сценическим партнером Канэко Киёси, назвавшим себя Бит Киёси. Кстати, этот свой первый актерский псевдоним Китано сохранил и по сей день и продолжает широко использовать его в своей актерской и сценической деятельности, тогда как в качестве режиссера его уже давно величают как Китано Такэси. Уже тогда будущая звезда киноэкрана приобрел популярность у зрителей, разыгрывая на сцене юмористические буффонады в стиле столь любимого японцами традиционного разговорного жанра *мандзай*, но при этом позволяя себе большие отступления от текста и рискованные импровизации. Сидя на сцене, как принято, на японских подушках *дзабутон*, два молодца потешали публику смешными анекдотами и острыми шутками, сдабривая их крепкими словечками, непристойными диалогами, скабресными остротами и прочими выходками на грани дозволенного, что снискало им прозвище «еретиков от мандзай». А вскоре эти воль-

ности обернулись для двух Битов жестокой цензурой и травлей в официальных кругах и резкой критикой со стороны коллег.

Спасение неожиданно пришло со стороны телевидения, которое широко распахнуло перед ними свои двери. В 1980 г. двух скандально известных комедиантов вместе с другими такими же «вольнодумцами» от *мандзай* пригласили в передачу «Мандзай-бум» («Мандзай буму»). Любопытно, что слово *мандзай* в ее названии умышленно писалось не иероглифами, как это было принято на протяжении нескольких столетий, а японской азбукой *катакана*, чтобы подчеркнуть отход этих актеров от традиций и классических канонов этого жанра. Черный юмор, хлесткие выражения и другие вольности в купе с невероятной скоростью произнесения слов стали «визитной карточкой» двух Битов.

Программу, так же как и ее участников, не раз ругали за откровенные непристойности, идущие вразрез с общепринятой моралью, политическую некорректность, да и просто вульгарность, но это никак не влияло на ее постоянно растущий рейтинг среди зрителей. Незамысловатые остроты комедиантов стали распространяться в народе. И в июне 1980 г. выходит сборник шуток из «Мандзай-бума» тиражом 850 тыс. экземпляров, который был моментально раскуплен их поклонниками. А гонорары, которые по договоренности с другими их коллегами, достались двум Битам, существенно поправили все еще бедственное материальное положение Китано, женившегося за год до этого на участнице женского *мандзай*-дуэта Мацуда Микки.

Наступал пик их славы: двух друзей стали все чаще приглашать для участия в концертных программах и в различных рейтинговых телепрограммах и даже предложили им эпизодическую роль в популярном телесериале и т. д. И вскоре дуэт уже входил в тройку самых успешных японских сатириков. Но вдруг летом 1982 г. комедианты неожиданно для всех расстались по инициативе Китано, решившего начать сольную карьеру. И уже буквально через несколько лет, в середине 1980-х гг., его имя стало называться в числе самых выдающихся телевизионных комиков Японии.

В эти годы Китано становится шоуменом и ведущим сразу же десятка сатирических телепрограмм, демонстрировавшихся на разных телеканалах. Пожалуй, самой известной из них на то время было спортивно-развлекательное шоу на канале TBS «Замок Такэси» – буквально «Напряженное положение: замок Такэси» («Фуун! Такэси-дзё»), во многом напоминающее живую компьютерную игру «Супер Марио» («Сура Марио»). Затем к телевидению добавились и радиoprogramмы, а также участие актера в разработке компьютерных игр, например «Вызов Такэси» («Такэси-но тэсэндзё»), выход первого альбома песен в его исполнении и первые концерты. А еще он пробует себя в литературном творчестве (всего ему принадлежит около 50 книг со стихами и кинокритикой, а также несколько романов). И в одной из своих ранних новелл, вышедшей под названием «Да, брат Такэси!» («Такэси-кун, хай!») в 1984 г., он впервые поведал читателю о своем детстве, о чем впредь всегда умышленно предпочитал молчать.

Существует и вторая запретная для Китано тема, которую он всегда старается обойти в разговоре с журналистами. Это – его отношения с японской мафией. И вообще Китано редко и осмотрительно дает интервью, скрывая свою загадочную личность под маской комедианта, и часто отшучивается, заявляя: «Я, наверное, самый большой поклонник творчества Такэши Китано в мире. И самый резкий его критик при этом»⁶⁵.

Китано родился 18 января 1947 г. в Токио, в районе Адати, еще лежащем тогда в послевоенных руинах. Его первые детские годы совпали с трудным для всей страны периодом американской оккупации Японии. Воспитывался он в бедной семье, ютившейся в маленькой комнатухе, в которой кроме самого Китано и его родителей проживало еще четверо его братьев,

⁶⁵ Любарская И. Бандзай, режиссер! //Искусство и культура. Спецпроект. Итоги. №27 (629). 30.06.2008. <http://www.itogi.ru/iskus/2008/27/40898.html> (дата обращения 20.08.2019).

один из которых умер еще в младенчестве. Так что учиться приходилось в основном на улице при свете фонаря, используя в качестве письменного стола ящики из-под спиртного. Забота о детях полностью лежала на плечах матери, так как отец – маляр по профессии и художник по призванию – все свободное время проводил за распитием горячительных напитков да изредка мастерил красивые картонные фигурки.

Отца звали Кикудзиро, и через много лет он станет прототипом героя одноименного фильма «Кикудзиро», роль которого сыграет сам режиссер, создав впечатляющий образ стареющего мужчины-пьяницы и, судя по татуировке, мелкого непутового *якудза* в недалеком прошлом. Он не любит работать, зато обожает азартные игры и часто решает проблемы с помощью кулака. Но именно его судьба выбрала на роль защитника мальчика-сироты Масао, с которым он отправляется в дальний путь в поисках матери, когда-то бросившей его. И вся эта мелодраматическая история постепенно превращается в рассказ о сложных отцовско-сыновних отношениях. При этом Китано-режиссер дает Китано-актеру неограниченные возможности блеснуть своим комедийным талантом⁶⁶. Это – второй этапный фильм в творчестве режиссера, о котором продолжают спорить и сегодня. Кто-то считает его типичной американской комедией на японский лад, другие же – самой теплой, доброй и понятной широкому зрителю работой режиссера.

А вот другая картина «Ребята возвращаются» («Kids return»), снятая в 1996 г. по мотивам раннего рассказа Китано, написанного совместно с журналистом Тамура Акио, переносит нас в школьные годы будущей знаменитости, когда кроме учебы он посвящал все свое свободное время занятиям боксом. А затем последовал новый этап жизни юноши – это учеба в старейшем частном университете Мэйдзи на механическом факультете, куда он поступил по настоянию матери, что полностью совпадало и с его собственными жизненными планами.

Юноша грезил об участии в популярных автомобильных гонках «Формула-1» и мечтал поступить работать механиком на автозавод. Учился он всегда хорошо и в школе, и в университете, но с учебой вскоре пришлось расстаться по причине многочисленных пропусков занятий. И хотя Китано до сих пор увлечен математикой и много делает для ее популяризации по телевидению,⁶⁷ он до сих пор не имеет диплома о высшем образовании, что, кстати, не помешало ему начать преподавание в Токийском институте искусств. Стремясь исправить эту неловкую ситуацию, университет Мэйдзи, откуда Китано был отчислен в свое время, присудил ему в 2004 г. степень бакалавра.

В студенческие годы Китано, как и многие другие его однокурсники, увлекшись политической борьбой, примкнул к демократическому молодежному движению, охватившему всю страну в 1960-е гг. А еще его влекли к себе модные тусовки художественной богемы. Вместо занятий в университете он спешил в районы Синдзюку и Икэбукуро, где в те годы кипел накал общественных протестов, и набирала силу новая альтернативная культура. Особенно страстно Китано увлекся тогда джазом и вскоре стал его большим знатоком, часто бывая в джаз-баре «Village Vanguard», а по большей части подрабатывал там официантом на пару со своим сменщиком, кстати говоря, серийным убийцей, находившимся в то время в бегах.

А еще картину тогдашнего окружения Китано дополняет имя известного писателя Накагами Кэндзи, с которым они вместе работали грузчиками в токийском аэропорту Ханэда. Однако по-настоящему судьбоносными стали его встречи в джаз-баре с представителями тогдашнего андеграунда. Здесь он знакомится со многими кинорежиссерами, в том числе с таким же страстным поклонником этой музыки Вакамацу Кодзи, у которого он даже снялся

⁶⁶ Денисов И. Якудза-эйга. Жанровое кино по-японски. <http://www.russ.ru/pole/YAkudza-ejga> (дата обращения 20.08.2017).

⁶⁷ В 2008 г. эта просветительская работа Китано была отмечена призом Японского национального математического общества.

в нескольких эпизодических ролях. Это стало первым маленьким кинодебютом будущей знаменитости.

За эти годы Китано сменил не одну профессию, успев поработать официантом, лифтером, продавцом в кондитерской лавке, уличным торговцем, чернорабочим и даже таксистом. Его планы на жизнь также все это время оставались неопределенными: то он копил деньги и готовился уехать на учебу за рубеж, чтобы там выучиться на профессионального переводчика, то намеревался посвятить себя искусству, занимаясь в самодеятельном театральном кружке. В конце концов поиски призвания, а вернее, на тот момент очередного места работы привели студента-«недоучку» в район Асакуса, в стрип-клуб под названием «Французский театр», куда он устроился простым лифтером, задумав при этом заодно поднабраться там актерского опыта.

Вскоре у Китано появился замечательный учитель – известный артист и арт-директор этого клуба Фуками Сэндзабуро, который ставил комические номера, развлекавшие публику в перерывах между выступлениями стриптизерш. Несмотря на свою внешнюю неприступность и суровость, он сразу же обратил внимание на молодого лифтера, разглядев в нем талант и редкое чувство юмора, и вопреки своим устоявшимся принципам стал давать ему уроки комедийного жанра. Это и стало началом профессионального пути Китано. Вскоре Китано уже весьма успешно совмещал свои основные обязанности по работе с выступлениями на сцене в комических интермедиях, отплясывая на сцене чечётку и постепенно становясь звездой местной сцены. Здесь же он встретил своего будущего партнера по комедийному дуэту Канэко Киёси, с которым они сразу же договорились сделать что-то сообща. Однако заведение вскоре разорилось, и будущий режиссер вынужден был искать средства к существованию.

И тогда недавние приятели решили попробовать себя в популярном разговорном жанре *майдзан*, но безуспешно. Пришлось воспользоваться знакомством с известным комиком Коромбиа Райто (по-английски Columbia Light), работавшим по контракту с солидной звукозаписывающей компанией «Columbia Records». Он и помог молодым актерам организовать при театре, где он служил, их регулярные концерты. Параллельно с этим в поисках дополнительных заработков два друга стали выступать в ближайших стрип-барах, кабаре и других увеселительных заведениях. Но творческого удовлетворения эти номера им не приносили. Шумные компании подвыпивших людей сомнительной профессии редко обращали внимание на происходившее на сцене. Это раздражало Китано, вызывало в нем чувство протеста и часто заканчивалось очередным громким скандалом либо пьяным загулом самого актера. А чтобы как-то разрядить ситуацию и не потерять эту работу, его партнер по сцене заранее заготавливал дежурные шутки на все случаи жизни.

И все-таки судьба однажды улыбнулась им. Это случилось опять же в районе Асакуса на сцене компании «Сётику» во многом по воле случая, когда начинающих комиков попросили выступить в развлекательной программе, подменив артистов, опаздывавших на представление. Это стало началом их успешной творческой карьеры. Воспоминания Китано об этом периоде его жизни можно отыскать в его романе «Ребята из Асакуса» («Asakusa Kid»), экранизированном для кабельного телевидения режиссером Синодзаки Макото в 2002 г. А дальше стремительно разворачивались уже известные события, связанные с вхождением Китано в мир кино.

«Пока я был комиком, я все время был собою недоволен, – рассказал Китано в одном из своих многочисленных интервью. – Мой персонаж, маску которого я носил в течение многих лет и с которым я практически сросся – Бит Такеши – мне порядком надоел. А комедийные роли, которые я играл в кино, – это были плохие роли в плохом кино. Захотелось что-то поменять... Весь мир снимает фильмы о мафии, но нигде я не видел, чтобы хоть отдаленно они были похожи на правду»⁶⁸.

⁶⁸ Барабаш Е. Такэси Китано: «Мне не по душе жестокость Тарантино» // Независимая газета. 23.06.2008.

Уже с первых шагов в большом кино Китано никогда не стремился с фотографической точностью воспроизвести когда-то увиденное им в жизни, а всегда пропускал реальные воспоминания через свое богатое художественное воображение. Так родился его оригинальный творческий почерк, которым будут отмечены все будущие работы режиссера. Четко сформулировать особенности этого стиля трудно, но, как отмечают исследователи, «внешне в его гангстерских фильмах причудливо переплетаются откровенное насилие и ироническая комедия, минимум диалога и максимум действия, четкое построение кадра и „мягкий“ монтаж фильмов»⁶⁹. А еще «кинематографию от Китано» отличают так называемые «длинные стоп-кадры», в которых почти не происходит действия или сразу же показываются последствия произошедших событий, пропуская промежуточные этапы.

Но самый главный секрет художественного мастерства этого прославленного мастера состоит все-таки в идейном содержании его творчества. Его так называемые «черные» ленты» хотя и отражают нигилистическое отношение мастера к жизни, но почти всегда наполнены теплом и вниманием к своим героям. Несмотря на постоянно льющуюся кровь, шокирующую жестокость и грубый юмор, его фильмы всегда несут в себе глубокий философский подтекст и поднимают глубокие вопросы морали, давая пищу для серьезных и продолжительных размышлений.

В 1990 г. выходит его второй по счету режиссерский фильм «Точка кипения» («Сан тай ён эккусу дзюгацу»), о котором он рассказал потом в своей «Автобиографии»: «Едва с трудом закончив „Жестокого полицейского“, я тут же принялся в 1990 году за свой второй фильм „Точка кипения“, который тоже посвящен гангстерам. Я очень верил в этот проект, так как меня поддерживали не только все, кто меня окружал, но и продюсеры. Мне казалось, что я полностью контролирую как сценарий – сложную историю с неожиданными поворотами, – так и процесс съемок... Мне казалось, что я наконец-то смог создать собственную манеру. В этом фильме, где что-то было заимствовано у комедии, даже бурлеска, можно сказать, объединились элементы моего стиля: диалоги, абсурдные ситуации, сарказм, жестокость, двусмысленный черный юмор, бессмысленная бойня и море, ставшее прекрасным фоном для того, чтобы подчеркнуть человеческую слабость и беспомощность...»⁷⁰

А еще Китано впервые выступил в этом фильме не только в качестве режиссера и сценариста, но и в качестве актера, сыграв роль *якудза*-маргинала Уэхара. И эта смелая кинематографическая находка в дальнейшем превратилась в одну из отличительных сторон его творчества. Ведь Китано всегда был и остается, прежде всего, большим и самобытным актером, воспитанным на традициях театра Кабуки с его гротескной и во многом условной игрой актеров и созданными ими яркими образами прошлого, среди которых немало злодеев и преступников.

Одновременно с этим Китано как актер многое подчеркнул из кинематографического опыта своих предшественников, и в первую очередь, конечно же, у легендарного актера Такакура Кэн, воплотившего на экране многочисленные образы самураев и *якудза*: все тот же самурайский стоицизм и фатализм, презрительное отношение к смерти и т. д. Но герои Китано намного ближе к жизни и современной реальности, они практически лишены ореола криминальной и самурайской романтики, столь характерной для исполнительской манеры Такакура. И выглядят куда более похожими на реальные прототипы японского криминального мира, в изучение которого все глубже погружался Китано в своем творчестве.

«Точка кипения» – одна из таких картин, может быть, самая любимая работа Китано из всей его фильмографии. Однако в прокате фильм провалился. Возможно, как предполагает

⁶⁹ Георгиев Ю. Новые гангстеры в фильмах Такэси Китано // Япония сегодня. 2003, №7. С. 31.

⁷⁰ Темман М. Такэси Китано. Автобиография. М., 2012. https://www.e-reading.club/chapter.php/1020115/46/Kitano_-_Takeshi_Kitano_Avtobiografiya.html (дата обращения 16.08.2019).

сам Китано, потому, что «зрителям и критикам было неприятно увидеть меня на экране в столь отвратительной роли. Герой, которого я сыграл, Уехара, действительно мерзкий тип»⁷¹. Трудно сказать, в этом ли состояла основная причина творческого разочарования актера, но вскоре он решил порвать отношения с «Сётику» и создать свою собственную независимую компанию, которая получила название «Офис Китано».

Первый фильм «Офиса Китано» – «Сцены у моря» («Ано нацу, итибан сидзукана уми», 1991), который для экономии средств он решил снимать на пляже, без декораций, без сценария и почти без диалогов. И действительно, весь фильм состоит из прекрасных воспоминаний о лете, пляже, море и первой любви двух глухонемых подростков – девушки и юноши, который, найдя сломанную доску для серфинга, упорно учится скользить по волнам. Этот романтический настрой картины во многом дополняет прекрасная музыка одного из самых известных японских композиторов Хисаиси Дзё (настоящее имя Фудзисава Мамору), с которым Китано знакомится во время работы над этим фильмом и продолжает сотрудничать всю свою творческую жизнь. Но все эти составляющие успеха не помогли достичь желаемого результата: фильм вновь прошел практически незамеченным ни критикой, ни зрителем.

И только следующая, четвертая по счету, кинолента режиссера «Сонатина» принесла ему долгожданный успех, став переломным моментом в творчестве Китано. «До „Сонатин“ он только учился, а после „Сонатин“ – разошелся по полной, – пишет один из его биографов. – Собственно, отсюда и название фильма, которое – если зритель задастся подобными вопросами – не очень-то вяжется со смыслом»⁷². Вот что говорит сам Китано по этому поводу: «Я люблю „Сонатину“. Вместе с ней для меня как для режиссера начался новый этап. Ведь когда, обучаясь игре на пианино, вы начинаете исполнять сонатины, разве это не значит, что у вас есть хорошая база?»⁷³. В «Сонатине» Китано вновь играет роль токийского мафиози Муракава, уставшего от своей криминальной жизни и погибающего в схватке с соперничающей бандой.

Сюжет ленты предельно прост: на Окинаве начинается война гангстерских кланов, и главному герою вместе с его подручными приказано отправиться туда и урегулировать конфликт. Но поручение оказалось не из легких: первоначальный план их действий проваливается, и банда вынуждена отсиживаться в хижине на одном из пляжей Окинавы в ожидании дальнейших указаний из Токио. Удивительно то, что именно во время этого простоя в закоренелых преступниках просыпается что-то человеческое: они купаются под дождем, играют, рыбачат и т. д. Вроде бы все весело, все эпизоды наполнены солнцем, морем, но все понимают, что это – конец. А тем временем постоянно нарастает напряжение, буквально витающее в воздухе, которое подпитывает чувство обреченности, предопределяя трагический финал картины.

Эта лента, состоящая из череды трагикомических эпизодов и проникнутая жестоким фарсом, была высоко оценена в Японии, в том числе и таким строгим критиком, как известный писатель Оэ Кэндзабуро. Но куда большую популярность лента получила на Западе. Именно благодаря «Сонатине» здесь впервые по-настоящему заметили и оценили талантливого японского режиссера. Среди его новых многочисленных поклонников оказался и Квентин Тарантино, который лично представлял картину на одном из американских телеканалов, не скупясь на похвалу своему японскому коллеге. И если учесть, что Китано чуть раньше Тарантино начал работать в кино как режиссер, то совсем не исключено, что его стиль мог оказать влияние на американскую кинознаменитость.

Правда, сам Китано достаточно сдержанно высказывается по поводу своей зарубежной популярности: «Я никогда особенно не рассчитывал, что мои фильмы будут понимать в Европе, да, честно сказать, и не очень стремился. В Европе и Америке больше восприни-

⁷¹ Там же.

⁷² Сонатина // Киноведы. Вып. 073. 27.04.2016. <http://kinovedy.com/sonatina/> (дата обращения 18.08.2019).

⁷³ Там же.

мают ту жестокость, что показывает Тарантино в „Криминальном чтиве“. Мне же такая совсем не нравится, она игрушечная и ничего не дает уму. Постреляли, кровью все залили, разбежались. Настоящая жестокость – она внутри, ее порой не сразу и разглядишь, она может скрываться между любовью и дружбой, например. А вообще, я ничего плохого не вижу в том, что европейская публика воспринимает мои фильмы достаточно поверхностно, видя лишь внешний слой»⁷⁴. При этом Китано был искренне уверен в том, что только японцы с их национальным менталитетом и знанием японской культуры способны до конца понять его фильмы.

Но в реальности ситуация складывалась ровно наоборот: в то время, как в других странах этот фильм был назван первым общепризнанным шедевром японского режиссера, в одной только Японии «Сонатина» не имела особого успеха и прошла практически незамеченной, продержавшись на экране нескольких кинотеатров чуть больше недели. А ведь сегодня критики считают ее одним из лучших фильмов Китано. Что же говорить тогда о следующем фильме режиссера – «Рождение великого гуру» («Кёсо Тандзё», 1993), который с самого начала был рассчитан, прежде всего, на японского зрителя.

На самом деле Китано-продюсер уже давно размышлял над экранизацией одноименного романа Китано-писателя, планируя также по обыкновению исполнить в фильме одну из ролей. Но сомневаясь по поводу того, не будет ли слишком много Китано на одной съемочной площадке, он стал искать выход из этой сложной ситуации и, наконец, нашел, назначив постановщиком картины своего ассистента – дебютанта в режиссуре Тэмму Тосихиро. Если вспомнить, что этот фильм станет в фильмографии Тэмму не только первым, но и последним, то не приходится сомневаться в том, кто является настоящим создателем этой ленты.

Причин для подобной рокировки было несколько. И самая главная из них в том, что фильм рассказывал про религиозные секты, к которым у Китано всегда было достаточно настороженное отношение. А затем оно еще больше усугубилось: готовясь к съемкам, он два раза брал интервью у основателя секты «Аум Синрикё» Асахара Сёко, приобретшего в те годы большую популярность в Японии и своих многочисленных сторонников. Но так и не смог постичь суть его учения, а посему представил все в своем фильме несколько прямолинейно, но при этом излишне символично.

Главный герой картины – молодой парень по имени Такаяма Кадзуо – случайно становится свидетелем уличного действия небольшой религиозной секты. Прямо на его глазах высохший старичок, облаченный в наряд буддийского божества, исцеляет одним своим прикосновением прикованную к инвалидному креслу старушку. Правда, это чудесное исцеление сразу же показалось герою чистым шарлатанством, да и сама свита старичка – серьезные люди в строгих деловых костюмах – почти не скрывала обмана, так же как и другие участники этого плохо срежиссированного спектакля. Так, исполнив свою роль, исцеленная бабка вместе с внучкой поспешили в автобус, где их ждала команда гуру, а из рукавов «целителя» свисали провода с электродами. И, тем не менее, все эти очевидные свидетельства явного подлога не останавливают молодого человека от того, чтобы примкнуть к этой загадочной организации и как-то разнообразить свою одинокую неустроенную жизнь.

Вскоре выясняется, что великий гуру – профессиональный актер, безобидный, но уже близкий к маразму старик, а реальная власть в культе принадлежит двум его помощникам. Старшего из них – обаятельного прожигателя жизни и одновременно жестокого и беспринципного дельца по фамилии Сиба – играет сам Китано. Он ставит на место неожиданно умершего гуру молодого Такаяма, который не претендует на какие-либо финансовые выгоды, но хочет восстановить веру своей паствы в религиозное учение. Однако с его приходом власть и деньги начинают утекать из рук двух мошенников, против которых начинают выступать его новообращенные сторонники.

⁷⁴ Барабаш Е. Такэси Китано: «Мне не по душе жестокость Тарантино» //Независимая газета. 23.06.2008.

В общем, в этой сатирической сказке Китано не без иронии рассказывает о буднях религиозной секты, заклеив не только сектантскую, но и любую организованно-религиозную деятельность. А заодно он заставляет зрителя серьезно поразмышлять над многими вопросами нашей жизни и веры, и в первую очередь над словами своего персонажа – двойника Сиба – о том, что идеальное божество для человечества – «бог умеренный», не требующий ничего сверх умеренной, дозированной веры и т. д. Так что при всем своем комическом и даже пародийном характере эта картина не лишена глубокого философского, да и просто житейского смысла, что никак не скажешь о другой картине режиссера «Снял кого-нибудь?» («Мина яттэру-ка?», 1993), которая снималась Китано практически в то же самое время.

Это – первый в режиссерской карьере Китано комедийный фильм с главным персонажем по имени Асао, буквально помешанным на сексуальных фантазиях. Но его успехи на любовном фронте равны нулю: ни одна девушка не хочет продолжать с ним знакомство и вступать в интимные отношения. Начитавшись, что девчонки любят парней с дорогими автомашинами, герой решает приобрести себе сначала один, потом второй автомобиль. Для этого он решается на ограбление банка, для чего готовит целую операцию, предварительно с трудом раздобыв для этого пистолет. Однако, не преуспев с автомобильным сексом, он увлекается еще более сомнительной идеей секса в самолете. В конце концов, он проникает в ряды членов организованной преступной группировки, прибегает к помощи безумных изобретателей, начинает преследовать миллионера-одиночку, чтобы ограбить его, но все – тщетно: в финале картины Асао ждет жестокая смерть.

Примерно такова фабула этой картины, вокруг которой строится весь ее сюжет, вернее, даже не сюжет, поскольку его нет и в помине, так же как и логики развития характера героя – прирожденного лузера, помешанного на сексуальных фантазиях. Вместо сюжета зрителю предлагается серия комедийных эпизодов, которые просто нанизываются один на другой, совершенно не пересекаясь между собой. Вместо логики развития событий здесь намешаны шутки, ситуации, скетчи типа тех, с которыми когда-то выступал Китано в стрип-клубе «Французский театр», а затем на эстраде. И хотя эта лента чем-то напоминала пародию на популярные японские фильмы типа любимой всеми японцами «Годзилла», она не вызвала интереса со стороны японского зрителя, став полным провалом, в том числе, и с коммерческой точки зрения.

Удивительно единодушными в своих критических высказываниях об этой ленте Китано оказались и его многочисленные поклонники в Европе и США, признав ее совершенно очевидной творческой неудачей режиссера. Причем здесь речь идет не о ее сборах в зарубежном прокате, а о художественной ценности кинофильма, вернее, о полном ее отсутствии, как казалось тогда многим⁷⁵. Но самым вызывающим для зрителей оказалось насмешливое отношение Китано к своей аудитории. И сам режиссер не скрывает этого, открыто заявляя о том, что именно таким был его план: посмеяться над теми, кто пришел в кино посмеяться над его героями.

Но на самом деле вполне очевидно, пишет известный киновед А. Долин, что «в „Снял кого-нибудь?“ Китано открыто демонстрировал собственную неудовлетворенность карьерой и жизнью»⁷⁶. Неудивительно, что следующим шагом в жизни Китано после выхода этой веселой, но весьма странной во всех отношениях ленты стала неудачная попытка суицида. Во всяком случае, об этом говорили тогда многие, в том числе и его друзья, которые не раз вспоминали о том, что в тот период он частенько размышлял о различных способах покончить с собой.

И это роковое событие произошло поздним вечером 2 августа 1994 г. После очередной обильной выпивки с друзьями Китано сел за руль недавно купленного мотоцикла и на полной

⁷⁵ * Сегодня эта работа оценивается в профессиональных кругах как во многом новаторская в своем жанре.

⁷⁶ Долин А. Такэси Китано. Детские годы. <https://e-libra.ru/read/423237-takeshi-kitano-detskie-gody.html> (дата обращения 18.08.2019).

скорости врезался в стену. На следующее утро об этом событии уже бесперебойно сообщали все выпуски новостей. Но до сих пор причины столь нелепого и трагического случая неведомы никому. Да и сам пострадавший никак не комментирует произошедшее, ссылаясь на полную потерю памяти. И в действительности он мало что помнил о событиях того вечера: его жизнь тогда буквально висела на волоске. В больницу его доставили с сотрясением мозга, множественными травмами лица и головы и переломами.

Тяжелые ранения привели к параличу правой половины тела, и, несмотря на сложные хирургические операции, которые ему пришлось перенести, одна сторона лица так и осталась практически неподвижной, напоминая застывшую театральную маску, как бы разделенную на две части и выражающую одновременно смех и печаль. Будучи давним поклонником японского театра, он увидел в этом массу преимуществ, поскольку маска всегда обратима и двойственна, она способна и смешить, и пугать. Так у Китано возник новый брутальный имидж человека с раздвоенной личностью комедианта и трагика, за которым скрывалась «бесконечная диалектика» его жизни и творчества.

Уже много лет спустя в своем интервью он философски заметил: «Мы не выбираем, когда и где родиться, но каждый может выбрать, когда и где умереть. Самонадеянно просто жить и не замечать тени смерти, которая всегда стоит за спиной и только дает нам отсрочку. Но противопоставлять жизнь и смерть столь же неуместно. Чем более ты уверен в том, что умрешь, тем более интенсивно живешь»⁷⁷. С тех пор смерть и смех для Китано стали связаны друг с другом навсегда.

Он продолжал жить и творить в то время, когда ни в Японии, ни на Западе никто не верил в возвращение режиссера в профессию, тем более в ближайшие годы. Но он сделал это, начав со съемок своего очередного фильма «Ребята возвращаются», правда, не решился сниматься в нем сам, как утверждал потом, но вовсе не из-за своего внешнего вида. И в это нетрудно поверить, поскольку практически одновременно со съемками этого фильма он сыграл одну из ролей в боевике Исии Такаси под названием «Гонин» (1995), что переводится с японского как «Пятеро». Именно пять героев этой картины переступили ту черту, за которой уже нечего терять, и каждому из них позарез нужны деньги. И вот однажды эти пять отчаянных мужчин решили ограбить гангстеров. И не просто гангстеров, а банду Огоси – одну из самых влиятельных семей *якудза* в г. Осака.

В день налета им улыбнулась удача – дерзкий план сработал. К вечеру в руках грабителей-дилетантов уже была с кровью отвоеванная сумка с десятками миллионов иен. Но на этом подарки для них закончились: семья Огоси нанимает двух самых ужасных убийц в городе, от страшной мести которых еще никто и никогда не спасался. Один из них – Китано, который появляется буквально в эпизодической роли где-то на 70-й минуте фильма, и, тем не менее, эта картина во многом выигрывает за счет блестящей актерской игры мастера.

А еще, к удивлению для многих, в эти годы Китано серьезно занялся живописью. Свои красочные рисунки в примитивистском стиле, чем-то напоминающие работы Марка Шагала, он стал помещать в качестве иллюстраций в свои книги, печатать на обложках саундтреков к собственным фильмам, демонстрировать на художественных выставках. Но наиболее ярко и интересно он представил свои художественные творения в фильме «Фейерверк», где они органично дополняют образную систему ленты.

⁷⁷ Плахов А. Такэси Китано: «я сыт популярностью по горло» //Коммерсантъ. №160. 05.09.2003.



«Фейерверк» («Ханаби», 1997)

Этот фильм – один из самых успешных в творчестве мастера – был отмечен за режиссуру «Золотым львом» – высшей наградой Венецианского кинофестиваля. Но здесь Китано великолепен и как актер. Он играет роль отставного полицейского, решившего ограбить банк, чтобы добыть деньги. А деньги нужны ему для того, чтобы исполнить сокровенное желание его умирающей жены и отправиться вместе с ней в последнее в их жизни путешествие по тем местам, где она всегда мечтала побывать. А когда пришла пора расплаты за содеянное – все проблемы он решает одним выстрелом пистолета в висок.

После «Фейерверка» Китано, казалось бы, уже навсегда расстался с криминальным жанром, сняв вслед за этим трогательную и одновременно забавную ленту «Кикудзиро», навеянную воспоминаниями о своем отце. А вот «Брат якудза» – это очередное возвращение Китано к своему любимому жанру *якудза-эйга*, но уже с использованием совершенно нового для себя материала. Действие картины разворачивается в японском квартале Лос-Анджелеса, где насмерть схлестнулись банды японской и американской мафии. Своеобразие этой ленты состоит в том, что образы *якудза* выглядят как бы вмонтированными в канву американского боевика. Но в США, на фоне чисто американского преступного мира, *якудза* предстают как современные преступники, живущие еще во многом в соответствии с кодексом самурайской чести. А в остальном фильм, как и большинство из созданных им картин и портретов представителей японского криминала, во многом напоминают американские боевики. Вот почему фильм Китано был понят и тепло принят в США и других странах.

Так японские гангстерские фильмы – *якудза-эйга*, – долгие годы ориентированные исключительно на вкусы своего отечественного зрителя, благодаря творчеству Китано приобретают в 1990-е гг. огромную популярность за рубежом. С тех пор Китано – неременный и желанный гость, а еще чаще участник престижных международных кинофестивалей, где его работы всегда встречают если не признание жюри, то шквал несмолкаемых зрительских аплодисментов и целый поток восторженных статей в прессе. В них западные критики с восторгом отмечают все необходимые для фестивального успеха стереотипы арт-хаусного кино: многочисленные натуралистические сцены насилия, снятые в сознательно замедленном

темпе, весьма своеобразное и непривычное чувство юмора, доходящее порой до грани абсурда, и т. д. И наконец, возможно, самое главное для иностранного зрителя – полный набор японской национальной экзотики, столь любимой в Европе и США.

Как пишет японовед Ю. Георгиев: «Своеобразный сплав элементов старых японских гангстерских фильмов, окрашенных непривычной для западного зрителя романтикой самурайского рыцарства, с традициями американского боевика, очевидно, и создает ту гремучую смесь, которая привлекает всеобщее внимание к Такэси Китано и делает его идиологом любителей гангстерских фильмов не только в Японии, но и далеко за ее пределами»⁷⁸.

На успех и популярность Китано на Западе работало буквально все, в том числе и его brutальная, почти демоническая, но при этом простонародная внешность, природная эксцентричность и с годами приобретенная экстравагантность. Достаточно вспомнить хотя бы неожиданное превращение Китано в яркого блондина, что сразу же вызвало широкое обсуждение в прессе. Буквально повсеместно у него охотно берут интервью и публикуют в самых популярных изданиях. Его фотографии в образе *якудза* – в черном элегантном костюме и с пистолетом в руках – печатают самые популярные гляцевые журналы. Ведущие документалисты создают о нем кино. И даже всемирно известная фирма «Panasonic», производящая бытовую технику, также не преминула поэксплуатировать образ знаменитости для успешного продвижения своих товаров в другие страны, сделав Китано своим «рекламным лицом». Так, фамилия Китано стала символом успеха на Западе, где он в очередной раз громко заявил о себе в своей десятой по счету картине «Куклы» («Дорудзу», 2002).

В «Куклах» режиссер, известный своими страшными кровавыми историями, впервые решился рассказать о трагической любви, правда, без смерти, ран и крови, как всегда, тут тоже не обошлось. Не зря Китано даже однажды назвал «Куклы» «самым жестоким из своих творений»⁷⁹. Между тем фильм получился необычайно поэтичным, красивым и живописным. За основу его сценария взяты пьесы, написанные прославленным драматургом прошлого Тикамацу Мондзаэмон для кукольного театра Бунраку, и вся стилистика ленты выдержана в традициях этого средневекового искусства. Здесь и пейзажи небывалой красоты, походящие на театральные декорации, и восхитительные костюмы от известного модельера Ямамото Ёдзи, и необычайный накал человеческих страстей, на которые способны лишь герои старинных драм.

⁷⁸ Георгиев Ю. В. // Япония сегодня. 2003, №7. С. 31.

⁷⁹ Смирнова А. Почти без слов // Большой город. 31.01.2003.



«Куклы» («Дорудзу», 2002)

В общем, полная стилизация жизни под средневековый театр с его условностями, гиперболизацией, символикой и поэтикой, которая удивительным образом соединяется в картине с самыми актуальными достижениями в области монтажа, цветовых решений, звука и т. д. Буквально с первых кадров все ошеломляет своей новизной в сочетании с прямым и сильным воздействием на эмоции зрителя.

Однако эта очень интересная и экстравагантная задумка режиссера, к сожалению, не была до конца понята и оценена ни публикой, ни критикой, как говорят, из-за ее излишней претенциозности. Фильм стал сенсацией Венецианского фестиваля 2002 г., вызвав бурю оваций и восторженных рецензий, но не получил главной награды жюри, как многие считают, по вине его председателя Гонг Ли. Замечу, что у нас в стране лента стала хитом арт-хаусного проката.

Сам же Китано впоследствии признавал, что он допустил в «Куклах» много ошибок, и даже сожалел по поводу того, что не выпустил этот фильм под каким-нибудь другим странным псевдонимом. «Тогда было бы проще воспринять „Затойчи“, потому что это – настоящее кино от Китано», – заметил режиссер в одном из своих интервью⁸⁰. Речь идет о фильме на историческую тему «Затойчи» («Дзатоити», 2003), который в Венеции получил «Серебряного льва» за лучшую режиссерскую работу и приз зрительских симпатий в Торонто, а в России признан одним из лучших, если не самым великолепным, зрелищем киногода⁸¹.

⁸⁰ Интервью Сэма Клебанова с Такэси Китано для программы «Магия кино» на канале «Культура» и для журнала «Кинопарк». 15.08.2018. <https://zen.yandex.ru/media/kinoru61/interviu-sema-klebanova-s-takeshi-kitano-5b72d402750a4600aad7914c> (дата обращения 20.08.2018).

⁸¹ Главным художественным хитом года может стать самурайский боевик «Затойчи» культового актера и режиссера Такэси Китано //Известия. 04.10.2003.



«Затойчи» («Дзатойти», 2003)

В ней Китано вновь выступил не только в качестве режиссера, но и актера, сыграв роль самого Затойчи – странствующего слепого массажиста и виртуозного фехтовальщика, готового в любой момент вступить за обиженных и наказать врагов, молниеносно обнажив свой меч. Этот фольклорный персонаж – своеобразный японский Зорро или Робин Гуд – был необычайно популярен в Японии в 1960—1970-х гг. благодаря артисту Кацу Синтаро, блестяще сыгравшему эту роль. Но Китано не стал подражать уже ранее найденным кинематографическим находкам своего предшественника, стремясь снять совершенно другой фильм и с точки зрения стиля, и с точки зрения режиссуры.

«Для меня это было вызовом – создать что-то оригинальное, на основе идей других людей, – признался режиссер в своем интервью. – Я поставил перед собой задачу проверить, насколько далеко я смогу зайти, не нарушая эти основные правила и не теряя зрительский интерес. Мне хотелось зайти как можно дальше в деконструкции жанра и нарушении ограничений, накладываемых историческим жанром»⁸².

Какой жанр он имеет в виду? Режиссер говорит о возрождении традиционного жанра *тямбара* – фильмы об уникальном японском стиле фехтования на мечах, – искренне сокрушаясь по поводу того, что «со временем эти фильмы о фехтовальщиках стали почему-то копировать гонконгский стиль – движения стали более акробатическими, появились различные технические ухищрения... И современное японское кино о боевых искусствах абсолютно копирует этот стиль»⁸³.

Вот почему свой фильм Китано расценивает не только как «деконструкцию жанра», но еще и как его «реконструкцию». «Особенно в боевых сценах моей политикой было возвращение к основам в том, что касается движений, манер, техники фехтования, – поясняет

⁸² Интервью Сэма Клебанова с Такэси Китано для программы «Магия кино» на канале «Культура» и для журнала «Кинопарк». 15.08.2018. <https://zen.yandex.ru/media/kinoru61/interviu-sema-klebanova-s-takeshi-kitano-5b72d402750a4600aad7914c> (дата обращения 20.08.2018).

⁸³ Там же.

режиссер. – Мне бы хотелось восстановить все это в подлинном виде, и, в то же время создать свою аранжировку традиции, не раздувать ее сверх меры, а показать в новом свете»⁸⁴.

В прокате фильм «Затойчи» шел под рубрикой самурайского боевика, и специалисты даже увидели некоторые параллели с легендарными самурайскими фильмами Куросава Акира. В прессе писали, что «Телохранитель» и «Семь самураев» Куросава стали основой таких легендарных вестернов, как «За пригоршню долларов» и «Великолепная семерка», которые, в свою очередь, явились образцами для подражания со стороны Китано в его фильме «Затойчи». Китано даже называли «Куросавой, пропущенным через западную культуру и перенесенным обратно на японскую почву»⁸⁵.

Сам же Китано, признавая некоторые свои заимствования у великого мастера, больше расценивает их как «уважение к классику, но не более того»⁸⁶. Взять, к примеру, проливной дождь как образ потока гнева и в то же время священной воды, впервые созданный Куросава в его фильме «Расёмон», и т. д. Правда, дочь самого великого режиссера, работавшая у Китано костюмером, утверждала, что боевые сцены в «Затойчи» совсем другие, нежели в фильмах ее отца⁸⁷.

Многие специалисты также уверенно утверждали, что «„Затойчи“ – никакой не самурайский боевик. Китано сделал картину про свою любимую обожаемую *якудза*, просто поместил действие в воображаемый XIX в. – в такой, каким он представляется в массовой культуре»⁸⁸. И действительно, эта лента производит впечатление того, будто Китано вновь задумал сделать боевик про *якудза*, но поместил действие в воображаемый XIX в., и даже придумал ему черты вестерна. А для этого он по обыкновению вольно и смело обошелся с известным сюжетом, наполнив его умеренной долей комедийности и иронии. образу же самого героя мастер придумал эксцентричные черты, контрастирующие с традиционными представлениями о нем.

А еще режиссер, как всегда, не мыслит свое создание без брызг компьютерной крови, без жестких разборок двух мафиозных кланов и бранных словечек. И, тем не менее, этот фильм, несмотря на свою похожесть на гангстерское кино, открыл новую страницу в творчестве Китано. Режиссер, до сих пор снимавший фильмы только про современность, впервые обратился к историческому сюжету. Это была еще одна его большая творческая победа и, как оказалось, чуть ли не последняя на сегодняшний день.

После «Фейерверка» уже ничего не нарушало душевного равновесия мастера: ни отсутствие призов в Каннах, где «Кикудзиро» был фаворитом публики, ни отсутствие призов в Венеции для «Кукол», ни почетной награды за лучшую режиссуру, которую в той же Венеции дали «Затойчи». «Последний комплекс Китано преодолен именно этим фильмом: он стал кассовым в Японии, навсегда похоронив былую уверенность соотечественников режиссера в том, что он не способен угодить широкой публике», – пишет киновед А. Долин⁸⁹.

Творческие неудачи режиссера стали особенно очевидны в XXI в., когда кризис в японском кино, казалось бы, миновал. На фоне новых ярких кинематографических имен Китано стал проигрывать многим другим режиссерам, и это заметили даже на Западе. Взять хотя бы его трилогию 2005—2008 г. – фильмы «Такэши» («Takeshis'», 2005), «Ахиллес и черепаха» («Акирэсу то камэ», 2006), «Бандзай, режиссер» («Кантоку, Бандзай», 2007), выход которых на экраны, как всегда, предвосхищала мощная реклама. В них режиссер вновь попы-

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Киноитоги 2003-го: авторский список десяти лучших фильмов года. Фон Триер, Китано и Тарантино // Известия. 26.12.2003.

⁸⁹ Долин А. Такэси Китано. Детские годы. <https://e-libra.ru/read/423237-takeshi-kitano-detskie-gody.html> (дата обращения 18.08.2019).

тался уйти от своего привычного криминального жанра. И с позиции своего уже зрелого возраста и большого кинематографического опыта он впервые позволил себе поразмышлять вместе со зрителями о проблемах славы и творчества, поделиться своими сокровенными мыслями, сомнениями. Не зря одна из лент названа «Такэши» – именем режиссера во множественном числе: он как бы смотрит на себя глазами разных людей, по-разному оценивающих его. Может быть, поэтому некоторые увидели в этой работе много общего с легендарной картиной Фредерико Феллини «Восемь с половиной», в которой подробно переданы все сложности и восторги творческого процесса режиссера: кризис, поиск, игра воображения, тупики, неразрывный поток субъективного и объективного и т. д. Но зритель не понял этих интеллектуальных изысков, и интересного захватывающего разговора не получилось. Так что Китано вновь вынужден был вернуться «на круги своя» – к жанру *якудза-эйга*.

Его фильм «Беспредел» («Ауторэйджи: Биёндэ») вышел в 2010 г., когда вся страна отмечала 80-летие Фукасаку Киндзи. И эта лента воспринимается многими как дань уважения великому мастеру. Но, тем не менее, критика достаточно прохладно отнеслась к этой пусть и не великой, но весьма профессиональной работе Китано в области жанрового кино. Но роль гангстера Отомо, мастера самых грязных дел, как всегда, с блеском исполненная Китано, безусловно, пополнила галерею самых запоминающихся героев *якудза-эйга*. «Беспредел» на этом не остановлен, и в 2013 г. зритель увидел его продолжение «Полный беспредел» – весьма символическое название для всего творчества режиссера.

Как это порой случается в Японии, и самое яркое тому подтверждение – непростая кинематографическая судьба легендарного Куросава, у себя на родине фильмы японских режиссеров зачастую не имеют такого же огромного кассового успеха, что на Западе. Это наблюдение в полной степени относится и к Китано. В то время его как режиссера умных и неожиданных арт-хаусных фильмов продолжают высоко чтить в других странах, японская публика по-прежнему воспринимает своего прославленного мастера скорее как успешного телеведущего и любимого комика. И сам он достаточно откровенно высказался по этому поводу в связи с вручением ему «Золотого святого Георгия» на Московском международном кинофестивале в 2008 г. «Известие, что меня будут награждать в России за мой скромный труд, я воспринял как особый подарок, – признался он. – Теперь у меня появилась надежда, что и на родине поверят, что я кое-что могу на съемочной площадке. В Японии мои фильмы оцениваются гораздо скромнее. Мои оппоненты считают, что я разрушил киноискусство, низверг его»⁹⁰.

В другом своем интервью режиссер не менее открыто отвечает на вопрос о том, по-прежнему ли его фильмы ценят меньше в Японии, чем в Европе и Америке: «...этого не изменить. Отчасти виновата пресса. Критиков у нас в Японии очень мало. Чаще встречаются репортеры на зарплатах у всяких студий. А я занимаюсь независимым кинопроизводством, так что обо мне пишут как-то мало и недостаточно серьезно. Да, проблема в этом: меня не принимают всерьез. Например, мой фильм выбирают для участия в фестивале в Каннах или в Венеции, но никого это не впечатляет: пресса пишет, что достаточно послать диск отборщикам, и тебя автоматически выберут. Японцы просто не способны поверить в то, что у меня есть какие-то поклонники за пределами Японии, причем поклонники фильмов, а не телепередач. У них это не укладывается в голове. К тому же они не терпят, чтобы один человек был равно успешен сразу в нескольких областях! Так что я остаюсь альтернативщиком. В мейнстрим мне дорога закрыта»⁹¹.

Возможно, японский зритель изрядно устал от рек крови и беспощадных убийств, так часто показываемых Китано на экране, и большинство его работ кажутся его соотечественникам «слишком жестокими и циничными, чтобы соответствовать стандартам массового про-

⁹⁰ Рамм В. Режиссер Такеси Китано: «Про Льва Толстого я забыл!»// Известия. 23.06.2008.

⁹¹ Сонатина // Киноведы. Вып. 073. 27.04.2016. <http://kinovedy.com/sonatina/> (дата обращения 18.08.2019).

ката⁹². Да и, по мнению некоторых критиков, «Китано в общем и целом лишен энергетики Фукасаку, чтобы считаться реформатором *якудза-эйга*, но лишен он и эксцентричного таланта Судзуки Сэйдзюн, чтобы стать жанровым оригиналом»⁹³. Но находятся и те, кто называет Китано «самым молодым из триумвирата классиков японского кинематографа: Куросава – Осима – Китано»⁹⁴. Возможно, здесь сквозит явное преувеличение, однако, несомненно, что в области японского криминального кино Китано как режиссер и актер на сегодняшний день все еще не знает себе равных.

Так что дело здесь, пожалуй, не в субъективных оценках, а в том, что криминальное кино Японии сегодня испытывает далеко не простые времена, и пока еще общий стремительный подъем в японском кинематографе, наблюдаемый в последние годы, практически не коснулся этого жанра. Отсюда – постоянно падающие рейтинги, слабый интерес публики и невнимание критики к криминальным лентам. И в этой ситуации остается только надеяться на новый взлет популярности *якудза-эйга* в Японии, как это уже не раз случалось в истории национального кинематографа, в анналы которого уже прочно вошло имя Китано Такэси как создателя нового гангстерского кино.

На Западе же феномен Китано расценивают иначе. Как тонко подмечает кинокритик Гусев, «культовый статус Китано (не стиль, а именно статус) сработан по безупречной формуле Джармуш плюс Тарантино, помноженные на сверхмодный японский колорит»⁹⁵. И эта формула успеха, возможно, еще долго бы просуществовала в мировом кинопространстве, если бы не те кардинальные сдвиги, которые произошли на мировом экране в преддверии миллениума.

Судьбоносным и показательным в этом отношении стал 52-й Каннский кинофестиваль 1999 г., который, как все ожидали, должен был подвести итоги прошедшего столетия и объявить ключевые фигуры уходящей киноэпохи. К их числу уже заранее относили признанных киномастеров 1980—1990-х гг.: Педро Альмодовар, Джим Джармуш, Дэвид Линч и, конечно же, Китано Такэси и др. Однако жюри во главе с Дэвидом Кроненбергом все решило иначе: работы этих неоклассиков постмодернистской кинокультуры оказались по большей части проигнорированы. Основные награды тогда достались картинам малоизвестных режиссеров и абсолютно неизвестным исполнителям. И в этом решении был «серьезный вызов кинематографу – конечно, не классическому, который ушел в далекое прошлое, но кинематографу постмодернистскому, успевшему к 1999 г. занять место традиционного. И не просто вызов, а некий жест, указавший на то, что на пороге нового столетия кино претерпевает очередную мутацию – происходит революция, которая в корне меняет весь пейзаж...»⁹⁶.

⁹² Tom Mes and Jasper Sharp. *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. California, 2005. P. 159.

⁹³ Денисов И. Якудза-эйга. Жанровое кино по-японски. <http://www.russ.ru/pole/YAkudza-ejga> (дата обращения 20.08.2017).

⁹⁴ Гудкова В. Живые куклы театра Бунраку в руках режиссера-якудзы //НГ-антракт. 17.01.2003.

⁹⁵ Гусев А. Кино XXI века: революция и перезагрузка // Сеанс #19/20. После паузы https://seance.ru/n/19-20/zarubeznoe_kino_in_russia/kino-xxi-veka-revoljutsiya-i-perezagruzka/ (дата обращения 28.05.2019).

⁹⁶ Плахов А. Радикальное кино //Сеанс №17, 28.10.2010. <https://seance.ru/blog/radical/> (дата обращения 09.09.2018).

Глава II. Нецветущая сакура как образ нового японского кино: Миикэ Такаси

В свете этих новых революционных веяний в мировом кинематографе следует рассматривать триумф Миикэ Такаси на XXIX Международном Роттердамском кинофестивале в 2000 г. с его картиной «Кинопроба» («Одисён», 1999). Она была показана не в основной, а во внеконкурсной программе кинофестиваля, но принесла режиссеру приз ФИПРЕССИ, а главное – сделала Миикэ «сверхмодной режиссерской звездой из самой модной кинодержавы – Японии»⁹⁷.

Так случилось, что Международный кинофестиваль в Роттердаме, впервые прошедший в 1972 г., а ныне ставший одним из самых известных и авторитетных европейских кинофорумов, явился стартовой площадкой для многих современных японских режиссеров. Возможно, потому, что его устроители с самого начала были ориентированы на поддержку альтернативного некоммерческого кино с уклоном в сторону кинематографии Восточной Азии и развивающихся стран. Любопытно, что, готовя «Роттердам-2000» – первый крупный международный кинофестиваль – за символической чертой (ежегодно проходит в январе), его организаторы придумали дерзкий проект: составить программу исключительно из японских фильмов. Этого осуществить не удалось, но именно японская кинематография задавала основной тон всему этому мировому кинофоруму, предложив европейскому зрителю обширную коллекцию японских картин, начиная с персональной ретроспективы работ режиссера-ветерана Фукасаку Киндзи и кончая новым именем Миикэ Такаси.



Миикэ Такаси (род. в 1960 г.)

Его громкий дебют в Роттердаме принес еще тогда малоизвестному Миикэ громкую славу, а затем и признание в Европе в качестве чуть ли не главного режиссера года. В Японии же это событие восприняли тогда крайне настороженно, так и не поняв новаторства новой отече-

⁹⁷ Плахов А. Остерегайтесь красоток // Коммерсантъ-Weekend. 27.07.2001.

ственной звезды. Ведь столь же беспредельно жестокие и крайне натуралистичные ленты, как «Кинопроба», снимали в Стране восходящего солнца еще в 1960-е гг. Но их создавали исключительно для «внутреннего пользования». На экспорт тогда шли экзистенциальные полотна Куросава Акира и Kobаяси Масаки. И никому и в голову не приходило, что дешевыми триллерами и хоррорами, поставленными на поток, кто-то за пределами страны может заинтересоваться всерьез. Да и о самом режиссере в те годы знали лишь единицы из мира кино, и только как о «крепком ремесленнике, выпускающем ежегодно какое-то невообразимое число фильмов».

Зато сегодня о Миикэ пишут многие, много и разное. Это – «самый занятой режиссер в Японии», «один из 10 азиатских гениев, на которые обратил внимание Голливуд»⁹⁸, с гордостью повторяют его поклонники, вознеся его на пьедестал мировой звезды и именуя не иначе, как «японским Тарантино». Порой его величают чуть ли не главным японским режиссером и законодателем моды на современное японское искусство на Западе и т. д. А критики вовсе не понимают восторгов по поводу фильмов Миикэ, считая его «чрезмерно перехваленным режиссером»⁹⁹. Одни из них называют Миикэ «мастером треша», другие – ремесленником и «графоманом от кино», третьи находят в его фильмах арт-хаус, а четвертые и вовсе закрепили за ним репутацию «культового целлулоидного фрика, леденяще-жестокое и патологически смешного»¹⁰⁰.

Но, наверное, с самой беспощадной характеристикой творчества Миикэ выступил известный российский философ А. Дугин, по мнению которого, он «сумел отразить главные силовые линии современной Японии. Но при этом осторожный европеизм с уклоном в этнологию и экологию Акира Куросавы и даже трагический парадоксализм Такэси Китано у Миикэ преодолевается самыми крайними формами выражения абсурда, жестокости и вырождения. Японское общество Миикэ – это не просто предельно дегенеративное общество, это общество, практически не существующее, превратившееся в собственный симулякр, в иллюстрацию японского постмодерна. Запад проник в самую сердцевину японской культуры, разрушил все органические связи, оборвал все семантические цепи, а на поверхность всплыли «японские останки (residui)» – в форме садизма, жестокости, краха семьи, дегенерации, мафии, извращений, коррупции, патологии и одновременно этноцентризма, которыми наполнены картины Миикэ»¹⁰¹.

И следует заметить, что во многом схожего мнения по поводу творчества Миикэ придерживаются немало зрителей и профессионалов, для которых работы режиссера ассоциируются в первую очередь с миром криминала и его обитателями: *якудза*, уличными бандами, с бессмысленными и беспощадными убийствами, жестокостью и кровью и т. д. Наверное, именно поэтому своеобразным «фирменным знаком» режиссера стали шокирующие сцены насилия во всех его проявлениях. Но при этом даже в самых жестких его лентах обязательно присутствуют трогательные сентиментальные моменты.

Миикэ не раз снимал серьезные криминальные драмы: «За гранью дозволенного» («Нихон куросьякай», 1999), «Братство якудза: война кланов» («Арабуру тамасий-тати», 2001), «Якудза: новое кладбище чести» («Синдзинги-но хакаба», 2002) и др. Но в его огромной фильмографии есть и совсем иные работы – веселые и легкие детские фильмы: «Человек-зебра» («Дзэбраман», 2004, «Великая война гоблинов» («Ёкай дайсэнсо», 2005), историческая костюмная сага «Сабу» («Сабу», 2002), увлекательные миви «Люди-

⁹⁸ Пародийный хоррор режиссера Такаси Миике // Кино без границ. www.mognovse.ru/zyr-parodijnij-horror-rejissera-takashi-miike-po-romanu-yasushi.html (дата обращения 01.04.2019).

⁹⁹ Денисов И. Японское жанровое кино. Якудза-эйга. Часть 3. <http://www.cinematheque.ru/post/119905/print/> (дата обращения 01.04.2019).

¹⁰⁰ Плахов А. Нецветущая сакура. Фильм Такаши Миике // Коммерсантъ. 19.04.2002.

¹⁰¹ Дугин А. Такаси Миикэ: анатомия Японии // Геополитика.ру. 20.07.2017. <https://www.geopolitica.ru/article/takasi-miike-anatomya-yaponii> (дата обращения 30.07.2017).

птицы в Китае» («Тюгоку-но тёдзин», 1998), фантастическая молодежная драма «Андромедия» («Андоромедиа», 1998) и др. Причем среди работ Миикэ можно найти как явный мейн-стрим, созданный в расчете на коммерческий успех – «Один пропущенный звонок» («Тякусин арии», 2003), так и арт-хаусные ленты – «Идзо» («Идзо», 2004), а также много картин категории «В» – «Счастье семьи Катакури» («Катакури-кэ-но кофуку», 2001) и др.

Все это – Миикэ Такаси, неиссякаемый в своей болезненной фантазии и удивительно плодовитый в своем творчестве, наверное, самая загадочная, эпатажная и непредсказуемая фигура в современном японском кинематографе. Режиссер – «многостаночник», работающий сразу во многих жанрах – триллер, хоррор, детектив, боевик, мелодрама, мюзикл, сериал и др., а по сути дела, и вовсе размывающий жанровые рамки. Режиссер-трудоголик, поскольку, ни разу не сбившись с заданного им же самим темпа, выпускает по 3—4, а то и более фильмов в год. А еще он и актер, сценарист, продюсер, оператор.

В 2017 г. вышел его сотый по счету и посему юбилейный фильм «Клинок бессмертного» («Мугэн-но дзюнин»), сначала показанный в Каннах, а затем и у нас в стране – на открытии 51-го фестиваля японского кино. Фильм от начала и до конца изобилует смертельными схватками на мечах, жестокими сражениями и бесконечными человеческими смертями. На протяжении двух с половиной часов с экрана брызжет кровь и летят в разные стороны порубленные тела. А значит, на первый взгляд «Клинок бессмертного» можно отнести к любимому в Японии традиционному жанру *тямбара* – историческим лентам с большим количеством поединков на мечах, что у нас в обиходе принято называть самурайскими фильмами.

Но, скорее, это все-таки стилизация под *тямбара*, поскольку, как всегда, у режиссера дело с дефинициями обстоит намного сложнее: здесь присутствуют и приключения, и мистика, и драма, и многое другое, не укладывающееся в привычные рамки самурайского боевика. Да и сам главный герой – Мандзи, роль которого исполнил харизматичный актер Кимура Такуя, вроде бы далеко не новичок на японских экранах. Это – обедневший самурай – *ронин*, неистовый вояка и невероятный храбрец, сражающийся за добро и справедливость, словно вышедший из среды тех, кого в свое время воспел в своих фильмах великий Куросава. Но это – Миикэ, и с его героем дело также обстоит не столь однозначно.

По сюжету, разворачивающемуся в эпоху междоусобных войн, Мандзи восстает против своего бездушного сюзерена и убивает его вместе с охранниками, одним из которых оказывается муж его сестры Мати. Узнав о случившемся, бедняжка сходит с ума, и Мандзи, чтобы скрыться от возмездия, а заодно и помочь обезумевшей одинокой женщине, нуждающейся в опеке, пускается вместе с ней в бега. Но прятаться пришлось недолго: как только за их поимку было объявлено щедрое вознаграждение, отряд головорезов без промедления бросается по их следам. Завязывается кровопролитная бойня, в которой Мандзи ловко и красиво уложил сразу сотню хорошо обученных воинов, оставив на дороге груды трупов.

Но победа досталась ему непросто: в бою он теряет единственно дорогого для себя человека – родную сестру. Да и сам он, истекая кровью, уже готовится последовать вслед за ней в мир иной, надеясь смертью искупить свои грехи за множество жизней убитых им людей. Но тут проходившая мимо старая монахиня решает все за него и дарует герою вечную жизнь, тем самым обрекая его на бесконечное продолжение душевных страданий. Она заражает Мандзи кровавыми червями, которые заживляют любые раны и восстанавливают отрубленные конечности, и предсказывает, что смерть придет к нему только тогда, когда он убьет тысячу злодеев.

Проходит почти 80 лет, и эта же загадочная странница направляет к нему юную Асано Рин, отца которой зверски убили, а мать изнасиловали фанатичные адепты *кэндо*. И девушка, преследуемая убийцами своей семьи и движимая жаждой мести, вскоре оказывается на пороге скромного жилища Мандзи. И тот после недолгих колебаний все-таки берется за столь рискованное дело. Отказать ей было трудно, ведь юная просительница была так похожа на его погибшую

сестру. И все-таки перед тем, как дать свое согласие, Мандзи решил выяснить для себя, кто надоумил ее обратиться к нему со столь необычной просьбой.

Услышав в ответ имя монахини, он серьезно озадачился вопросом, что на сей раз замыслила эта таинственная старуха и через какие новые испытания ему предстоит пройти, чтобы, наконец, проститься с этим миром. Правда, теперь его душа наполнилась иного рода переживаниями: смерть, о которой он мечтал все эти долгие годы как о покаянии и избавлении от душевных терзаний, теперь уже стала страшить его. Повстречавшись с Рин, он как будто бы вновь обрел сестру, которая так нуждалась в его опеке и помощи. А значит, надо было дальше жить, отсрочив свой уход из этого мира, и продолжать сражаться с судьбой до победного конца.

В последнее время тема самураев и эпоха Эдо занимают важное место в творчестве Миикэ. Достаточно вспомнить такую успешную его картину, как «13 убийц» («Дзюсаннин-но сикаку», 2010), которая сразу после выхода на экраны была представлена в основном конкурсе Венецианского кинофестиваля и получила специальное упоминание Future Film Festival Digital Award. В следующем 2011 г. лента была номинирована на Asian Film Awards и в том же году получила сразу 4 премии Японской киноакадемии. Это – ремейк одноименного фильма 1963 г., снятого культовым режиссером Кудо Эйити и рассказывающего о тайной миссии команды из 13 бойцов, искусно владеющих искусством фехтования и посланных убить злого правителя.

Другой популярный самурайский фильм Миикэ последних лет у нас в прокате почему-то был назван «Харакири», хотя его японское название «Одна жизнь» («Итимэй», 2011). И это замечание существенно, так как Миикэ создал ремейк классического самурайского фильма Кобаяси Масаки 1962 г., называвшийся именно так – «Харакири» («Сэппуку»). Более 50 лет тому назад он участвовал в Каннском фестивале и получил тогда специальный приз жюри. Лента интересна и сегодня, причем сразу же по нескольким причинам. С одной стороны, это – мощный завораживающий фильм о месте и роли мужчины в обществе, о мужской гордости и самопожертвовании. А с другой – пример художественного минимализма в кино, классиком которого являлся Кобаяси. В его работе нет лишних декораций, игры света и тени, пафосной музыки и лишних слов. Но каждый жест, каждое изменение мимики и даже взгляда актеров имеет свою причину и свой смысл. И это все позаимствовал Миикэ для своей картины.

Правда, в новой аранжировке старого сюжета режиссер существенно сместил исторические и смысловые акценты, превратив черно-белое эпическое повествование Кобаяси в типичное арт-хаусное кино. Если в старой ленте обедневшие, но гордые самураи, будучи не в силах выносить позор нищеты, совершают харакири ради сохранения воинской чести, а представители верхушки самурайского клана, забывшие о доблести и долге, предстают лицемерами, то у Миикэ прослеживается иная мысль. Согласно его новому прочтению, дело здесь уже не в ритуалах и не традициях воинского сословия, а в простом человеческом сострадании, о котором просто забыли власть предрежущие.

«Удивительно наблюдать эту метаморфозу: циничный Миикэ стал сентиментальным и подался в гуманисты. Или просто знает, как правильно воздействовать на зрителя, какие душевные струны дернуть», – пишет газета «Коммерсантъ»¹⁰². При этом вопреки привычным ожиданиям в фильме нет и излишней жестокости: кровавые сцены остались за кадром. И еще одно новшество, к которому прибегает талантливый режиссер: картина стала объемной при помощи использования новых технологий, что позволило ей стать первым 3D-фильмом, отобранным для показа в главной конкурсной программе Каннского кинофестиваля.

А еще, кроме создания ремейков старых самурайских боевиков, Миикэ любит экспериментировать с японскими комиксами – *манга*, перенося рисованных героев на большой экран и оживляя их самым причудливым способом. «На меня самое большое влияние оказывают

¹⁰² Алешичева Т. Жестокий самурайский романс //Коммерсантъ. Weekend. 22.06.2012. <https://www.kommersant.ru/doc/1957780> (дата обращения 01.01.2018).

иллюстрации и комиксы, но не современные, а те, что я видел в детстве, – признается сам режиссер. – Я всегда пытаюсь вызвать в себе те эмоции и удивление, которые пережил, читая комиксы в детстве, и они толкают меня на создание фильма... Я снимаю как можно проще, стараясь обрести те эмоции, которые испытывал в детстве, читая комиксы»¹⁰³.

За примерами не надо далеко ходить. Достаточно вновь вернуться к той же ленте «Клинок бессмертного», которая поставлена на основе одноименной культовой *манга* Самура Хироюки. Эта *манга* к моменту создания картины была уже отмечена многими почетными призами, а также широким признанием читателей и экранизирована в виде 13-серийного анимэ в 2008 г. И это далеко не первый случай в творческой биографии Миикэ, когда режиссер обращается за вдохновением к самым популярным образцам японской поп-культуры.

Несколько фильмов режиссер даже снял по видео- и компьютерным играм. Анимэ-адаптация видеоигр встречается в Японии довольно часто, но создание художественного фильма, причем столь известным режиссером, в свое время стало настоящей сенсацией. В 2006 г. компания «Сэга» объявила о начале съемок Миикэ киноверсии игры «Якудза» в жанре комедийной криминальной драмы. Оригинальное название игры – «Подобные дракону» («Рю га готoku»), и известный мастер, не мудрствуя лукаво, позаимствовал его и для своей ленты, правда, сделав небольшую приписку – «Для показа в кинотеатрах» («Рю га готoku: гэкидзэбан», 2007). Мировая премьера этого фильма состоялась на Кинофестивале азиатских фильмов в Нью-Йорке (New York Asian Festival) в 2008 г. и была хорошо встречена зрителем.

А в 2012 г. Миикэ задумал еще один смелый эксперимент, правда на сей раз с компьютерной игрой «Phoenix Wright: Ace Attorney» (2001) компании «Capcom», создав по ее мотивам свой очередной игровой фильм – «Первоклассный адвокат» («Гякутэн сайбан», 2012). При этом совершенно очевидно, что перед режиссером, призванным проецировать одну медийную область на другую, заведомо простирается широкая полоса вероятных неудач, которую Миикэ миновал практически беспрепятственно, хотя и с некоторыми потерями. Начнем с того, что близость сюжета и персонажей с игровым кино далеко не полная, ведь чтобы уместить все подробности в полнометражный фильм, пришлось бы снимать сериал, как минимум, серий на 10. Да и рамки этого жанра не позволяют рассчитывать на передачу в тончайших нюансах мимики и интонаций игры актеров – здесь все предстает гипертрофированным, гротескным. И все-таки картина у Миикэ получилась, и не только как талантливая экранизация, но и как самостоятельный фильм, не слишком далекий от оригинала, хотя и не копирующий его до последнего символа.

Тут на память невольно приходят слова самого режиссера: «Я часто повторяю, что похож на ребенка, которому дарят разнообразные игрушки. Взрослые, создавая их, не имели свою концепцию их предназначения, однако дети всегда умудряются их разобрать или даже использовать по-другому, совсем не так, как полагали взрослые... Я не хочу отказываться от возможности играть со всеми игрушками, которые мне предлагают...»¹⁰⁴. Творчество – игра, жизнь – игра... Подобные идеи прочитываются во многих работах Миикэ.

Не знаю, случайно это или нет, но игрушки становятся главными героями одной из его самых известных картин «Как пожелают боги» («Камисама-но ю-тори», 2014) (в российском прокате шел под названием «Страшная воля богов»), также созданной на основе популярной в Японии одноименной *манга*. При этом заявленная как хоррор лента, как всегда у Миикэ, сделана на стыке нескольких жанров: ужасов, фантастики, триллера.

¹⁰³ Такаси Миикэ //VseDoramy <http://vsedoramy.net/3486-miike-takasi-miike-takashi.html> (дата обращения 09.04.2019).

¹⁰⁴ Пародийный хоррор режиссера Такаси Миикэ. Кино без границ. www.mognovse.ru/zyr-parodijnij-horror-rejissera-takashi-miike-po-romanu-yasushi.html (дата обращения 01.02.2019).



«Страшная воля богов» (2014)

При просмотре картины сразу же напрашиваются прямые параллели с «Королевскими играми» Фукасаку Киндзи и с «Голодными играми» Гэри Росса, читается искаженное отражение «Куба» канадского режиссера Натали Винченцо и даже «Бегущего в лабиринте» Уэса Болла. Причем Миикэ не просто копирует какие-то приемы или сюжетные ходы из этих картин, но откровенно пускается и в собственные фантазии, которые трудно предугадать. Единственно, о чем можно догадываться заранее, что в его фильмах наверняка будет море крови.

Крайне непривычный для многих сюжет поражает с первых же кадров: целый класс подростков дрожит и мнет в руках края забрызганной кровью школьной формы, когда несколько юных и миловидных школьниц лишаются своих голов. И сразу же захватившее вас ощущение оцепенения и ужаса не ослабевает до последних титров. А все начинается с того, что старшеклассник Такахата порядком устал от серых будней в школе и за игровой приставкой у себя дома и молит небеса избавить его от скуки. И боги не заставили себя долго ждать: переступив порог школы, юноша обнаруживает, что там начинают происходить странные и страшные вещи. После неожиданной смерти учителя к школьникам являются загадочные традиционные игрушки во главе с куклой *Дарума* – божеством счастья, и целый класс подростков вступает с ними в смертельную игру, где им предстоит соревноваться в знании и смекалке с этими ожившими загадочными существами.

А на кону игры – их жизни. Игрушки подбадривают сомневающихся, обещая, что в конце пути их ждет настоящая награда. Но стоит только нарушить правила игры, как головы школьников взрываются и рассыпаются на мелкие бусинки. Правда, выиграть – совсем не значит победить, это лишь шаг к следующему туру. Далее героев ждет гигантская фарфоровая кошка *нэмури-нэко*, охотящаяся на людей-мышей, огромный полярный медведь, задающий вопросы, и три злобные матрешки, предпочитающие игры на свежем воздухе и почему-то возглавляющие этот пестрый парад оживших кукол. После бойни в классе следует бойня в спортзале и т. д. Итак, бесконечные круги ада.

Двери и окна школы забаррикадированы, кровавое побоище транслируется по телевидению и через Интернет на весь мир. Пока взрослые решают, каким образом вызволить детей из этого опасного плена, тем приходится испытать на себе страшную волю богов. Герои постоянно находятся перед выбором, в каждую минуту нужно принимать новое решение...

Можешь ли ты перешагнуть через свои принципы ради спасения жизни? Готов ли на геройский поступок?

С каждым новым испытанием выживших остается все меньше и меньше, и в конечном итоге из пары десятков школьников остается всего один – Такахата, который, потеряв все нити с прежней жизнью, с горечью осознает, как была дорога ему его повседневная рутина. «Я не знаю, что делать. Верните мне назад мою скуку!» – восклицает герой, стоя посреди тел своих погибших одноклассников. И чуть погодя скука действительно вновь возвращается к нему. Вот такая странная и невероятная история.

Пересказывать *манга* или фильм – занятие заведомо бессмысленное и неблагодарное, и не только потому, что сюжетные линии хорошего японского комикса или фильма порой весьма запутаны, но и по причине их необыкновенной визуальной составляющей, которую трудно передать словами. Фильм наполнен редким чувством темпа, ритма и, как ни странно, юмора, и просто красив с точки зрения цветового решения. Уже первые кадры ленты получились очень впечатляющими: потоки крови тут же превращаются в россыпь мелких красных стеклянных шариков, на которые ровным слоем падают обезглавленные тела школьников. А что касается содержания, то, даже несмотря на всю абсурдность происходящего, нельзя не признать, что это – серьезная, пусть отчасти и сюрреалистическая, картина о подростковой дружбе и человеческих отношениях, поднимающая много важных жизненных вопросов.

Впервые этот фильм был показан на IX Римском международном кинофестивале в октябре 2014 г., на котором Миикэ получил почетную Премию за достижения в области режиссуры в знак признания огромного вклада в мировой кинематограф. Тогда художественный директор Римского кинофестиваля Марко Мюллер так прокомментировал это событие: «Такаси Миикэ – один из самых оригинальных и креативных авторов в современном кинематографе. Он не подлежит сравнению ни с одним режиссером благодаря неиссякаемой силе воображения и смелости идей. Каждый его новый фильм – гонка за поэтическим и в то же время политическим высказыванием»¹⁰⁵.

Возможно, из числа последних работ Миикэ фильм «Как пожелают боги» – не самый популярный среди российских любителей японского кино, хотя именно с его показа открыл свои двери после ремонта знаменитый «Гоголь-центр». А это говорит о многом. И, тем не менее, куда чаще в прессе и в отзывах пользователей Интернета можно встретить хвалебные слова в адрес другой картины Миикэ, также из жизни японской школы – знаменитой дилогии «Вороны» («Куродзу», 2009). Здесь режиссер рассказывает о жестокой борьбе двух подростков за право управлять своими одноклассниками. Жажда власти ведет их к последнему бою, и этот путь пролегает через покорение более слабых, драки и подставы. Но какой бы жестокостью не обладали люди, человеческие чувства тоже живут в них: в их сердцах найдется место и дружбе, и самопожертвованию, и взаимовыручке. Фильм сильный, жесткий, увлекательный и философский. В центре его, по существу, встает вопрос о власти, собственно, об этом и сама картина. И суть ее наиболее четко выражена в последних словах: «Власть – недостижимая мечта!». Не знаю, ставил ли перед собой режиссер эту цель, но зрители его фильмов попадают под какую-то магическую власть мастера, и это происходит из фильма в фильм.

Миикэ – режиссер-провокатор, режиссер-мистификатор, безудержность которого проявляется буквально во всем: в его неумной фантазии, яркости и необычности характеров героев и даже в буйстве красок. И эта тяга ко всему неординарному – родом из детства. Будущий режиссер родился 14 августа 1960 г. в маленьком городке Яо, недалеко от г. Осака, в самой обыкновенной рабочей семье сварщика и швеи, предки которых были выходцами с острова Кюсю. А бабушка в годы войны и вовсе оказалась в Корее. Так что Миикэ толком не знает

¹⁰⁵ Такаси Миикэ получит приз Римского фестиваля //ProfiCinema. 24.09.2014. www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?ID=166926 (дата обращения 02.03.2018).

своей родословной, да и не считает это важным в своей жизни. В детстве мальчик никогда не чувствовал особой заботы родителей и, будучи предоставленным самому себе, с ранних лет стремился ко всему необычному, экстремальному. Еще подростком он буквально бредил скоростями, мечтая о мотоцикле и вынашивая тайную мечту стать мотогощиком. А немного позже он придумал для себя и вовсе рискованное занятие, решив податься в гангстеры. Но ни то ни другое не случилось в его жизни.

Своей будущей профессией он неожиданно выбрал кинематографию, при этом совершенно не помышляя о том, чтобы снимать фильмы, поскольку режиссура представлялась ему профессией для интеллигентов, к которым он себя никак не причислял. Из всех актеров Миикэ хорошо знал только Брюса Ли, которого до сих пор считает «богом кино»: «Когда я подрастал, мы хотели быть похожими на самого сильного парня из всех. И таким был Брюс Ли. Но он был не просто звездой кунг-фу. Я посетил могилу Брюса Ли, которая находится в Сиэтле. Возле нее находится могила его сына – Брэндона. У меня не было слов. Фильмы кунг-фу – это сердце кино в то время. Вот почему Брюс Ли так сильно повлиял на меня»¹⁰⁶.

Другими значимыми фигурами в его судьбе оказались известные японские режиссеры – Имамуре Сёхэй и Онти Хидэо, ставшие его первыми учителями и наставниками в кино, когда 18-летний юноша решил продолжить свое образование в Академии кино и телевидения в Иокогаме. Это частное учебное заведение, принадлежавшее Имамуре, было выбрано Миикэ не случайно, но не по каким-то высоким творческим соображениям, а по весьма прозаической причине – отсутствия там вступительных экзаменов. Во всяком случае, именно так объясняет свой выбор сам режиссер: «Я не хотел ходить в обычную школу, не хотел учиться или взрослеть, а туда было очень легко попасть... Вообще-то я не собирался делать фильмы, я вообще не хотел заниматься творчеством – это был способ не становиться взрослым и не работать»¹⁰⁷. И далее: «Я проучился там семь лет, мало чего там изучил и вообще не собирался быть кинорежиссером. На последнем курсе, когда мы делали дипломный фильм, в школе появилось объявление о том, что нужны ассистенты. Все, кто серьезно относился к кино, были заняты съемками своих фильмов, я же был совершенно несерьезен, поэтому у меня было время прийти по объявлению, так я туда и отправился»¹⁰⁸.

Так он вспоминает о своих первых шагах в кино в качестве ассистента Имамуре на съемках картины «Черный дождь» («Курой амэ», 1988), отрицая при этом какое-либо влияние известного мастера на свое дальнейшее творчество: «Я хотел бы отбросить все, чему я научился на съемках в качестве ассистента. Отбросить мысли о том, что нужно для того, чтобы снять хороший фильм. Отбросить идею о том, что нужно снимать определенным образом, чтобы в итоге получился настоящий фильм»¹⁰⁹. И далее он поясняет причину столь открытого неприятия методов работы своего учителя: «Для Имамуре снимать кино – это вопрос того, как жить. Он создал собственную производственную компанию и сам находил деньги на фильмы вместо того, чтобы ждать, пока ему их предложат. Этой независимостью пронизаны все его фильмы. Я снимаю фильмы, которые мне заказали, на чужие деньги»¹¹⁰.

К этому Миикэ приучили еще на видеопроизводстве, где, как и Куросава Киёси, и многим другим мастерам современного японского экрана, будущей звезде пришлось терпеливо и усидчиво «ковать свой профессионализм»: в течение почти 5 лет после окончания Академии Имамуре он снимал фильмы исключительно для домашних просмотров, а также сотрудни-

¹⁰⁶ Злыдарь М. 10 правил режиссера Такаси Миикэ// Сними кино. 05.06.2013. <http://snimikino.com/10-pravil-rezhissera-takasi-miike/> (дата обращения 02.03.2018).

¹⁰⁷ Пародийный хоррор режиссера Такаси Миикэ. Кино без границ. www.mognovse.ru/zyr-parodijnij-horror-rejissera-takashi-miike-po-romanu-yasushi.html (дата обращения 01.02.2019).

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Там же.

чал с телевидением. В те годы в Японии начался бум видеофильмов, и видеокомпании охотно брали на работу молодых режиссеров, снимавших низкобюджетные экшен-триллеры «конвейерным методом». Требования были предельно просты: низкий бюджет, увлекательный сюжет и минимальные сроки съемок, что постепенно вошло в режиссерскую практику Миикэ и сохраняется и по сегодняшний день.

«Когда я только начинал, мне приходилось работать с очень маленькими бюджетами. Но я был счастлив, потому что снимал фильмы. Я наслаждался этим и не обращал внимания на то, что почти не сплю. Но этот азарт можно легко потерять. Сейчас ко мне это все возвращается... Снимая кино в Японии, кинематографисты всегда жалуются на маленькие бюджеты, которые с каждым годом становятся только меньше. Они разочаровываются. Но мы, кто начинал с V-Cinema (вид дистрибуции фильмов, при котором фильмы сразу выпускаются для распространения на кассетах или дисках), относимся к этому по-другому... Ведь все зависит от того, насколько креативным ты можешь быть, когда у тебя нет денег. Нужно уметь использовать все, что есть. Здесь, как ни в чем другом, проявляется то, как человек мыслит»¹¹¹.

Самым большим спросом на кинорынке в те годы вновь стали пользоваться *якудза-эйга*, и режиссер буквально погрузился в своем творчестве в этот криминальный мир, который так манил его в далекой юности. Возможно, что, так и не став в реальной жизни *якудза*, он по-своему сублимировал эту предрасположенность в профессии, сделав главными своими героями отчаянных парней вне закона. И не только его многочисленные работы из серии V-Cinema, но и первый самостоятельный фильм в большом кино «Тайный мир Синдзюку: война китайской мафии» («Синдзюку куросякай: тьяна мафия сэнсо»), который вышел в прокат в 1995 г., посвящен этой тематике. Лента рассказывает о войне двух мафиозных семей и о полицейском, стремящемся остановить кровопролитие при помощи другого вида насилия – сексуального, – которое он изощренно применяет в своем расследовании. С этой картины, по существу, и начался большой цикл фильмов, посвященных представителям японского преступного мира.

А следующей криминальной лентой режиссера стала «Фудо: новое поколение» («Гокудо сэngoкуси: Фудо», 1996), которая ярко демонстрирует все основные составляющие его стиля: абсурд, кровь, зрелищность и т. д. Это – боевик о семье потомственных *якудза*, живущих по суровым законам преступного мира. Есть в фильме такой жуткий эпизод, когда отец мечом сносит голову своему старшему сыну на глазах младшего и прилюдно передает ее представителям враждующей группировки, чтобы таким образом принести извинения за роковую ошибку своего первенца. И это еще не самое страшное, что показывает Миикэ.

Дело в том, что картина первоначально предназначалась для домашних просмотров, и цензура закрывала глаза на многое, чего не могла бы допустить на большой экран. Однако по счастливой случайности эта лента попала на кинофестиваль в Торонто в 1996 г. и получила там самые положительные отклики. А вслед за этим журнал «Тайм» включил ее в десятку лучших фильмов года¹¹². Так к молодому режиссеру неожиданно приходит первая известность, которая окончательно утвердилась после того, как Международный кинофестиваль в Ванкувере в 1998 г. отобрал в официальную программу сразу три его фильма, которые поразили буквально всех. А в следующем в 1999 г. выходит один из его лучших фильмов «Живым или мертвым» («Хандзайся»), который сразу же критики окрестили японским вариантом «Крестного отца», а другие увидели прямые параллели с картинами Китано Такэси. Но Миикэ шел своим путем.

Как он сам признался в одном из своих интервью: «Китано в своих фильмах выражает подлинный страх, потому что он очень близко сталкивался со смертью, жизнь с беспощадной

¹¹¹ Злыдарь М. 10 правил режиссера Такаси Миикэ //Сними кино. 05.06.2013. <http://snimikino.com/10-pravil-rezhissera-takasi-miike/> (дата обращения 01.02.2019).

¹¹² Там же.

откровенностью показала ему, что в одно мгновение можно потерять тех, кого любишь. И он знает, понимает, как люди боятся этой реальности... Я не переживал такого рода вещи. Но даже если бы я завидовал таким его сильным чувствам, я бы никогда не стал брать их как источник вдохновения для своих фильмов. Потому что хочу сохранить свое собственное понимание жизни и смерти. Я считаю, что каждый из нас по-своему питает свои чувства. И это видно по нашим фильмам. Эта разница видна по тому, как каждый сталкивается со смертью или готовится к своему поражению»¹¹³.

На сей раз главный конфликт картины разворачивается вокруг противостояния гангстеров и полицейских. Преступный мир олицетворяет собой жестокий Рюити, пытающийся захватить власть в бандитском мире, а на стороне правосудия выступает Дэдзима, с редким самообладанием выслеживающий организатора этого кровавого передела. Сюда же примешиваются параллельно развивающиеся семейные истории обоих героев, омерзительные подробности из жизни японского дна и т. д. При этом режиссер, по своему обыкновению, ловко переносит зрителей из жанра в жанр, как это он привычно делает не только в пределах своей фильмографии, но и в рамках одной картины. Начавшись в качестве пролога с головокружительной и малопонятной клиповой нарезки кадров как гангстерский фильм и развертываясь чуть ли не в форме романа, лента «Живым или мертвым» заканчивается апокалиптической фантазией.

Причем, как выяснится потом, для этой картины, вовсе не предусматривающей никакого продолжения, Миикэ придумывает впоследствии по заказу продюсеров еще две серии. Это – «Живым или мертвым-2» (2000) о двух наемных убийцах – друзья детства, скрывающихся у себя на родине от *якудза* и наркодилеров, и «Живым или мертвым-3» (2002), события которой разворачиваются в 2346 г. в одной из экзотических стран, где группа подпольщиков готовит заговор против местного диктатора. Так что, несмотря на то, что сам режиссер упорно называет все три фильма триптихом, последующие две серии по своему содержанию сложно как-то соотнести не только с оригиналом, но и между собой, да и в художественном отношении они явно проигрывают первой.

О Миикэ часто говорят, что он еще с первых шагов в кино привык снимать все фильмы, которые ему заказывают, и эту привычку он не оставил и по сегодняшний день. Но мастер не видит в этом ничего предосудительного. «Я снимаю фильмы, которые мне заказали, на чужие деньги... – признается он. – Но до этого я не снял ни одного фильма, который не хотел бы снимать. В конце концов, вопрос заключается в следующем: зачем отказываться от предложения, которое дает вам шанс. В этой ситуации, если у меня не возникает мысли, подходит мне данный проект или не подходит, я не нахожу причины отклонять предложения. То есть я сделал много фильмов о *якудза*, и если мне предложат снять еще один, почему я должен считать, что фильм о *якудза* отличается, например, от фильма о романтической любви? В конце концов, и в фильме о *якудза* можно показать любовь. Есть очень много элементов, подходящих для фильма такого типа, *якудза* тоже могут любить...»¹¹⁴

Возможно, именно по причине этой творческой всеядности далеко не все фильмы режиссера равноценны по своим художественным критериям, да и вовсе не каждый из них становился кассовым, а некоторые в свое время даже были сняты с экранов, правда, в основном по соображениям цензуры. Пожалуй, одной из последних творческих неудач режиссера следует назвать детективную ленту «Соломенный щит» («Вара-но татэ», 2013). Она рассказывает об убийстве внучки миллионера и о безуспешных попытках самых разных людей найти преступника, за что дедом погибшей объявлено огромное вознаграждение. Самое интересное

¹¹³ Пародийный хоррор режиссера Такаси Миикэ. Кино без границ. www.mognovse.ru/zyr-parodijnij-horror-rejissera-takashi-miike-po-romanu-yasushi.html (дата обращения 01.02.2019).

¹¹⁴ Там же.

в фильме – это не сам сюжет, а детальное наблюдение за психологией людей, стремящихся правдами и неправдами заполучить кучу денег. Картина была номинирована на «Пальмовую ветвь» в основном конкурсе на 66-м Каннском кинофестивале, но не только не получила ни одной награды, но и заслужила славу едва ли не худшей конкурсной ленты за всю историю этого престижного киносмотра.

Но иногда в творческой биографии Миикэ случались события и совершенно иного порядка, как это произошло, к примеру, с картиной «Город потерянных душ» («Хёрю-гай», 2000). Поставленная на основе серии шокирующих своей жестокостью новелл, побивших, как утверждает реклама, все рекорды на японском кинорынке, картина, несмотря на свой весьма солидный бюджет, казалось, заранее была обречена на проблемы с прокатом. Однако стала одним из самых успешных проектов в фильмографии режиссера: благодаря ему Миикэ был признан «открытием года» у себя на родине и законодателем моды на современное японское кино на Западе.

В аннотации к фильму он назван *якудза*-триллером, правда некоторые кинокритики видят в этой картине всего лишь «простодушную комедию на гангстерские фильмы»¹¹⁵. В центре показанной истории – жизнь красавца Марио, гангстера-одиночки, японца с бразильскими корнями, который возвращается в Японию, чтобы вырвать свою возлюбленную-китаянку из рук мафии и спасти ее от депортации из страны. В общем, на первый взгляд ничего особо оригинального в сюжете нет. Но тут, как всегда у Миикэ, в ход идут все привычные атрибуты авантюрного сюжета: кокаин, фальшивые паспорта, ревнивая соперница, захват вертолета, петушиные бои, пытки, убийства и т.д., которые проносятся перед глазами зрителей, едва успевающих следить за безумными поворотами событий, а вдобавок ко всему – и клиповый монтаж, и компьютерные спецэффекты и многое другое, на что так щедр режиссер. В общем, фильм больше походит на анимацию, нежели на игровое кино.

И, тем не менее, он не лишен глубокого философского смысла, серьезных размышлений режиссера о современной Японии, который ломает все привычные стереотипы восприятия этой страны как внешне благополучного гомогенного государства. Вопреки этим расхожим в мире представлениям он достаточно убедительно и смело показал, что криминальные районы Токио и Осака так же кишат мультиэтнической энергией, как и самые опасные кварталы Нью-Йорка. И Япония – это не только цветущая сакура – своего рода сувенирный образ страны, но и целая армия изгоев, преступников и людей, оказавшихся на социальном дне.

Возможно, именно поэтому для показа фильмов Миикэ в рамках специальной программы на кинофестивале в Роттердаме в 2001 г. был выбран яркий, но непривычный слоган «Нецветущая сакура», который в равной степени распространился и на фильмы других молодых мастеров японского экрана – участников киносмотра. «Новое поколение японских режиссеров старательно избегает стереотипов, смешивая в своих фильмах брутальность и иронию, радикально переосмысливая каноны старых жанров. Отсюда и появляется нецветущая сакура: зловещая, „грязная“ красота бесчисленных гангстерских саг и кровавых балетов, фильмов якудзы и пинк-порно»¹¹⁶. И в этом смысле Миикэ – типичный представитель нового японского кино.

В том же 2001 г. шести в то время молодым и самым перспективным японским режиссерам, среди которых оказался и Миикэ Такаси, было предложено создать серию из шести картин, посвященных любви, и снять их на цифровое видео. Его «любовной историей» стала лента «Посетитель Q» («Бидзита Q», 2001), одна из самых шокирующих лент режиссера, которая разрушает все привычные представления о традиционной морали и предлагает новый взгляд на проблему распада семьи в современном японском обществе.

¹¹⁵ Плахов А. Нецветущая сакура. Фильм Такаси Миикэ //Коммерсантъ. 19.04.2002.

¹¹⁶ Плахов А. Японский бум. Сакура в Роттердаме не цветет //Коммерсантъ. 03.02.2000.

Картина была снята за минимальный бюджет, в 70 тыс. долл., и в самые кратчайшие сроки – за 1 неделю. Первоначально она создавалась в рамках предложенного проекта и не предназначалась для показа широкой публике, и, наверное, это обстоятельство позволило Миикэ дать волю своей фантазии без оглядки на жесткие рамки цензуры. Но на всякий случай он обезопасил себя, выбрав жанр черной комедии, позволяющий не только показать нам современное японское общество и его проблемы, но и высмеять их.

В шокирующей истории, рассказанной в «Посетителе Q», все герои деградировали и перешли грани морали. Сын, над которым издеваются в школе, у себя дома – жестокий садист, избивающий родную мать, а та старается уйти от всех проблем жизни, регулярно вкалывая себе наркотики. Дочь зарабатывает проституцией, не брезгуя за большие деньги заняться своим привычным ремеслом даже со своим отцом. А отец – законченный неудачник, уволенный с телевидения и мечтающий вновь вернуться туда, сняв документальный фильм о своей распадающейся семье. И тут появляется незнакомец, который олицетворяет собой первопричину всех несчастий, и вносит в событийный ряд еще больше хаоса, насилия, агрессии и разврата. Это и есть посетитель Q.

Нечто похожее зритель уже видел в фильме Пьера Паоло Пазолини «Теорема», снятом в 1968 г., который на сей раз со всеми только ему свойственными приемами обыгрывает и пародирует Миикэ. И если японский режиссер поставил своей целью удивить и шокировать зрителя, то у него это получилось с лихвой. Картина никого не оставила равнодушным. Она сразу же попала в список 50 самых шокирующих фильмов издания Complex и названа одним из лучших фильмов XXI в. по версии сайта They Shoot Pictures¹¹⁷. Была отмечена премией на Фестивале фантастических фильмов в Швеции в 2001 г. и в том же году получила приз как лучший азиатский фильм на фестивале «Fant-Asia» в Монреале (Канада).

Окрыленный этим успехом, Миикэ продолжает семейную тему, сняв в том же 2001 г. ремейк южнокорейской черной комедии «Тихая семья» (1998) режиссера Кима Чжи Уна и назвав его «Счастье семьи Катакури» («Катакури-кэ-но кофуку», 2001). На самом деле в японском варианте это не просто черная комедия, но и веселая пародия на мыльные оперы, воспевающие семейные ценности, и комедийный хоррор, и абсурдистский фильм с черным юмором.

По обыкновению, в своей картине Миикэ искусно «жонглирует» чуть ли не всеми известными ему жанрами: мюзикл, ужасы, драма, триллер и даже анимация. К анимации он вынужден был прибегать за неимением средств, заменив во всех зрелищных сложнопостановочных сценах живое изображение на пластилиновые куклы. Но в итоге получился весьма креативный фильм, который был высоко оценен критикой, включившей его в тройку лучших работ постановщика. А в 2004 г. положительные отзывы профессионалов были подкреплены спецпризом жюри на кинофестивале фантастических фильмов «Жерармер-2004» (Франция).

Кстати говоря, в России эта работа Миикэ также была показана на Московском международном кинофестивале в 2003 г. в специальной программе «АиФория», но оставила у тогдашнего российского зрителя разочарование и впечатление эксцентричной, эстетской, да к тому же сделанной наспех малобюджетной ленты. Но тогда мы были просто не подготовлены к такого рода пародийному и отчасти абсурдистскому кино, да и вообще мало что знали о фильмах категории «В», к которым относились с некоторым предубеждением. И только сейчас начинаем переосмысливать свои прежние заблуждения. Так, в январе 2018 г. в модном московском арт-музее «Гараж» в рамках выставки картин авангардного художника Мураками Такаси состоялся мини-фестиваль малоизвестных японских киношедевров именно этой категории «В». И что поразительно: в его самой почетной, финальной, части программы значилось «Счастье семьи

¹¹⁷ Лучшие фильмы 21-го века по версии сайта They Shoot Pictures // Кинопоиск. <https://www.kinopoisk.ru/top/lists/183/film/77184/page/28/#film77184> (дата обращения 08.05.2018).

Катакури». Сегодня эту жуткую и в то же время веселую историю люди смотрят уже другими глазами.

Мечтая разбогатеть, дружная семья Катакури, потратив все свои трудовые сбережения, приобретает небольшой отель в горах. Все они полны радужных надежд и тщательно готовятся к приему гостей. Но, к несчастью, их первый же клиент, не успев практически заселиться, совершает самоубийство, и семья решает закопать его тело неподалеку в лесу, чтобы избежать ненужной огласки. Но вскоре ситуация повторяется вновь: прибывшая на отдых парочка молодых любовников – огромный борец *сумо* и его маленькая попутчица, по виду старшеклассница, – самым невероятным образом погибают во время любовных утех. И их тела тоже вскоре оказываются в лесу. А уже в дальнейших бедах Катакури следует винить и местного проходимца, который почему-то выдает себя за британского офицера и племянника королевы Елизаветы, и обезумевшего убийцу, и наряд полицейских, и даже извержение вулкана и т. д.

Особо любопытно то, что весь этот немислимый спектакль театр абсурда проходит легко и весело, и подобно классическому мюзиклу сопровождается пением и танцами. Как правило, это происходит в самые лирические моменты развития сюжета, но чаще всего герои пускаются в песни и пляски, благополучно захоронив очередной труп. Но что более всего бросается в глаза в этом невероятно искрометном фильме – совершенно нетрадиционное отношение режиссера к самой смерти: смерть здесь теряет свою значимость, ее, оказывается, можно попросту не замечать.

Постояльцев-покойников своего отеля члены семьи Катакури дружно и радостно закапывают вместе с другим ненужным хламом неподалеку от дома и поют о светлом будущем, а полуразложившиеся трупы бодро встают из могил и с удовольствием танцуют вместе с ними. А чего горевать: ведь для всех Катакури это – всего лишь чужие люди и чужая смерть, а их жизнь продолжается. Но и когда смерть приходит в их дом, эти неисправимые оптимисты не сильно печалются о случившемся. Правда, на сей раз для всеобщего ликования находится другой повод: смерть бабушки для них – это лишь логичное завершение жизни, своевременное, понятное и радостное событие. Дело сделано, и можно умирать, а вернее, как в фильме, вознестись на небеса, словно на скоростном лифте.

Фильм начинается с очень смешного анимационного эпизода, а заканчивается полным хэппи эндом... Любопытно, что любой другой режиссер сделал бы из всей этой невероятной перипетии событий целых пять картин, а то и больше. Но Миикэ никогда не жалеет своих идей – он буквально фонтанирует ими. Вот почему сразу же после «Счастья семьи Катакури» он начинает снимать еще один, третий по счету в 2001 г., фильм о семье, который так и называется «Семья» («Family»).

Правда, это уже совсем другая кровавая история, наполненная сценами насилия и убийств и вновь возвращающая нас в мир гангстеров. Но и к насилию, как и к смерти, в своих фильмах Миикэ также уже привык относиться по-другому. «Я знаю, что насилие и зло – это совсем не одно и то же, – говорит Миикэ Такаси. – Есть зло, и есть добро. И в борьбе между ними возможно насилие»¹¹⁸. И именно обо всем этом повествует его фильм.

Здесь *якудза* насилуют женщин за невозвращенные долги их мужей, а те молча наблюдают за происходящим из шкафа, а потом и вовсе погибают в пьяных драках. Их подростковые сыновья мстят за родителей, но сами попадают в услужение к преступным боссам. А затем этот и без того круто замешанный сюжет дополняется страшной семейной тайной, которая кардинально меняет жизнь обитателей дома. Так случилось и с героем фильма – киллером по имени Такэси, совершенно случайно узнавшим спустя много лет после своего рождения, что только что жестоко убитый им бандит-якудза – это и есть его настоящий отец, тот самый насильник,

¹¹⁸ Лучшие фильмы 21-го века по версии сайта They Shoot Pictures // Кинопоиск. <https://www.kinopoisk.ru/top/lists/183/film/77184/page/28/#film77184> (дата обращения 08.05.2018).

от которого зачала его обезумевшая мать. Но дело сделано, и теперь сообщники его новоявленного родственника начинают настоящую охоту на него самого, а заодно и на его, как теперь выяснилось, сводного брата – бизнесмена, давно работающего на огромный преступный синдикат. И они вместе спасаются от преследователей, используя для этого все возможные и невозможные способы, и даже танк, на котором штурмуют бандитское логово.

Работа над этим фильмом так увлекла Миикэ, что он одновременно выступил и в качестве оператора, снимая на цифровую камеру, и даже выпустил его продолжение – «Семья-2» («Family-2», 2001). А для участия в самых интересных и динамичных сценах картины пригласил легендарного мастера каратэ Маки Хисао, с которым в последний раз они встречались на съемках комикс-фильма «Серебро» («Сируба», 1999). И все-таки в итоге получилось во многом неформатное кино, совершенно не соответствующее культовому статусу режиссера, сродни тем лентам, что он штамповал в ранней молодости для видеосалонов.

Но эта творческая неудача почти сразу же была исправлена блестящей гангстерской драмой Миикэ «Подстрекатель», или «Братство якудзы: война кланов» («Арабуру тамасий-тати», 2001) – сложнейшим постановочным проектом режиссера, продолжившим серию криминальных боевиков, среди которых особо следует выделить фильм 1999 г. «За гранью дозволенного» («Нихон куросякай»). Перед зрителями разворачивается настоящая война крупнейших бандитских кланов за территорию, столкновение взглядов, силы и понятий чести. В фильме много смертей, предательства и горя. Но его интересно смотреть, постоянно пребывая в напряжении и восхищаясь прекрасно поставленными боями, захватывающими гонками и т. д. В общем, все сделано в лучших традициях японского гангстерского кино 1970-х гг. «Мне нравятся традиционные боевики, – прокомментировал свой стиль Миикэ. – И я предпочитаю консервативность новациям. Мне нравится находить что-то новое в вещах, которые обычно никого не интересуют только из-за своей консервативности»¹¹⁹.

В одной из начальных сцен фильма подростка – курьера затаскивают в дом одного из членов банды и заставляют выпить бутылку виски, после чего наносят на спину несчастного огромное тату. Так происходит его посвящение в мир криминала. А вслед за этим начинаются перестрелки, звучат бешеные автоматические очереди, происходит резкая смена кадров и т. д. И тут сам Миикэ появляется на экране в роли *якудза*. Он врывается в принадлежащий вражеской группировке ночной клуб и там разжигает войну между бандами и т. д. В общем, в фильме есть на что посмотреть!

И, тем не менее, настоящей сенсацией 2001 г. стал знаменитый «Киллер Ити» – один из самых жестких и спорных фильмов Миикэ, привлечший к себе внимание, в первую очередь, буквально зашкаливающим уровнем насилия на экране, ведь его основное содержание – кровавая жестокость, причем сама по себе, вне рамок какой-либо внятной сюжетной линии.

¹¹⁹ Рецензия на фильм «Братство якудзы: война кланов/Agitator»//B-movies. Сайт о внеуровневом, низкоуровневом и немассовом кино. 20.06.2016. <http://b-movies.ru/?p=7265> (дата обращения 02.03.2018).



«Убийца Ити» («Корося», 2001)

Эта лента создавалась на основе одноименной *манга* Ямамото Хидэо, рассказывающей о душевнобольном юноше, впоследствии ставшим серийным убийцей. Сам Миикэ так высказался по поводу этого фильма: «Я только хотел быть лояльным по отношению к любителям *манга*. Визуально я хочу испробовать все. Но я убежден, что каждый кадр моих фильмов по-настоящему отображает то, что я думаю о сюжете и персонаже. Главное – история, а не изображение»¹²⁰.

А история такова: главный герой фильма по имени Хадзимэ (в переводе с японского «начало»), в детстве получивший прозвище «Ити» (в переводе с японского «первый»), постоянно конфликтовал со своими сверстниками, которые зло издевались над ним. А приходя домой, встречал полное безразличие со стороны родителей, занятых лишь собственными житейскими проблемами и требовавших от сына только хороших оценок в школе для поступления в университет. Но вот неожиданно для всех в забитом подростке пробуждается жажда мщения и потребность убивать других, которая замещала собой и сексуальное влечение, и все другие желания юноши. Первыми его жертвами становятся родители, после чего на протяжении всего фильма с помощью остронаточенных лезвий в ботинках он убивает всех, кто попадает ему на пути, при этом искренне веря в доброту и справедливость своих деяний.

Эту болезненную склонность парня ловко использует для устранения своих конкурентов босс одной из преступных группировок, где состоит Хадзимэ. Днем с виду простодушный парень работает в магазине, ночью становясь беспощадным убийцей. Но однажды и сам мафиози внезапно исчезает, захватив с собой большой чемодан, набитый деньгами. Вскоре в одном из отелей находят его труп в луже крови. И люди из ближайшего окружения бандита под руководством жестокого Какихара начинают свои поиски убийцы, чтобы подвергнуть его такой же страшной смерти. Однако они и помыслить себе не могут, что преступник – не кто иной, как самый страшный противник Какихара – Ити.

¹²⁰ Пародийный хоррор режиссера Такаси Миикэ. Кино без границ. www.mognovse.ru/zyr-parodijnij-horror-rejissera-takashi-miike-po-romanu-yasushi.html (дата обращения 01.02.2019).

В 2001 г. это был один из шокирующих своей жестокостью японских фильмов – сюрреалистичный, смешной и страшный одновременно. Говорят, что в качестве рекламного трюка на Международном кинофестивале в Торонто тем, кто шел на ночной показ этой картины, были заранее розданы бумажные пакеты с логотипом картины на случай неожиданной реакции организма на всякого рода тошнотворные сцены, показанные на экране. Вскоре лента обрела широкую известность, попав сразу в несколько рейтинговых списков авторитетных иностранных журналов. Она была упомянута среди 50 самых шокирующих фильмов по версии Complex и вошла в список лучших фильмов XXI в. по версии сайта They Shoot Pictures, а издание A.V. Club и вовсе назвал ее одним из лучших культовых фильмов¹²¹.

При этом в Великобритании, например, цензоры не так-то легко и просто дали разрешение на широкий показ фильма в кинотеатрах страны по причине «чрезмерного сексуального насилия» и потребовали вырезать сцены издевательств над женщинами. Но все остальное – отвратительные пытки, искалеченные тела людей, жестокие убийства и т. д. – было оставлено, ибо они посчитали, что эти сцены находятся слишком далеко за пределами реальности, чтобы вызвать нечто иное, чем смех¹²². Наверное, не случайно многие зрители восприняли этот фильм как откровенную «черную комедию». Ведь уже через 30 минут после начала показа этих кровавых сцен срабатывает защитная человеческая реакция, и людей начинает одолевать смех.

Миикэ всегда охотно дает интервью представителям прессы, но почти всегда сознательно уходит от разговоров о причинах чрезмерной жестокости своих фильмов, объясняя это тем, что насилие в его лентах – это лишь детали повседневной реальности, которые органично вписываются в изображаемые им события. «Мне кажется, что в жизни и так много насилия, просто оно скрыто от наших глаз, – признается Миикэ. – Во времена Киндзи Фукасаку („Королевские игры“, „Кладбище морали“) все было совсем по-другому. Например, фильмы показывали в основном внешнего врага, и в повседневной жизни насилие было совсем другим. Но война многое изменила. Сейчас, когда просишь актера ударить другого кулаком, для него это всего лишь игра. Во времена Киндзи Фукасаку актеры знали, что они делали, когда давали удар кулаком. Очень часто они сами были уголовниками и уж точно знали, как драться кулаками. Мне кажется, что основное различие заключается именно в этом. Так что, когда говорят, что наши фильмы – это фильмы насилия, мне кажется, именно они-то и есть просто фильмы экшн»¹²³.

Наверное, в этом ключе следует воспринимать картину Миикэ «Якудза: новое кладбище чести» («Син дзинги-но Хакаба», 2002), знаменитый ремейк на одноименный фильм Фукасаку Киндзи «Кладбище чести» («Дзинги-но Хакаба», 1975). При этом одна часть зрителей считает эту работу чуть ли не «одним из лучших фильмов Миикэ», где он показал, что «он способен снять по-настоящему сильное, взрослое кино, ну а некоторые сцены просто гипнотизируют своей болезненной красотой»¹²⁴. Другие же настаивают на том, что «попытка прямого соперничества с императором „дзицуоку“ и вообще японского кино, Киндзи Фукасаку, завершилась для Миикэ провалом. Его ремейк шедевра 1975 г. „Кладбище чести“, „Новое кладбище чести“ („New grave of honor“/ „Shin jingi no hakaba“) 2002 г. стал затянутым и историческим парафразом великого фильма»¹²⁵. Но было ли это соперничеством или просто Миикэ решил воздать дань этому знаменитому японскому кинорежиссеру? А может быть, на это его подвигнул другой его коллега по кинематографическому цеху, Сакамото Дзюндзи, выпустив-

¹²¹ Кинопоиск. 50 самых шокирующих фильмов по версии Complex. <http://www.kinopoisk.ru/film/ichikiller-2001-55149/> (дата обращения 05.05.2019).

¹²² Пародийный хоррор режиссера Такаси Миике. Кино без границ. www.mognovse.ru/zyr-parodijnij-horror-rejissera-takashi-miike-po-romanu-yasushi.html (дата обращения 01.02.2019).

¹²³ Там же.

¹²⁴ Якудза: Кладбище чести // Кинопоиск. <https://www.kinopoisk.ru/film/70903/> (дата обращения 05.03.2019).

¹²⁵ Денисов И. Японское жанровое кино. Якудза эйга. Часть 3. <http://www.cinematheque.ru/post/119905/print/> (дата обращения 05.05.2019).

ший за год до этого свой ремейк классического гангстерского экшна мастера «Битва без чести и жалости»?

Вообще-то, Миикэ никогда не был падох на громкие имена, не создавал себе кумиров, да и, судя по его же собственным признаниям, отрицал всякое влияние на свое творчество таких прославленных мастеров экрана, как Имамура Сёхэй, Судзуки Сэйдзюн и др. Как-то он даже признался, по крайней мере, по поводу последнего, что видел не больше двух его фильмов. При этом не исключено, что это, как всегда у Миикэ, одна лишь бравада. Но Фукасаку Киндзи – это отдельный случай в его творческой биографии, несмотря на то, что между этими двумя мастерами всегда простиралась дистанция огромного размера. Они впервые встретились в Роттердаме на кинофестивале. В 2000 г. там с невероятным успехом прошла персональная ретроспектива фильмов знаменитого классика, а Миикэ стремительно ворвался в мировое кино со своим шумевшим фильмом «Кинопроба» («Одисён», 1999).

Ровно через год Фукасаку привез туда свои «Королевские игры», а Миикэ показывал «Город потерянных душ». И как писали потом очевидцы, «... когда благообразный седой классик приехал в Роттердам, он увидел среди своих фанов маленького, хиппового, выкрашенного „под седину“ Миикэ. Так и их фильмы, при всей внешней несхожести, принадлежат одной и той же неиссякающей и заразительно энергичной струе японского „палпа“»¹²⁶.

Что такое «палп»? Ответить трудно, так как в дословном переводе «палп» – это такая бумага, и даже не бумага вовсе, а полуфабрикат для бумаги, расплзающийся в руках лист плохого качества. Это понятие впервые появилось в Америке: так назывались быстро завоевавшие популярность в конце XIX в. журналы, выпущенные массовым тиражом на самой дешевой бумаге. Они предназначались для массового читателя, привлекая их и в буквальном смысле бросовыми ценами, и своим интригующим, захватывающим содержанием. Там печатались самые головокружительные сюжеты с неизменным продолжением – детективы, приключения, вестерны, готика, рассказы о пиратах, золотоискателях и т.д., то есть своего рода бульварная литература во всем своем разнообразии, все то, что никогда не увидишь в официальной прессе.

В Россию же это слово пришло вместе с фильмом Квентина Тарантино «Криминальное чтиво», что по-английски звучало как Pulp Fiction. Но на самом деле никакого отношения к криминалу это название не имеет. Просто эта была вольная интерпретация прокатчиков, исходящих из своих коммерческих интересов. Однако слово «палп», тем не менее, постепенно вошло в наш обиход, первоначально распространившись на литературу, а затем охватив и другие сферы современного искусства. Наверное, применительно к кино ему сродни такое понятие, как картины категории «В».

Но оставим теорию на суд киноведов и позволим себе предположить, что фильм Миикэ «Театр ужасов якудза: Годзу» («Гокудо кёфу дайгэкидзё: Годзу», 2003) – фантазмагорический сплав мистического триллера, боевика, эротики и черной комедии – это и есть японский палп. Этой картине, так же как и другой работе режиссера – «Фудо: новое поколение», – удивительно повезло с экранной судьбой. Первоначально она также была запланирована как низкобюджетная лента и предназначалась к выпуску для домашних просмотров. Однако чудо случилось с Миикэ и во второй раз: в 2003 г. его работа была представлена в Каннах в официальной программе «Особый взгляд» как первый фильм, выпущенный только на видео, а не в широкий прокат. Картина была тепло принята и публикой, и критикой, что обеспечило ей успешную прокатную судьбу¹²⁷. После этого весь мир с интересом стал следить за новыми работами ни на кого не похожего японского режиссера.

¹²⁶ Плахов А. Дальневосточный сериал// Искусство кино. 2001. №6. <http://old.kinoart.ru/archive/2001/06/n6-article18> (дата обращения 07.05.2019).

¹²⁷ Mes, Tom Midnight Eye film review: Gozu (2003, Takashi Milke). <http://www.midnighteye.com/reviews/gozu/> (дата обращения 09.09.2018).

Фильм «Театр ужасов якудза Годзу» – это очередной вариант истории из жизни японской мафии, снятый по сценарию известного режиссера, актера и сценариста Сато Сакити. Здесь комические герои становятся трагическими, делая детективную историю подобием фильмов ужасов, а скорее всего, спектакля театра Кабуки. Уж слишком много здесь явных театральных приемов, начиная с необычной внешности героя с отсутствием пигментации на половине лица, что делает его больше похожим на актера с незавершенным гримом, чем на реального преступника. Фильм сопровождается театральными интермедиями, пересказывающими вкратце сюжет, и другими театральными приемами.

А сам сюжет весьма обычен и необычен одновременно. Молодой *якудза* Минами – член банды Адзамавари. Его эксцентричность заставляет порой людей сомневаться в его психическом здоровье. Недолюбливает Минами и босс банды, и потому, чтобы избавиться от него, посылает парня сопровождать своего подельника Аники, который когда-то спас ему жизнь. Путь двоих ведет в город Нагоя, таящий в себе много таинственных загадок, которые придется разгадывать Минами. Его цель – разыскать давно пропавшего брата Одзаки, также связанного с преступным миром. Но на долю двух путешествующих гангстеров выпадает немало и других испытаний: сам город заставит их окунуться в волну насилия и террора, после чего Аники неожиданно умрет, а его труп исчезнет при загадочных обстоятельствах. Теперь Минами вынужден расследовать и этот невероятный случай, и так кольца сюжета нанизываются одно на другое, словно в традиционной драме. Но все самое главное заключено в первых же кадрах фильма, где Одзаки произносит судьбоносные слова: «Все, что я расскажу вам, – это шутка. Не принимайте ее всерьез». И тогда вроде бы все встает на свои места.

И все-таки, если вы раньше не видели других фильмов Миикэ, просмотр этой картины, абсурдистской и сюрреалистичной, смешной и страшной одновременно, может оказаться тяжелым и неблагоприятным занятием. Ведь к работам режиссера надо привыкать и помнить, что порой он просто шутит. Тем более, что на сей раз сюжет фильма намного усложнен тем, что подан в духе театральных канонов, а в дополнение к этому буквально изобилует непрерывным чередованием последовательных сцен-загадок, что позволяет сравнивать его с древнегреческими мифами¹²⁸. На ум приходят параллели с историей о лабиринте Минотавра: поиск брата в странном запутанном городе, который предстает в глазах экзальтированного героя реальным кошмаром, загадочное существо с бычьей головой: само слово «годзу» с японского языка переводится как «коровья голова», Ариадна – девушка, с которой главный герой хочет завести отношения...

И таких обращений к мифологическим и архетипическим сюжетам, часто поданным в нарочито примитивистской манере, можно встретить немало и в других картинах режиссера. Так, в серии фильмов «Живым или мертвым» речь идет о перевоплощении двух ангелов-карателей, уничтожающих коррумпированный капитализм. В лентах «Человек-зебра-1» (2004) и «Человек-зебра-2» (2010) обыгрывается миф о Кирине – японской версии Цилиня, желтого единорога, который воплощается в гротескной фигуре в жалкого школьного учителя, поверившего в комиксы и пытающегося летать по небу, подобно сверхлюдям и героям.

У Миикэ есть даже целый фильм «Китайские люди-птицы» («Тюгоку-но тэдзин», 1998), который начинается с того, что беспомощного клерка Вада и *якудза* среднего возраста отправляют на поиски сокровищ в затерянную в горах китайскую деревню, жители которой свято верят в предание о летающих людях. Речь идет о воспоминаниях событий Второй мировой войны, когда в этих местах упал американский легчик, а деревенские жители решили, что это – летающий человек, тем более что упавший летчик выжил и оставил потомство от местной жительницы – девушку европейского вида, считающую себя, однако, настоящей китайкой.

¹²⁸ O'Sullivan. «Gozu»: Weird Fellas // Washington Post. 10.09.2004. www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A8898-2004Sep9.html?hpid=hp (дата обращения 09.09.2018).

Постепенно японцы попадают под прямодушное обаяние местных жителей, забывая о тех прагматических целях, ради которых были посланы сюда, и начинают верить в «летающих китайцев». А те не оставляют попыток взлететь снова и снова, прикрепляя искусственные крылья и прыгая со склона горы. В какой-то момент к ним присоединяются и японцы. И в последних кадрах мы видим парящую высоко в небе на искусственных крыльях человеческую фигуру.

Об этом фильме интересно, хотя и спорно, рассуждает философ А. Дугин в рамках теории постмодернизма. В своей статье «Анатомия Японии» он заключает, что Миикэ «противопоставляет в нем два мира – Японию и Китай, но не как социальные явления, а как два символических пространства», и что путешествие японцев в Китай у Миикэ становится «маршрутом возвращения на духовную родину». Тогда как современная Япония, по его мнению, предстает как «своего рода анти-Япония, ее черный послевоенный модернистский оккупированный дубль»¹²⁹. А далее лучше читать и разбираться во всем самому...

Думаю, что сам режиссер, прочтя эти почти апокалиптические рассуждения российского философа о гибели Японии и ее культуры, скорее всего, крайне бы удивился. Он ни в коей мере не относится к числу тех, кто придумывает какие-то мудреные концепции и запускает зрителя в лабиринт умозрительных игр. «Когда я делаю фильм, – говорит Миикэ, – я стараюсь не очень думать о конечном результате. Мне нравится, когда финальный результат подпитывается любимыми событиями, происходящими во время съемок»¹³⁰.

Режиссерская непредсказуемость – вот одно из главных достоинств Миикэ. И даже авторитетный Китано свой фильм «Затойчи» сделал с явной оглядкой на опыт своего коллеги, особенно когда речь идет о финальном эпизоде – увлекательном степе живых и умерших, словно взятого из ленты Миикэ «Семья Катакури». О Китано уже не первый раз говорится в этой статье, возможно, потому, что сравнивать и противопоставлять Китано и Миикэ – занятие увлекательное. Оба режиссера утверждают стиль «неправильного кино». Оба работают на стыке жанров: драма в их лентах переплетается с фарсом, жестокость и агрессию оттеняет смех. Но что касается иронии, то Китано больше обращает ее на самого себя, а Миикэ – на все японское общество. Если Китано тщательно отделяет каждую свою работу, добиваясь совершенства, то Миикэ больше доверяет творческому импульсу, интуиции, подсознанию, что порой приводит его и к неудачам, которые вряд ли огорчают его. И, наверное, главное: Китано уже давно записан в классики японского кино, и его фильмы отмечены призами на крупнейших международных кинофестивалях. Миикэ же числится в разряде культовых режиссеров, и его работы демонстрируются в основном во внеконкурсных программах Роттердама и Канн. И, тем не менее, как признают, именно «„анархический“ метод Миикэ оказывает воздействие на современное азиатское кино»¹³¹.

Теперь это уже хорошо известная история, не раз повторенная кинокритиками и журналистами, но будет уместным еще раз обратиться к ней. Говорят, что когда-то Квентина Тарантино спросили о его пристрастиях в азиатском кино, тот, не задумываясь, произнес: «Такаси Миикэ». Но тут на помощь пришел переводчик, мгновенно поправив: «Такэси Китано!». Но американская знаменитость твердо настаивал на своем: «Нет, нет, нет! Такаси Миикэ!».

«Для Квентина Тарантино, – пишут очевидцы этой сцены, бравшие интервью у знаменитого американца, – Такаши сейчас актуальней Такэши. Миикэ для него – чародей экранного насилия... Ведь, по словам того же Тарантино, аттракцион кинематографии и существует для

¹²⁹ Дугин А. Такаси Миикэ: анатомия Японии //Геополитика.ру.20.07.2017. <https://www.geopolitica.ru/article/takasi-miike-anatomya-yaponii> (дата обращения 30.07.2017).

¹³⁰ Пародийный хоррор режиссера Такаси Миикэ. Кино без границ. www.mognovse.ru/zyr-parodijnij-horror-rejissera-takashi-miike-po-romanu-yasushi.html (дата обращения 01.02.2019).

¹³¹ Там же.

того, чтобы впитывать и преломлять наши основные инстинкты и побуждения: тягу к насилию, влечение к сексу. А этого у Такаси Миикэ – хоть отбавляй»¹³².

Любопытно, что в свой очередной фильм – «Идзо» (2004) – Миикэ пригласил не кого-нибудь, а Китано Такэси, причем далеко не на главную роль. И тот согласился, не исключено, что по дружбе. События ленты переносят нас в 1865 г., когда сёгунат доживает свои последние дни, но еще продолжает бороться со своими врагами. Один из них – наемный убийца по имени Окада Идзо. Он находится на службе у правителя княжества Тоса, выступившего против дома Токугава. Идзо убивает множество самураев *сёгуна*, но попадает в плен и умирает мучительной смертью. Но душа Идзо остается на земле и становится духом отмщения, время от времени перемещаясь через пространство и время из древнего в современный Токио. Здесь он превращается в новую, усовершенствованную, смертоносную машину, которая рубит пополам всех, кто станет у него на пути.

Миикэ никогда не хотел следовать традиционным правилам японского кинематографа. Каждый свой новый фильм снимает лихорадочно и жадно, вовсе не заботясь о соблюдении чистоты жанра, чего требовали почтенные классики, много времени экономит на установке света, ограничиваясь тем естественным освещением, которое есть в наличии, и т. д. Он сам признает, что на съемках своих фильмов он скорее выступает не в качестве режиссера, а аранжировщика отснятого материала, предоставив другим членам своей команды чуть ли не абсолютную творческую свободу: «Я очень люблю снимать фильмы. Люблю, когда съемочная бригада и актеры также наслаждаются процессом. Когда пишется сценарий или делается монтаж, когда идут съемки – думаю, каждый этап возводится поверх радости каждого его участника»¹³³.

И еще Миикэ любит пугать. Часто его фильмы относят к жанру хоррора, но не потому, что они населены какими-то ожившими привидениями или другими таинственными существами. По большей части страх, вселяющийся в зрителя при просмотре его картин, связан с невообразимыми по своей жестокости натуралистическими сценами, изощренными убийствами, кровью, невероятными мерзостями жизни людей, опустившихся на дно жизни, садистскими наклонностями его героев и т. д. Тут невольно на память приходит эпизод одной из картин режиссера, где зрителю демонстрируют татуированную человеческую кожу, искусно снятую с тел убитых *якудза* и развешанную в шкафу, подобно костюмам. Казалось бы, что может быть ужаснее и страшнее?

Наверное, только чистый хоррор. И режиссер с успехом утверждает себя и в этом жанре – J-horror. «Один пропущенный звонок» (2003) – это его первый фильм ужасов, рассчитанный на массовую аудиторию и созданный по всем классическим канонам этого жанра. И все-таки, опять же это – не хоррор в чистом виде, это – своего рода пародия на хоррор, едкий шарж на сенсационный для своего времени фильм Наката Хидэо «Звонок», очередное продолжение этой почти бесконечной серии. Однако от этого сюжет не перестает терять своей остроты и способен серьезно напугать зрителя.

Фильм основан на романе Акимото Ясуси – автора бестселлеров на разные темы – и имеет стандартный набор японского жанра ужасов: жертвами становятся обыкновенные девушки, повседневная техника оборачивается проводником зла, а главная героиня решительно настроена на то, чтобы разгадать смертельную тайну. В течение первого часа Миикэ искусно пользуется этими элементами, однако в финальных эпизодах, в которых действие происходит в заброшенной больнице и зло буквально проникает из шкафов, мы неожиданно оказываемся в мире Миикэ, где стремительное течение фильма переходит в сюрреалистическую плоскость.

¹³² Там же.

¹³³ Злыдарь М. 10 правил режиссера Такаси Миикэ// Сними кино. 05.06.2013. <http://snimikino.com/10-pravil-rezhissera-takasi-miike/> (дата обращения 02.03.2018).

Сюжет достаточно традиционен для всех «Звонков». У вас звонит мобильный телефон. Но вместо привычного сигнала – странная незнакомая мелодия. Вы не успеваете ответить. На дисплее надпись: «1 пропущенный звонок». Номер звонившего – ваш собственный, время звонка и вовсе кажется потусторонним – оно сдвинуто в будущее от сегодняшней даты ровно на три дня. На автоответчике – одно сообщение. Это ваш собственный голос, ничего не значащие слова, какие-то посторонние звуки, и вдруг – леденящий душу предсмертный крик. Это может показаться чьей-то глупой шуткой, но жить вам осталось ровно три дня.

Примерно по этой схеме события разворачиваются со всеми героями фильма: кто-то через три дня после такого страшного оповещения падает с железнодорожного моста, кто-то оказывается в пустой шахте лифта, кто-то умирает ужасной смертью во время прямого эфира на телевидении и т. д. Так, буквально на глазах у главной героини по имени Юми один за другим уходят из жизни все ее друзья. Вместе с директором похоронного бюро, также потерявшим сестру при сходных трагических обстоятельствах, она начинает собственное расследование этих смертей и постепенно находит некоторую мистическую связь между ними. Но в самый ответственный момент на дисплее телефона самой Юми появляется сообщение: «1 пропущенный звонок...»

«Не хочу хвастаться, но „1 пропущенный звонок“ – действительно страшный фильм, – признается сам Миикэ. – Мне было страшно, когда я его снимал, так что он и вправду такой и есть. Но не забывайте, это еще и любовная история. Надеюсь, что вы, находясь в эпицентре пугающих событий, тем не менее, оцените красоту этой любовной истории, откроете в себе нечто совершенно особенное»¹³⁴.

И еще одна важная цитата, связанная с этим фильмом, и весьма важная для понимания всего творчества Миикэ: «У меня нет желания рассказывать великие истории, я хочу показать поиск маленького счастья. Меня главным образом интересует то, что все носят в себе пустоту и все хотят ее заполнить... я пытаюсь заполнить пустоту, которую все ощущают в этом обществе, где мы все одиноки, хочу показать трудности, с которыми мы сталкиваемся при осуществлении даже самых скромных наших желаний. И я хочу, чтобы зрители почувствовали немного любви к этим персонажам, которые борются за это дополнительное счастье...»¹³⁵ Вот в таком новом непривычном ракурсе предстает перед нами этот брутальный режиссер, который как-то вдруг, снимая ужасы, заговорил о любви. Правда, такое лирическое настроение случается с ним нечасто.

Куда привычнее для него снимать боевики, правда, на сей раз он решил снять остроумную пародию на итальянские спагетти-вестерны, которые, в свою очередь, были пародиями на классические американские вестерны. Речь идет о картине «Сукияки Вестерн Джанго» («Сукияки уэсутан Джанго», 2007), которая была номинирована на «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля. За первооснову фильма был взят популярный в свое время фильм итальянца Стэнли Корбуччи «Джанго» (1966), породивший множество ремейков. Но здесь важна и предыстория.

Начиналось все в далеком 1961 г., когда на экраны вышел «Телохранитель» («Ёдзимбо») Куросава Акира. С тех пор история о двух противоборствующих кланах и благородном бродяге-самурае – защитнике всех обиженных и оскорбленных, который, собственно, и прекращает этот беспредел, – кочует из одного японского фильма в другой. Пришлась она по вкусу и на родине вестернов – в США. В 1964 г. режиссер Серджио Леон перенес его действие на дикий Запад, сняв фильм «За пригоршню долларов», а в 1996 г. Уолтер Хилл сделал местом действия тех же событий Америку времен сухого закона. Но а еще задолго до этого благодаря

¹³⁴ Пародийный хоррор режиссера Такаси Миикэ. Кино без границ. www.mognovse.ru/zyr-parodijnij-horror-rejissera-takashi-miike-po-romanu-yasushi.html (дата обращения 01.02.2019).

¹³⁵ Там же.

фильму того же Куросава «Семь самураев» («Ситинин-но самурай», 1954) родилась американская «Великолепная семерка» (1960).

И вот теперь Миикэ Такаси на волне моды на старые вестерны решает принять этот бумеранг, вернув идеи этих фильмов на родину и предложив свой новый ход развития событий. Теперь это – кровавая драма с органичными вкраплениями пародийного жанра, сохранившая все классические каноны вестерна. А каноны здесь просты: в вестерне должны присутствовать золото, индейцы, дуэли на револьверах, шерифы, ковбои, стрельба из двух рук и т. д. Но фильм не был бы японским без *катана*, кодекса самурайской чести *бусидо*, философских разговоров под цветущей сакурой и т. д. Но как совместить несовместимое? Миикэ нашел простой выход: в роли ковбоев он снял японских артистов, которые управляют с револьверами не хуже своих американских коллег и вдобавок не менее искусно орудуют и мечами, и заставил их говорить по-английски.

Классический сюжет, повествующий о войне кланов Гэндзи и Хэйкэ, также претерпел заметную корректировку. Клан Гэндзи стал называться у Миикэ красными, а Хэйкэ – белыми, но вражда между ними по-прежнему продолжается, меняются лишь их нравы и внешний вид. Предводитель белых помимо револьвера и *катана* теперь носит пирсинг, экстравагантную прическу, но по-прежнему почитает кодекс самурайской чести *Бусидо*. А главарь красных помешан на Шекспире и просит называть его Генрихом, победителем в Войне Алой и Белой розы. И вот в разгар этого противостояния в охваченном золотой лихорадкой городке, за который и разворачивается борьба между красными и белыми, появляется бродяга-стрелок и предлагает свою помощь каждой из воюющих сторон, что в итоге заканчивается истреблением обеих. А далее в сюжетную канву ленты вплетается история кровной мести, появляются женщины, распускаются розы, происходит масса абсурдных коллизий, сменяются один за другим брутальные и комические герои, звучат пафосные речи, разворачиваются жесткие драки, смертельные перестрелки, взрывы, погоня и т. д. Здесь и шериф, который, судя по всему, страдает раздвоением личности, и Кровавая Бентон, которая, несмотря на свой почтенный возраст, все еще может впасть в буйство и обернуться восьмирукой богиней с револьвером.

И, конечно же, нельзя не вспомнить Квентина Тарантино, сыгравшего эпизодическую, но очень колоритную роль старика в инвалидной коляске. С него, собственно, и началась вся история, рассказанная в фильме, ведь еще в молодые годы он учил стрелять Кровавую Бентон, был отцом ее ребенка и т. д. И не только эти эпизоды связаны с Тарантино: невидимое присутствие на экране знаменитого американца чувствуется во всем, начиная с монтажа фильма и кончая его любимым черным юмором, а отдельные эпизоды японского фильма и просто напоминают то «Убить Билла», то «Бешеных псов», и это не случайно. В «Бешеных псах», к примеру, Тарантино также активно использовал эпизоды оригинального «Джанго», а «Убить Билла» – это вообще «японизированный» фильм для американского зрителя. Наверное, не зря за фильмом «Сукияки Вестерн Джанго» закрепилось ироничное название «Суши – вестерн от тандема Тарантино – Миикэ», или «Убить Билла по-японски».

Но все это было уже потом, после того, как зрители увидели самую потрясающую работу режиссера «Кинопроба» (1999), ставшую его своеобразной визитной карточкой. Этот психотриллер снят по книге культового писателя Мураками Рю. Он получил премию прессы ФИПРЕССИ на XXIX Международном кинофестивале в Роттердаме в 2000 г., а также ряд наград других престижных кинофорумов и стал киносенсацией года, сделав известного тогда в узких кругах режиссера настоящей мировой звездой. В дальнейшем его звездный статус и успех картины закрепит все тот же Квентин Тарантино, включивший ее в свой ТОП-20 лучших фильмов, вышедших с 1992 г. Его список открывает «Королевская битва» Фукасаку Кин-

дзи, второе место принадлежит ленте «Кое-что еще» Вуди Аллена, а вслед за ним стоит Миикэ Такаси с его «Кинопробой»¹³⁶.

Свой обзор творчества Миикэ я намеревалась начать именно с описания этой картины, с которой и началось мое знакомство с этим режиссером, но затем решила сделать его финальным, а посему главным аккордом этой статьи. Ведь для тех, кто знакомится с этим фильмом впервые, впечатление от увиденного на экране сродни культурному шоку. Рассказывают, что во время первого ее просмотра в Роттердаме рекордное количество зрителей почти мгновенно покинули зал. А на премьере фильма в Швеции несколько человек и вовсе упали в обморок, и даже пришлось вызывать «скорую помощь» прямо в кинотеатр.

Тут возникает вполне логичный вопрос: что же такого необычного в этой картине? Многие ссылаются на чрезмерное число сцен насилия. Но ведь у Миикэ есть куда более жесткие работы – «Посетитель Q» или «Ити-киллер», – которые в свое время не вызвали столько бурной реакции публики. И по сравнению с этими лентами в «Кинопробе» режиссер выплескивает на зрителя все насилие относительно дозировано, точно, маскируя многие жуткие детали и подробности в темные тона. Да и сам фильм по большому счету, можно сказать, камерный.

Дело – в другом: Миикэ сумел в этой картине так выстроить ход событий, чтобы держать зрителя до финальных кадров в постоянно нарастающем напряжении. На это же работает и полная непредсказуемость сюжета, и даже жанровая неопределенность самого фильма. История, рассказанная на экране, начинается в форме обычной драмы, вернее, мелодрамы, которая и запускает сюжетный конфликт. После этого переходит в явный детектив, смело перетекающий в триллер, а завершается «ужасным» финалом. И этот пронзительный контраст лирического начала и жесточайшего по своей натуралистичности садистского финала вызывает бурю эмоций у публики.

В этой картине Миикэ отказывается от своих прежних сюжетных наработок в пользу новых мыслей и решений, ведь главное в фильме не события, а мысли и эмоции, вызываемые происходящим, а также короткие врезки – сцены из прошлого, которые заставляют включить фантазию и домыслить причины происходящего. В центре событий – успешный предприниматель и заботливый отец Аояма Сигэхару. Семь лет назад он потерял жену и после долгих уговоров повзрослевшего сына, наконец, решает найти себе новую подругу жизни. На помощь приходит приятель-режиссер, который под видом кастинга актрис для своего очередного телепроекта организовывает для него смотрины девушек. И тот из нескольких десятков претенденток, наконец, выбирает 24-летнюю милую, обаятельную балерину по имени Асами, вынужденную из-за травмы голени оставить профессию. Она являет собой образец скромности и целомудрия, умна, обаятельна, хорошо воспитана – все то, о чем так долго мечтал вдовец.

И вроде бы интуиция не подвела мужчину. Несколько свиданий, и между ними устанавливаются близкие романтические отношения. Однако эта скоропалительная связь вскоре начинает настораживать друга героя, особенно после того, когда он узнает, что Асами порядком солгала им на пробах, и в жизни у этой миловидной девушки много тайн. Он решает навести справки об этой загадочной незнакомке, но, к своему удивлению, не может отыскать никого из ее прежних знакомых. Удастся только узнать, что один из них – музыкальный продюсер – уже год числится без вести пропавшим.

На экране нарастает психологическое напряжение: один за другим сменяются тревожные кадры. И тут мы становимся свидетелями ужасной сцены. Асами сидит на полу возле телефона, а неподалеку от нее на кухне валяется завязанный мешок, который вдруг начинает двигаться и издавать странные хрипы, похожие на человеческие стоны. Неожиданно из него вываливается на пол изуверски изуродованное тело мужчины, как выяснится потом – как раз того исчез-

¹³⁶ Тарантино назвал 20 лучших фильмов за последние 17 лет // Корреспондент net. 17 августа 2009. <http://korrespondent.net/showbiz/cinema/937405-tarantino-nazval-20-luchshih-filmov-za-poslednie-17-let> (дата обращения 07.07.2018).

нувшего продюсера. И с этой сцены начинаются самые шокирующие эпизоды, балансирующие на грани реальности, снов и галлюцинаций, настоящего и прошлого.

Загадочная женщина неожиданно исчезает прямо из постели после проведенной со своим возлюбленным ночи любви. И он, потерявший от страсти голову, бросается на ее поиски, буквально по крупицам восстанавливая факты ее прошлой жизни. Но повсюду обнаруживает лишь жуткие следы изощренного садизма – обезображенных мужчин-калек с отрезанными ступнями, ушами, пальцами, которым таким образом Асами мстила за унижения и неверность.

В одном фрагменте, к примеру, подробно показано, как Асами отрезает голову своему обидчику при помощи металлической струны. Перед нашими глазами мелькает страшный калейдоскоп неопишуемых физических мучений жертв Асами, грязных пороков и жутких историй. Так что это неземное создание в реальности оказывается оборотнем. И одинокому японцу становится сначала страшно, затем больно, когда он и сам подвергнется тем же телесным пыткам, что и остальные мужчины в ее жизни. Ведь в ее представлении Аояма оказался точно таким же, как и другие, – не способным любить исключительно ее: у него есть любимый сын, которого она также решила уничтожить сразу же после расправы с отцом, любимая собака, которую она убивает первой.

А самого Аояма она подвергает той же экзекуции, что и остальных своих жертв. Подсыпав ему в стакан снадобья, с тем чтобы на время парализовать его тело, при этом сохраняя ему возможность чувствовать боль, она облачается в резиновый передник и черные перчатки и приступает к изощренным пыткам. Хрупкая девушка неистово втыкает одну за другой в его тело множество длинных игл, приговаривая при этом: «Глубже-глубже-глубже!». А затем при помощи струны начинает медленно ампутировать ему стопы ног, стремясь при помощи ужасных мук и страданий заставить своего бывшего избранника почувствовать полную зависимость от нее. А заодно и доказать, что все чувства и слова лживы и истинна только боль.

Но тут неожиданно появляется его сын, и между ними завязывается драка, во время которой Асами падает с лестницы и, сломав шею, моментально умирает. Наблюдавший за этим страшным поединком полуживой отец просит сына позвонить в полицию, а затем, опять уйдя в забытие, продолжает свой неожиданно прерванный диалог с теперь уже мертвой возлюбленной. А буквально за минуту до финальной сцены показан еще один флешбэк: Аояма мирно гуляет по берегу моря вместе со своей Асами...

О нетрадиционной любви снимали многие режиссеры и достаточно много фильмов: «Пианистка» Михаэля Ханеке и «Некромантик» Йорга Буттгерайта, «Экстремальная любовь» Марии Маргинелли и др. В «Кинопробе» все еще сложнее, чем в европейском кино. Здесь меньше говорится о душевной или физической близости героев, чем о жестокости и боли. «Боль – всего лишь одно из проявлений жизни. Только познав настоящую боль, познаешь самого себя», – эта идея пронизывает весь фильм. А еще в фильме хорошо показаны два подсознательных, отличающихся от общепринятых норм стремления: женского – доминировать и мужского – подчиняться.



«Кинопроба» («Одисён», 1999)

И тут невольно начинаешь понимать, что имеешь дело не только с особым складом мышления режиссера, но и иными традициями культуры. Сразу же на память приходит и Мисима Юкио с его болезненной философией неразрывной связи красоты и смерти, и Танидзакэ Дзюньитиро с его женскими образами зла, воспевавшего красивых демонических женщин с их садистскими наклонностями – абсолютными властительницами судеб слабых мужчин и т. д. Но, как всегда, Миикэ окончательное суждение оставляет за зрителем, предпочитая лишь молчать или отшутиться по тому или иному поводу. Ведь, как правило, он несерьезен, и эта несерьезность порой пугает. Он смеется над всем: жизнью, любовью, смертью... Но, может быть, этот смех – всего лишь новая модель поведения в новом культурном пространстве, слишком уж много на свете страшного, чтобы всего этого бояться.

Миикэ, несмотря на свою экстравагантность, обычный с виду японец, который легко затеряется в толпе. Он невысокого роста, с неизменными черными очками на носу, беспрестанно курит. Несмотря на шестой десяток прожитых лет, необычайно подвижный и молодой, слишком улыбочив, чтобы казаться угрожающим. Правда, свои рано поседевшие волосы он время от времени красит в цвет прелой соломы или вовсе сбрасывает наголо. В нем чувствуется постоянно натянутый нерв и мучительное одиночество, вызов которому он бросает своими фильмами. Ему неважно, что снимать, лишь бы снимать и знать предмет, о котором рассказывает, а потому он готов экранизировать и популярный комикс, и эстетский роман. А еще он не любит счастливый конец в своих фильмах.

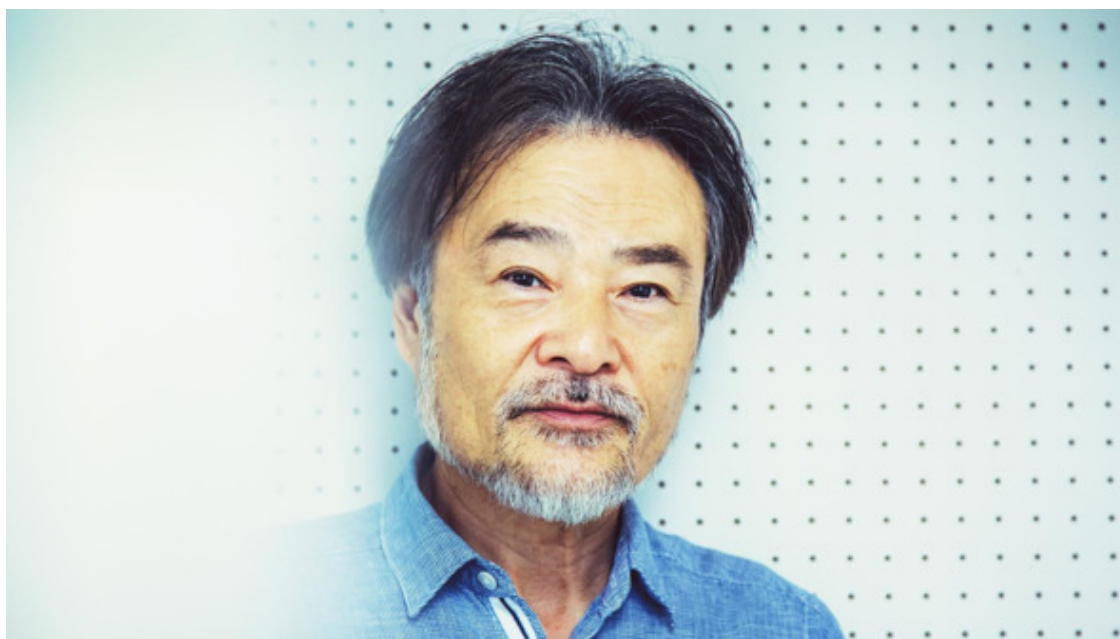
Вот автопортрет режиссера (фрагмент из его дневника): «Меня называют человеком без принципов. Может быть, оно так и есть. Я податлив влияниям извне и не считаю себя рабом незыблемых устоев. Плыву по течению. Это – по мне. Но такой подход честней, чем позиция тех, кто болтает о принципах, а на деле демонстрирует лишь невежество и некомпетентность. «Фильм повествует про...». От этой фразы меня тошнит. Люблю делать кино, но не хочу причислять себя к тем, кто именуется «кинематографистами». Мысль, что вообще-то и я принадлежу к этой касте, вызывает у меня аллергию. Замысел – он как нарыв. Жидкость, похожая на сперму, пульсируя, разрывает виски. Чувствуешь себя психом, подвергшимся лоботомии. Становишься одержимым. Мотор! Камера! Съемка!!»¹³⁷.

¹³⁷ Анашкин С. О фильмах дальней и ближней Азии: разборы, портреты, интервью. 2015. <https://books.google.ru/books/>

Глава III. На грани мистики и реальности: Куросава Киёси

До недавнего времени типично японскими фильмами нам представлялись самурайские эпосы Куросава Акира, эротическая экзотика Осима Нагиса или гангстерские боевики Китано Такэси, а внешними приметами японской культуры, почерпнутыми из этих кинокартин, – ритуалы сражений и чайных церемоний, непривычной красоты костюмы и незнакомые пейзажи. Сегодняшнее же японское кино на первый взгляд может показаться не столь экзотическим и даже чересчур обыденным, приземленным к реальной действительности. Причем именно японской действительности, до сих пор так до конца и не познанной иностранцами. Таких фильмов много и предназначены они в большей степени для «внутреннего пользования» – для местной аудитории.

Но есть и другое кино, стирающее национальные различия и рассчитанное на тонко чувствующего интеллектуального зрителя. В этих лентах мы переносимся в общий для всех мир человеческого подсознания, на уровне которого ищем ответы на те вопросы, которые волнуют сегодня всех нас, выстраиваем ассоциативные нити с прошлым и мучаемся от своего бессилия что-то изменить в своей жизни, как оказывается predetermined не нами. Вот почему японские фильмы, о которых речь пойдет ниже, словно туго натянутый нерв – они пронзают буквально каждого из нас своим давящим психологическим воздействием на самые болевые точки нашей души. Они буквально пропитаны пронзительными настроениями тревоги, мистики и какой-то безысходности, которые испытывает сегодня почти каждый человек, живущий в мегаполисе в эпоху техногенных и экологических катастроф. И если патриарх японского кино Куросава Акира прославился тем, что обращался к социальным проблемам жизни японцев, ища ответы на многие из них в историческом прошлом, то его кинематографический наследник и однофамилец Куросава Киёси ищет разгадки тайн человеческого бытия на грани мистики и реальности – в мире человеческого подсознания и непредсказуемых переплетениях человеческих судеб.



Куросава Киёси (род. в 1955 г.)

Куросава Киёси входит в первую десятку самых известных современных японских режиссеров. Сегодня ему уже перевалило за 60 (родился 19 июля 1955 г. в г. Кобэ), и его

впечатляющая фильмография свидетельствует о большом и успешном творческом пути, пройденном мастером. Куросава известен в первую очередь как режиссер художественного кино – мастер ужасов и психологических триллеров, но с не меньшим успехом он выступает и в качестве актера, сценариста, монтажера, работает на телевидении и снимает кино для домашнего видео.

Многие его картины были представлены на кинофестивалях по всему миру: в Роттердаме, Венеции, Владивостоке и др. У него солидный перечень международных наград: приз ФИПРЕССИ «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля 2001 г. за фильм «Спиритический сеанс» («Корэй», 2000), номинация на «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля 2003 г. за картину «Яркое будущее» («Акаруй мирай», 2003), приз жюри «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля 2008 г. за «Токийскую сонату» («Токё соната», 2008), победитель Азиатской киноакадемии 2009 г. за лучшую работу сценариста («Токийская соната»), победитель номинации «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля 2015 г. как лучший режиссер – «Путешествие к берегу» («Кисимэ-но таби»), номинация «Лучшая работа сценариста» Азиатской киноакадемии 2016 г. («Путешествие к берегу», 2015), номинация «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля 2017 г. – фильм «Пока мы здесь» («Санпосуру синрякуся», 2017) и др. Куросава – это режиссер, которого на Западе называют «японским Тарковским» и которого цитирует в своих фильмах Дэвид Линч.

А у себя на родине одним из знаков признания его таланта стала так называемая «Премия самурая», которой наградил Куросава Киёси в 2016 г. оргкомитет Токийского международного кинофестиваля. Эта премия вручается ветеранам кинематографа, которые продолжают создавать новаторские фильмы и прокладывать путь к новой эре в кино. Она была учреждена в 2014 г., и с тех пор ежегодно в Токио отмечают одного отечественного и одного всемирно известного режиссера. Примечательно, что в паре с Куросава в числе награжденных выступил Мартин Скорсезе. А еще раньше лауреатами премии стали Джон Ву, Тим Бертон, Ямада Ёдзи, Китано Такэси.

За пределами Японии режиссер громко заявил о себе достаточно поздно – на 43-м году жизни. Тогда, в 1997 г., на Роттердамском кинофестивале был представлен его фильм «Исцеление» («Cure», 1997). К тому времени Куросава уже работал в большом кино 14 лет и считался одним из ведущих японских кинорежиссеров среди поколения кинематографистов конца 1970-х – начала 1980-х гг. Кино он увлекся еще в школьные годы и даже начал снимать любительские фильмы на 8-миллиметровую пленку. Однако в качестве будущей профессии он выбрал социологию, поступив в Токийский университет «Риккё». И здесь неожиданное знакомство с профессором Хацуми Сигэхико, крупнейшим специалистом в области истории и теории кино, и посещение его лекций вновь вернули Куросава к его детской мечте о кино.

Профессор Хацуми много рассказывал студентам о послевоенном американском кинематографе, особенно подробно останавливаясь на особенностях жанрового кино. «Я стал посещать лекции о кино совершенно случайно, но это стало определяющим событием для меня, – признавался Куросава. – Не встретив его в тот период, я бы никогда не стал кинорежиссером, и мои представления о кино были бы совершенно другими. Он стал для меня ключевой фигурой. Трудно выразить в нескольких словах, каким было его влияние на меня, но он учил меня тому, что кино и занятие кино – это то, чему следует посвятить всю свою жизнь. И еще он настаивал на том и повторял это неоднократно, что в кино вы не можете передать того, что не способны увидеть сами. Это звучит столь очевидно, но любовь, мир, ненависть – столь абстрактные понятия – не могут быть показаны в фильме. Конечно, это не значит, что вы не можете выразить их. Многие режиссеры попытались сделать это, используя свое мастерство, талант и помощь своей команды. Вы можете успешно выразить эти явления таким способом,

но вы никогда не сможете признать, что вы сделали это только посредством камеры. Я был впечатлен таким подходом»¹³⁸.

Профессор Хацуми не только пробудил у Куросава огромный интерес к созданию фильмов, но и во многом определил художественный метод будущего режиссера, так же как и его индивидуальные кинематографические пристрастия. Куросава во многом разделял увлечение своего учителями такими американскими режиссерами, работающими в жанре экшн, как Роберт Элдрич, Дон Сигел, Сэм Пекинпах и Ричард Флейшер, а также такими мастерами фильмов-ужасов, как Тоб Хупер и Джон Карпентер. В то же самое время его привлекали европейские киномастера первого эшелона, такие как Жан Люк Годар, Вин Вендерс и Эрик Ромер.

Учась в институте, Куросава в свободное от занятий время продолжал создавать свои 8-мм короткометражки. И один из его ранних короткометражных фильмов «Школа» («Сигарами гакуэн», 1981), снятый в стиле пародии на гангстерское кино, был включен в программу фестиваля «PIA Film Festival». Этот фестиваль проводился с целью поиска талантов и оказания поддержки начинающим независимым режиссерам. И эта награда позволила Куросава войти в мир профессионального кино. Его сразу же заметили в киносреде и начали приглашать в качестве своего ассистента многие известные мастера, в том числе такие яркие режиссеры, независимые в своих суждениях и вкусах, как Хасэгава Кадзухико, Сомаи Синдзи и Такахаси Баннэй.

В 1980-е гг. Куросава уже начинает самостоятельную творческую карьеру, снимая малобюджетные ленты популярных жанров гангстерского *якудза-эйга* и эротического *пинку-эйга* в формате V-cinema, предназначенного для домашних просмотров. Эти работы трудно отнести к большому кино, но другого пути в профессию для начинающего режиссера не было. И его усилия были достаточно быстро вознаграждены. Через три года он получает контракт от известной кинокомпании «Никкацу», специализировавшейся в те годы на съемках фильмов в жанре романтического порно. Его дебютной лентой стала картина «Войны Кандагавы» («Канда-гава инран сэнсо», 1983).

В центре сюжета – жизнь двух озорных развратных девиц, которые по вечерам от нечего делать наблюдают в телескоп за происходящим в квартире, расположенной на другом берегу реки Канда, и, к удивлению для себя, становятся свидетельницами сцен инцеста между матерью и сыном. Это дает им повод начать атаку на своих соседей, ставшую их главным развлечением. Воспользовавшись ситуацией, девицы начинают шантажировать мать. А сына берут под свою опеку, обучая его искусству секса.

Естественно, подобный сюжет никак не отвечал эстетическим исканиям молодого режиссера. И чтобы как-то разнообразить происходящее и оживить достаточно однообразное действие, Куросава позволил себе некоторые художественные отступления от сценария, сняв красивые виды природы, птиц и т. д. Эта вольность получила серьезные нарекания со стороны руководства студии. Здесь посчитали, что из-за своих творческих капризов Куросава отвлекся от главной задачи – создать атмосферу для сексуального возбуждения у зрителя, что являлось залогом кассового успеха лент этого жанра. В результате фильм прошел в прокате почти незамеченным, кинокритика также молчала по поводу начинающего режиссера, а студия вынуждена была смириться с недополученной прибылью.

И, тем не менее, в «Никкацу» решили дать Куросава еще один шанс «реабилитировать» себя, поручив съемки ленты в том же жанре. «Школьницы: постыдный семинар» («Дзёси дайсэй: хадзукасий дзэминару»). Уже по самому названию нетрудно представить себе, о чем картина и чего ждали от ее создателей. Но надежды дирекции кинокомпании вновь не оправдались. Творческая фантазия и «непослушание» режиссера на этот раз проявились еще сильнее. Дело дошло до того, что после завершения съемок решили и вовсе не выпускать ленту в про-

¹³⁸ Mes Tom. Mignigt Eye Guide to New Japanese Film. California. P. 92—93.

кат, причем не по каким-либо художественным или цензурным соображениям, а вследствие того, что она вовсе не вписывалась в каноны заявленного эротического жанра.

Чтобы спасти творение своих рук, Куросава задумал выкупить отснятую пленку у «Никкацу» и обратился за финансовой помощью к одной независимой кинокомпании, в руководстве которой оказались его недавние работодатели Хасэгава Кадзухико и Такахаси Баннэй. Ему пошли навстречу, и в результате этого режиссер получил возможность еще раз хорошенько поработать над картиной. Он практически смонтировал фильм заново, изрядно сократил отдельные части и представил их в совершенно иной редакции, изменив даже название ленты на «Возбуждение девушки до-ре-ми-фа» («Доремифа мусумэ-но ти ва савагу», 1985). В результате фильм стал больше походить на работы Годара, чем на романтическое порно «Никкацу».

В ответ на это руководство студии затарило громкий скандал, возможно даже серьезнее того, что случился за 15 лет до этого с Судзуки Сэйдзюн, чья творческая свобода выходила за рамки студийных установок и стала причиной его увольнения. Но на сей раз обвиненный во всех мыслимых и немыслимых грехах Куросава понес еще куда более серьезное наказание, чем его знаменитый предшественник. Слухи о произошедшем провале картин и профессиональной несостоятельности молодого режиссера, ловко сфабрикованные в «Никкацу», вскоре стали достоянием всех ведущих кинокомпаний Японии, уготовив Куросава роль изгоя в японской киноиндустрии. Правда, спустя всего лишь несколько лет после этого инцидента, когда имя Куросава уже гремело по всему миру, на студии «Никкацу» постарались загладить этот неприятный инцидент, выступив в качестве одного из спонсоров съемок фильма «Харизма» («Карисума», 1999).

Почти четыре года после этой досадной и громкой истории Куросава вынужден был находиться в своеобразной творческой ссылке. Но этот обидный продолжительный творческий перерыв не обернулся профессиональным простоем в его режиссерской судьбе. Он не ушел в бездействие, а все эти годы готовил себя к переходу на новую кинематографическую стезю, изучая опыт крупнейших мастеров в области жанрового кино. Одновременно с этим, уже имея за плечами немалый режиссерский опыт и, пусть немного подмоченную скандалом, но в целом неплохую кинематографическую репутацию, он возвращается в свой университет. И по примеру своего наставника, профессора Хасуми, начинает читать цикл лекций о кино. Его слова, обращенные к новому поколению студентов, возымели на них не меньший эффект, чем тот, что когда-то оказал на самого Куросава его любимый преподаватель, определив его выбор профессии.

Так возник кружок учеников Куросава – поклонников его таланта, среди которых можно назвать имена, определившие лицо японского кино 1990-х гг. Это – Аояма Синдзи, Синодзакки Макото, Сиота Акихико, Суо Масаюки и др. А с весны 2005 г. режиссер начинает преподавание в аспирантуре Школы кинематографии и новых средств информации при Токийском национальном университете изобразительного искусства и музыки. Забегая вперед, следует сказать, что Куросава является также автором ряда книг, в том числе «Обаяние изображений» («Эйдзо-но карисума», 1992), «Фильм как ужас» («Эйга ва осоросий», 2001), «Киноискусство Куросава Киёси» («Куросава Киёси-но эйгадзюцу», 2006), «Разговор о фильмах XXI века» («Нидзю ити сэйки-но эйга о катару», 2011).

К режиссерской деятельности Куросава вернулся лишь в 1988 г. и почти сразу же получил заманчивое предложение от успешного режиссера и актера Итами Дзюдо. Речь шла о съемках нового фильма в традициях лент Роберта Вайса «Охота» (1963) и Тобе Хупера «Полтергейст» (1982). Все начиналось, казалось бы, весьма удачно: Итами уже встречался с Куросава на съемочной площадке, играя одну из главных ролей в фильме «Возбуждение девушки до-ре-ми-фа». На сей раз, он выступил в роли продюсера новой ленты, планируя при этом не только свое участие в ней в качестве актера, но и своей жены – известной актрисы Мия-

мото Нобуко. За создателем спецэффектов и мастером грима Диком Смитом, чьей визитной карточкой стала работа в фильме «Экзорцист» (1973), Итами и Куросава отправились в Голливуд. Так родилась талантливая команда, которой предстояло сделать увлекательный фильм «Милый дом» («Суито хому», 1989).

Фильм получился и даже был показан на большом экране. Но удовлетворения от проделанной работы Куросава вновь испытать не довелось из-за очередных непредвиденных обстоятельств. По каким-то своим соображениям Итами на правах продюсера в скором времени изъял ленту из проката и подверг тщательной переработке, изрядно сократив ее и создав новую редакцию для видео- и телепоказа.

Мне уже приходилось писать о том, что в конце 1970-х – начале 1980-х гг. многие солидные и уважаемые киномастера (особенно на «Никкацу») были вынуждены переквалифицироваться в авторов *пинку-эйга* и снимать эротическое кино. Однако к 1990-м гг. наметился обратный процесс: из глубин *пинку-эйга*, а то и вовсе из видео для взрослых (adult video) вышли постановщики, со временем не просто обосновавшиеся в мейнстримном и фестивальном кино, но и ставшие ключевыми фигурами в японском кинематографе. Куросава Киёси – один из них и прошел именно этот путь. К началу 1990-х Куросава, уже имея за плечами почти десятилетний опыт работы в кино, становится стипендиатом американского института «Санденс» («Sundance»), где и продолжил свое кинематографическое образование.

А вернувшись из США, в 1997 г. он решает вновь попробовать себя в режиссуре, поставив один за другим два триллера – «Тропа змеи» («Хэби-но мити», 1998) и «Глаза паука» («Кумо-но хитоми», 1998). Эти ленты с совершенно непохожими сюжетами объединяет один и тот же исходный посыл: отец мстит за убийство своего ребенка. Исполнителем главных ролей в обоих фильмах стал всеми любимый актер Аикава Сё. Однако эти картины не стали большой сенсацией в мире кино. Мировую известность режиссеру принесла его другая работа 1997 г. – мистический криминальный триллер «Исцеление», рассказывающий о серии загадочных убийств.

Эта картина в свое время буквально взбудоражила прессу международных кинофестивалей в Торонто, Роттердаме и Сан-Франциско, где она с успехом демонстрировалась еще до выхода на большой экран. И уже через два года, в 1999 г., три следующие работы режиссера предстали в конкурсных показах самых престижных международных кинофорумов. В феврале 1999 г. – семейная драма «Лицензия на жизнь» («Нингэн гокаку», 1998) была показана в Берлине, в мае в Каннах увидели его «Харизму», в сентябре в Каннах демонстрировалась лента «Бесплодные иллюзии» («Оинару гэнъэй», 1999). В том же году в Торонто, Эдинбурге и Гонконге был организован ретроспективный показ работ режиссера. Столь молниеносную мировую славу испытал лишь Китано Такэси.

Однако этот несомненный успех Куросава вовсе не означал, что все единодушно и сразу же приняли его необычные работы. Некоторым критикам его ленты показались чрезмерно затянутыми, меланхоличными и мрачными, – уж слишком много в них крови. Другие называют их гипнотическими. Говорят, что, когда в прессе в очередной раз обвинили Куросава в чрезмерной жестокости и прямо написали о его фильме как о «разрушающем ценности японского общества», режиссер обратился за моральной поддержкой к своему наставнику – прославленному мастеру Фукасаку Киндзи. И тот с презрением ответил: «Жалкие получают ценности, если их можно разрушить одним фильмом»¹³⁹.

Смею предположить, что речь шла о фильме «Исцеление», ставшим сегодня культовым. Его сюжет весьма необычен. В Токио происходит череда зверских и загадочных убийств: то в гостинице находят изуродованный труп женщины, то любящий муж выбрасывает жену

¹³⁹ Денисов И. Победитель в королевской битве (к 80-летию Киндзи Фукасаку). <http://www.cinematheque.ru/post/143228/4> (дата обращения 10.07.2017).

из окна и т. п. И как выясняется, эти злодеяния совершают три разных человека, не знакомые друг с другом, но их объединяет одно: они убили близких и знакомых, причем почерк убийств одинаковый – расплосованное горло с Х-образным разрезом на шее.

За расследование берутся детектив Такабэ, которого играет Ясуси Кодзи, и психиатр Сакума. У полицейского кроме служебного интереса к психиатрии имеется и личный, потому что его жена страдает провалами памяти. Вскоре они выходят на след талантливого гипнотизера Мамия Кунио, который играет до поры неясную, но очевидно зловещую роль в парадоксальной серии убийств. Остается только выяснить, кто он такой и какую роль в убийствах играет, понять его мотивы.

Но дело осложняется тем, что сам подозреваемый похож на безумца: не помнит кто он, зачем он здесь, и вообще ведет себя как потерявшийся во времени и пространстве человек. Добрые люди пытаются помочь ему. Вот только любой, с кем он заговорит, через некоторое время берет в руки оружие и убивает человека. Каким-то таинственным образом Мамия внедряется в чужие жизни и силой гипноза побуждает ничем не примечательных людей совершать убийства. Впрочем, как постепенно выясняется, эти убийства являются плодом их собственных бессознательных желаний. А герой – мессия нового оккультного учения – лишь подстрекает своих жертв к их совершению. Да и то в данном случае это выглядит скорее как исцеление от затянувшейся душевной болезни.

Полицейский напрасно пытается бороться с экстрасенсом-мессией, полагаясь на волю и ясность рассудка. Ведь безумие подстерегает его с тыла, оно повседневно обитает в его собственном доме. Его тихая и улыбчивая жена постепенно сходит с ума. Вся эта мистическая история погружена в достоверный мир – мир тихого безумия малогабаритных квартир и спальных районов.

Фильм как бы распадается на две части. Первая – стандартный детектив с мрачными убийствами, занятой интригой и полицейским расследованием. Но в момент, когда Такабэ встречает этого таинственного свидетеля, в пространстве фильма что-то меняется, на поверхность выплывает какое-то экзистенциальное зло, проникающее в сознание, уничтожающее все хорошее, оставляя после себя равнодушие и безысходность. Таинственность и необычность происходящего режиссер подчеркивает всеми доступными средствами. Камера часто как бы подглядывает за происходящим из-за дверей, создавая зыбкий эффект нашей причастности к происходящему, отчего по телу непроизвольно пробегает легкий холодок. Причудливо перемешаны видения и реальность, а тишина, царящая в кадре в самых напряженных моментах, будто погружает зрителя в темную бездну.

Однако Куросава, снимавший до этого преимущественно малобюджетные ленты, стремится не только нагнать ужас на зрителя, но и разгадать одну из сложных проблем человеческой психологии: почему порой люди стремятся утвердить свою власть над окружающими при помощи убийства, лишая жизни близкого человека? И главный вопрос, который невольно встает перед зрителем – не тот, когда и каким образом ушлый полицейский инспектор уличит в содеянном загадочного Мамия. Режиссер стремится найти разгадку другой проблемы: почему обычные благовоспитанные, благополучные, а временами даже благородные люди так легко соглашаются убивать. Куросава далек от морализаторства: он не дает своего рецепта, каким он видит исцеление от этого страшного человеческого порока, но он своим фильмом достигает другой, не менее важной цели, заставляя каждого задуматься над вопросом: кто ты есть? Ведь один из героев прямо говорит о том, что человек, который считает убийство смертным грехом, не убьет и под гипнозом.

Считается, что этот фильм задал дальнейшее направление развития если не всех японских хорроров, то триллеров уж точно. Определенные параллели напрашиваются с «Сердцем ангела» Алана Паркера и «Шоссе в никуда» Дэвида Линча, сочетающих в себе остросюжетный детектив и фильм ужасов. По этой аналогии у Куросава также фильм построен на стыке

сразу же нескольких жанров: здесь нетрудно рассмотреть и психологический детектив, и триллер, и сюрреалистическую драму, и хоррор тоже: убийства получились весьма кровавыми и натуралистичными. И все-таки «Исцеление» является скорее именно мистическим триллером, а не фильмом ужасов, потому что мрачные моменты, действия которых разворачиваются в темноте, не пугают, а заставляют задуматься.

При этом в картине нет таких кульминационных моментов, хорошо знакомых по другим фильмам, когда приходится вздрагивать от испуга, резкой смены кадра или неожиданного появления на экране чего-то страшного, звучания резких нот в саундтреке и т. д. Режиссер нарочито избегает использования художественных приемов, создавая при этом атмосферу какой-то жуткой обыденности. И ему это прекрасно удается. Фильм под конец вызывает такое ощущение, как будто описанные в фильме страшные события являются абсолютной нормой нашей жизни, которую мы просто перестали замечать. И напряжение в фильме – это вовсе не саспенс, это – какое-то другое чувство. Это – атмосферное и многогранное кино, в котором есть все, за что зрители ценят японские фильмы: философия, мистика, достойная актерская игра, увлекательный сюжет.

И все-таки что же такое «Исцеление» и почему именно так назван фильм? Переосмысление паранаучной теории немецкого врача и астролога эпохи Просвещения Франца Мермера о «животном магнетизме», послужившей толчком к развитию лечебного гипноза, изучением которого увлечен полицейский Такабэ в связи с болезнью своей жены? А может быть, это – сатира на общество? Или некая метафора исцеления в смысле метафизическом, не поддающаяся обычным трактовкам? Куросава оставляет после просмотра фильма много вопросов, и, пожалуй, главный из них касается путей обретения самого себя, свободы личности, темы судьбы человека в современном обществе.

Эти проблемы становятся главными в творчестве Куросава, объединив в своеобразную трилогию и два других его этапных фильма – «Харизма» (1999) и «Пульс». Их часто называют своеобразным продолжением «Исцеления», хотя сюжеты этих лент внешне не имеют ничего общего с предыдущей работой. Фильм «Харизма» во многом аллегоричен. Его события развиваются вдали от шумного Токио в загадочном густом буковом лесу, где одно за другим засыхают и падают наземь деревья. И вот посреди леса возникает пустынная поляна, в центре которой продолжает бороться за жизнь единственное чахлое кривое дерево без листвы, с тонкими веточками на облупленном стволе, которому придумали имя Харизма. Именно оно становится яблоком раздора между живущими неподалеку группами людей.

С одной стороны – герой по имени Кирияма, когда-то работавший в местном санатории. Санаторий давно закрыли, и потерявший цель в жизни человек все свою заботу обратил на то, чтобы спасти умирающее дерево. С другой – женщина-ботаник Джимбо, настаивающая на том, что дерево токсично, отравляет весь лес, который срочно надо спасать, а посему Харизму надо как можно скорее выкорчевать с корнем и сжечь. В эпицентре этих двух противоборствующих сторон неожиданно оказывается бывший полицейский Ябукэ, которого играет прославленный Якусэ Кодзи.

Еще в прологе фильма мы узнаем, что он в свое время был уволен со службы, не решившись застрелить террориста, захватившего заложника, как это предписывает служебная инструкция. Ведь тот требовал не что иное, как установить справедливость во всем мире. Казалось бы, что может быть более возвышенным и благородным. И полицейский, сочувствуя преступнику, в душе солидаризуется с ним. Но все заканчивается гибелью и захватчика, и его жертвы. Лишился работы и сам Ябукэ и, тяжело переживая случившееся, решил искать успокоения от неурядиц жизни в тихом лесу.

Но вместо ожидаемого покоя он, как и в случае с террористом, оказывается перед сложным жизненным выбором. Правда, теперь речь идет о том, спасти ли умирающее дерево либо весь могучий лес. Конечно же, это – метафора. И герой дает единственно верный, но далекий

от реальности ответ: «Надо сохранить жизнь и тому и другому». Он ощущает свое особое родство с этим деревом и свою власть над его мистической сущностью. И когда дерево все же уничтожают, он своей волей назначает новую Харизму – огромный обугленный ствол, на котором начинает прорастать хрупкий зеленый росток. Впрочем, дело не только в этом символе жизни. «Ты сам и есть Харизма», – говорит бывшему полицейскому один из персонажей.

Фильм – своеобразная притча, но, вопреки законам этого жанра, его содержание нельзя свести к иллюстрации нравоучительных истин, оно вызывает сразу несколько толкований. Речь может идти и о конфликте между интересами общества и индивидуума, что так характерно для современной Японии, и о столкновении героев с фатальной властью неведомых сил. Но кроме философской составляющей в фильм гармонично вплетены элементы триллера и ужасов, что делает жанровую принадлежность ленты более сложной, чем просто драма. В темном лесу происходят мистические события и неожиданные убийства. Жуткая тишина леса чередуется с тревожным музыкальным сопровождением, нагнетающим ужас. Пугающие признаки сумасшествия время от времени проскальзывают в глазах героев, их голоса окрашиваются нотками какой-то страшной тайны. Все это свидетельствует о склонности режиссера к апокалиптическим образам и теме духовной изоляции людей, которая окончательно выкристаллизовалась в его творчестве после ленты «Харизма».

Еще одна вариация на тему апокалипсиса – фильм «Пульс» («Кайро», 2001), своеобразная хоррор-элегия про то, как из суммы частных одиночеств постепенно происходит своеобразный апокалипсис. А еще это – размышления о пагубных воздействиях на человека новых технологий. В центре разворачивающихся событий оказываются парочка молодых людей и близкий им круг друзей и знакомых. Они пройдут все стадии: от непонимания и попыток списать все на происки Интернета до паники и бегства на край света. А все начинается с того, что однажды в Токио стали пропадать люди. Город охватывает эпидемия иррациональных самоубийств. Причиной тому служит уникальная компьютерная программа, облегчающая общение с мертвыми душами и, по сути дела, открывающая доступ к потустороннему миру через Интернет. А оттуда в реальный мир проникают призраки, высасывающие из пользователей компьютерной сети волю к жизни.



«Пульс» («Кайро», 2001)

Первым исчезает сам разработчик этой программы. Его знакомые искали его несколько дней, пока одна из его подруг, войдя в его дом, не обнаружила на стене тень парня, которая в один миг растаяла как дым, оставив следы какого-то неизвестного вещества. Эта девушка также становится жертвой этих новых технологий, единственно выжившей, поскольку в ее сознании погибли все остальные. Для Куросава, как, впрочем, и для другого мастера нагнетания страхов Наката Хидэо, не так важен сам ужас происходящего, как его гуманистическая

составляющая. Мертвецы у него решают забрать себе города после того, как живые совершенно самостоятельно утратили волю к жизни, доверив свои души средствам связи и превратившись в бледно-мерцающие диоды во всемирном электрическом контуре. Кстати говоря, в прямом переводе на русский японское название фильма «Кайро» означает именно «контур».

Содержание фильма трудно пересказать в деталях, да и нет необходимости в этом, поскольку Куросава в большей степени сосредотачивает внимание зрителей не на сюжете, а на передаче наших бессознательных страхов, с легкостью ломая наши привычные представления о смерти, о конце света и т. д. Ведь самое главное для него – показать проблему отчужденности людей в современном обществе, переполненном новыми технологиями, которые негативно влияют на нас, «зомбируют» и делают похожими на призраков, существующих в своем маленьком замкнутом мире.

Это – кино, которое заставляет думать и переживать. Это становится очевидным при сопоставлении картины Куросава с его американским ремейком с тем же названием, вышедшим в 2006 г. Сама идея адаптации этой истории для американских зрителей первоначально принадлежала известному режиссеру У. Крэйвену, создателю знаменитого фильма «Кошмар на улице Вязов». Правда, американскому создателю ужасов японская лента сразу же показалась арт-хаусной. И он предложил сделать ее популярный вариант с угрюмыми, хищнорычащими призраками, не сумев понять, что «Пульс» Куросава – это не о том, как Интернет стал порталом в ад, а пронзительная история смертельного одиночества человека в большом городе.

Практически эту же тему человеческой разобщенности и изоляции в современном мире продолжают и вышедшие вслед за «Пульсом» работы Куросава: драма «Светлое будущее» («Акаруй мирай», 2002), вобравшая в себя элементы черной комедии, фильм ужасов «Двойник» («Доппэругэнга», 2003) и мистический триллер «Чердак» («Рофутто», 2005). И хотя эти картины не стали большим прорывом в мире кино, они окончательно закрепили за Куросава имя законодателя новой моды в жанре хоррор с применением гипнотических и апокалиптических образов.

О чем они? О разном. Так, «Светлое будущее» – это драма поколений. «Сперва взорви все старое!» – известный лозунг, клич молодости. Юджи выращивает у себя в доме ядовитую красную медузу, лелея надежду адаптировать ее к пресноводным каналам Токио. А его друг по имени Мамору тем временем под влиянием какого-то деструктивного импульса зверски убивает ни в чем не повинных пожилого шефа с женой, похоже, просто как носителей уютного мещанского консерватизма. И теперь ждет своего смертного часа за решеткой. Но медузу наказывал беречь пуще глаза.

Куросава – фаталист, чьи странные и тревожные фильмы часто вступают в союз со сверхъестественной метафизикой. А еще он умеет находить ужасное в обыденном. За год до выхода на экраны фильма «Пульс», когда весь мир буквально содрогнулся от первых двух лент «Проклятия», Куросава снял свою очередную мистическую и леденящую душу драму «Спиритический сеанс». Эта лента была удостоена приза ФИПРЕССИ Каннского фестиваля в номинации «Особый взгляд». В действительности это был особый взгляд японского режиссера, его необычная, оригинальная адаптация новеллы Марка МакШейна «Сеанс спиритизма промозглым днем», которая уже была до этого экранизирована в 1963 г. Как далеко можно зайти, чтобы оправдать свои поступки? На что ты способен ради ближнего? Сможешь ли хранить тайну? На все эти вопросы придется держать ответ главным героям – супружеской паре по фамилии Сато: мужу Кодзи (Якусё Кодзи), работающему мастером по звуку на ТВ, и его жене Дзюнко (Фубуки Дзюн) – начинающему медиуму.

В начале фильма мы видим, как Дзюнко, обуреваемая желанием участвовать в раскрытии преступлений, пытается продемонстрировать в полиции свои экстрасенсорные способности. А ее муж Кодзи увлечен своим делом: он как обычно отправляется в лес и записывает на пленку звуки природы для очередной передачи. Поглощенный своим необычным занятием,

он не видит и не слышит, как маленькая девочка по имени Ёко, прячась от похитителей, залезает в ящик для аппаратуры. Наш герой, ничего не подозревая, перевозит этот ящик с Ёко к себе домой и оставляет на несколько дней в гараже. Начинается расследование по делу о пропаже ребенка, но полицейские, не имея никаких улик, вынуждены обратиться за помощью к Дзюнко. А та, уже позже, наводя порядок в доме, находит девочку в бессознательном состоянии, запертую в гараже. И таким образом супруги Сато становятся случайными виновниками убийства. А дальше начинаются ужасы, мистика: появляется сверхъестественный призрак девочки, желающий отомстить за свою смерть, – словом, следует все то, что подобает многим азиатским хоррорам.

Но в отличие от фильмов ужасов ситуация, в которой оказывается семья Сато, на удивление жизненна. Ведь Куросава не был бы собой, если бы не наделил эту молодую семейную пару психологическими проблемами, которые роковым образом отразятся на их жизни. В конце концов, пообщавшись с призраком, супруги получают справедливое возмездие за преступление, которое и не думали совершать. И вовсе непонятно, то ли мужа и жену действительно преследует призрак девочки, то ли это – всего лишь своеобразная проекция укоров совести, ведь фильм, по сути, рассказывает о страшной силе тщеславия и страха.

Еще один пример неспешного мистического триллера с элементами фильма ужасов – «Чердак» («Робуто», 2005). Вначале немного о сюжете. Известная писательница Рэйко никак не может завершить свой очередной роман: шумный город забирает у нее много сил. И тогда ее друг, издатель Кидзима, отправляет женщину в свой загородный дом, где красивые пейзажи и тишина дают ей покой и вдохновение. Но неожиданно душевную гармонию писательницы нарушает странное поведение ее таинственного соседа. Как-то ночью она застаёт его переносящим какой-то странный предмет, завернутый в ткань.

Вскоре выясняется, что этот человек – знаменитый археолог по фамилии Ёсиока, а странный предмет – недавно найденная им мумия женщины, которая, по местным поверьям, много лет тому назад утопилась в близлежащем старом озере. Археолог просит Рэйко спрятать свою ценную находку на какое-то время у себя в доме, пока не уедут его студенты-практиканты. Рэйко дает согласие, и с этого момента ее начинают преследовать страхи и жуткие галлюцинации. Так, в один из дней она обнаруживает в доме призрак молодой женщины, которая жила там до нее, а затем неожиданно куда-то пропала, после чего ее никто и нигде не встречал. Необъяснимый ужас охватывает героиню, причем тем сильнее, чем больше она узнает историю этой загадочной незнакомки.

Как выясняется, судьба этой молодой женщины по имени Ая во многом походила на жизнь Рэйко. Она тоже была писательницей и приезжала погостить в эти края, чтобы спокойно поработать над своей новой книгой. Работа продвигалась успешно, и вскоре рукопись подошла к своему завершению, но так и не увидела свет. Зато ее сразу же обнаружила в доме Рэйко и без всяких колебаний присвоила себе, написав на титульном листе свое имя. Но вскоре неожиданная удача оборачивается настоящим потрясением для героини, до которой доходят слухи, что Ая также оказалась в этих краях по приглашению все того же Кидзима. И именно он в один из вечеров жестоко расправился с ней. Правда, жертва злодеяния каким-то чудесным образом выжила. И именно ее, полуживую, обнаружил возле старого озера археолог Ёсиока, сначала приняв ее за мумию, но, узнав в ней писательницу, в состоянии аффекта добил ее до смерти. А затем, чтобы замести следы преступления, положил ее тело в деревянный ящик и бросил на середину водоема.

Рэйко понимает, что теперь и ей самой грозит реальная опасность повторить судьбу Ая, да и все события стремительно движутся к похожему трагическому финалу. Но в последний момент Кидзима задерживает полиция, после чего Рэйко, оставшись одна, сближается с Ёсиока, и теперь они уже действуют вместе. Первым делом эта парочка влюбленных сжигает спрятанную в доме старинную мумию, чтобы успокоить ее душу, а затем отправляется на озеро,

чтобы удостовериться в том, действительно ли там была убита Ая и утоплена в трясине или же это только плод галлюцинаций Ёсиока. Найти ящик с жертвой расправы для героев не составило большого труда. Но сколько моральных сил потребовалось от них, чтобы открыть его и убедиться в том, что мертвого тела в нем нет. На какое-то мгновение влюбленным кажется, что все страшные события недавнего прошлого – это всего лишь плод воображения и они, наконец, победили нависшее над ними проклятие. Но тут Ёсиока нечаянно оступается и падает в трясину, в то время как со стороны пристани над поверхностью воды поднимается тело Ая.

Так, постепенно к финалу повествования этот довольно разноплановый и непонятный сюжет приобретает логику, а также драматический смысл. Фильм очень неспешный и красивый, события разворачиваются медленно, режиссер словно созерцает картину, которая с каждым взмахом кисти приобретает новые краски. Эту картину иногда сравнивают с лентой «Кайдан» Накада Хидэо: и там и здесь присутствует некоторое проклятие, predetermined человеческой кармой, которая неотступно следует за человеком. О своем большом интересе к подобного рода сюжетам признавался и сам режиссер, подчеркивая, что «угнетенное положение женщин в эпоху Эдо при жизни делает их интересными посмертными персонажами, которые мстят»¹⁴⁰.

К своей излюбленной теме призраков Куросава обращается и в другой своей известной картине «Крики» («Сакэби», 2006), выполненной в привычном для режиссера жанре психологического триллера. Она была с успехом показана в 2006 г. на Венецианском кинофестивале. В популярном проекте продюсера Итиносэ Такасигэ «J Horror Theatre» («Театр японских ужасов») этот фильм идет под названием «Возмездие» («Retribution», 2006). Возможно, второе название лучше всего передает основную идею фильма о мести усопших за убийство, что во многом перекликается с канонами жанра *онрё*. Однако режиссер разрушает все традиции этого жанра и до конца фильма не позволяет зрителю выстроить четкую и ясную картину происходящего и назвать имя серийного преступника.

Вместо этого все действие фильма сопровождают излюбленные рассуждения Куросава о том, могут ли призраки мстить, которые он подает в свойственной ему отстраненной манере. Но все-таки, пожалуй, самое главное сомнение, которое он с первых кадров вселяет в зрителя и таким образом интригует его, это – мучительный вопрос о том, было ли все то, что показано в фильме, правдой или это всего лишь плод больного воображения главного героя.

В центре сюжета – история полицейского детектива, роль которого в третий раз, после «Исцеления» и «Харизмы», играет любимец режиссера Якусё Кодзи. На сей раз, знаменитый артист выступает под именем Ёсиока Нобору, и его герой расследует загадочное убийство женщины в красном, совершенное на заброшенном пустыре. Страшные подробности произошедшего приводят Ёсиока к сильному эмоциональному потрясению. Его постоянно обуревают мысли и ощущения, что именно он сам причастен к случившемуся, хотя здравый смысл подсказывает ему, что ничего подобного в реальности он не совершал. Тем временем череда таинственных убийств продолжается. Дух умершей постоянно является к нему и заявляет, что не держит на него зла и простит она только его. Но кто она и чего хочет – не будет ясно до самого конца.

Ёсиока продолжает находить все новые и новые доказательства своей причастности к убийствам, но больше всего его волнуют серьезные проблемы с памятью: он не может быть уверенным в своей невиновности. Один из его коллег, детектив Миядзи, начинает подозревать его, но мучительно колеблется между чувством долга и дружескими отношениями. Ёсиока обращается к психотерапевту, доктору Такаги, но туман в его голове не рассеивается. Он постоянно возвращается на место первого убийства, видит убитую молодую женщину в красном

¹⁴⁰ Shapiro J.E. Emerging Cinema Master – Kiyoshi Kurosawa: Interview at DVD Talk. https://www.dvdtalk.com/interviews/emerging_cinema.html at DVD Talk (дата обращения 20.08.2019).

платье и слышит ее плач: «Я прощу только тебя!». И эти слова еще больше сбивают с толка несчастного человека. Но вот однажды незнакомец предлагает ему прокатиться на старом катере и взглянуть на обратную сторону мира. Одна загадка порождает другую. Это происходит в реальном мире или в каком-то ином? Человеческие судьбы, связанные грязной водой и темными нитями, тихонько соприкасаются друг с другом в настоящем и прошлом мирах. И Ёсиока не может ничего понять. В конце фильма его ждет невероятная развязка случившегося, и тайна слов «я прощу только тебя», наконец, откроется для него.

На первый взгляд в фильме переплелись воедино образы и проблемы всех центральных мистико-философских работ режиссера. Образ женщины в красном словно переключался из блистательного «Спиритического сеанса», тема расследования – из «Исцеления», а идея одиночества и смерти – из «Пульса». Что-то похожее между этими фильмами прослеживается и в общем настроении бесконечной грусти, потерянности, не говоря уже о неоднозначности толкования самого их содержания.

Куросава – яркий представитель авторского кино. Его фильмы узнаваемы своей неповторимой атмосферой, меняется только концентрация сумрака и одиночества. Условно их можно поделить на 3 группы: триллер – «Глаза паука» («Кумо-но хитоми», 1998), «Тропа змеи» («Хэби-но мити», 1998); драма – «Ордер на жизнь» («Нингэн гокаку», 1998), «Яркое будущее» («Акаруй мирай», 2002), «Токийская соната» («Токё соната», 2008) и ужасы с психологическим уклоном (или, скорее, психологические драмы с элементами ужаса). Но их объединяет одно: во всех фильмах режиссер исследует одиночество человека, его тягу к саморазрушению.

Режиссерский стиль Куросава нередко сравнивают со стилем Стэнли Кубрика и Андрея Тарковского, хотя сам он никогда не говорил об этом. Напротив, в своих интервью Куросава признавался, что восхищается американскими режиссерами начала 1970-х. Многие из его фильмов в той или иной форме рассказывают о том, как общество формирует личность, о людях, одержимых каким-либо эксцентричным проектом, или о том, как социальные механизмы рассыпаются при встрече с иррациональным. Очень часто эти темы составляют основу его фильмов, например, «Исцеления». Вслед за футуристической историей любви в «Бесплодных иллюзиях» режиссер вернулся к жанру психологического триллера в фильме «Харизма».

С тех пор как его фильм о серийном убийце «Исцеление» стал культовым, Куросава создал множество мрачных мистических триллеров, дав новый виток популярности японскому жанру ужасов и вдохновив голливудских кинематографистов на создание ремейков. При этом за самим режиссером надолго закрепилась слава мастера одного жанра, что вызывало у талантливого кинематографиста законный протест и желание сменить амплу. «Я снял множество ужасов, но хотел бы снимать также и другие вещи, – сообщил режиссер в интервью агентству Рейтер. – Я не хотел бы, чтобы меня рассматривали как специалиста только в этом жанре»¹⁴¹.

Наверное, этот аргумент стал определяющим для Куросава, когда он приступал к съемкам бытовой драмы «Токийская соната» («Токё соната», 2008), принесшей ему очередную награду Каннского кинофестиваля – приз жюри в разделе «Особый взгляд». По признанию самого режиссера, он очень волновался, как местная аудитория отнесется к смене выбранной им тематики. «Прежде я неоднократно показывал свои фильмы в Каннах, – пояснял он. – Но с „Токийской сонатой“ я почувствовал, что зрители действительно оценили фильм и он им понравился. Они не рассматривали его как что-то фантастическое или исключительно японское, они как бы установили контакт с фильмом, найдя в нем что-то свое»¹⁴².

¹⁴¹ Рейнольдс И. Смена творческого направления японского гуру ужасов дает плоды (перевод) // Reuters 28.08.2008. <http://news.leit.ru/archives/2556> (дата обращения 20.08.2019).

¹⁴² Там же.



«Токийская соната» («Токё Соната», 2008)

Картина рассказывает о том, что происходит с семьей, когда рушится привычный образ жизни. Взрослого мужчину неожиданно увольняют с престижной работы, но он боится признаться в этом членам своей семьи, поскольку тогда пострадает его репутация как главы семейства. Неожиданно на площади, где кормят бедных, он встречает своего безработного товарища, который делится с ним своим опытом выживания, но и сам в конечном итоге не выдерживает этих тяжелых испытаний и совершает самоубийство, так же как и его жена. И эти смерти подталкивают героя к действию. Он устраивается уборщиком в торговый центр, но тщательно скрывает это от своей семьи, все глубже погружаясь в бездну лжи и притворства и болезненно переживая свое моральное и социальное падение. Однако жена вскоре начинает подозревать что-то неладное, происходящее с главой семейства, диктат которого в семье доходит до предела, разрушая привычные отношения между домочадцами.

Младший сын мечтает играть на пианино, но отец отказывает ему в этой просьбе, не имея возможности оплачивать эти занятия. Стоящий на распутье жизненного пути старший сын уходит служить в американскую армию, несмотря на протест отца. Супруга, чувствуя трещину в семейных отношениях, безуспешно пытается загасить эти конфликты и, не зная истинной причины происходящего, еще больше обостряет раскол в семье. По сюжету, на долю каждого из героев картины выпадает серьезный и болезненный выбор, диктующий необходимость отступить от старых правил и принять новые, которые диктует переменчивая жизнь. И все-таки Куросава оставляет свет в конце тоннеля своим персонажам. Вселяющим надежду завершением звучит соната Дебюсси. И это тоже весьма символично, не случайно фильм смонтирован в соответствии с композиционными приемами сонаты.

Совершенно очевидна социальная направленность ленты – мир маленького человека, не раз описанный в мировой литературе. Эта история могла случиться с кем угодно и где угодно без привязки к определенному месту. Но снятая японским режиссером она пропитана японскими реалиями и колоритом. «Токийская соната» интересна, прежде всего, взглядом изнутри на разрушение жесткой патриархальной системы, объединяющей японское общество,

и девальвацию моральных ценностей, которые традиционно ассоциируются с японской культурой, – чувство стыда, закрытость, почитание родителей и т. д.

Конечно же, у многих зрителей этот фильм вызвал прямую ассоциацию с прославленной лентой Одзу Ясудзиро «Токийская повесть» (1953), также рассказывающей о разрушении патриархальных традиций японской семьи. Но Куросава, напротив, сознательно старался избежать этого сравнения. «Фактически меня можно назвать бешеным фанатом Одзу, и думаю, что даже мои фильмы ужасов сняты под его влиянием, – говорит Куросава. – Но я никогда не подражал ему. На самом деле я столько лет провел, пытаясь избежать Одзу, что до сих пор спрашиваю себя, как получилось так, что рассказ и даже название заимствованы у него»¹⁴³.

Но сравнение с Одзу, пожалуй, так и закончилось на «Токийской сонате», поскольку после успешного показа этой картины Куросава решил еще раз сменить направление своего творчества. Перед своей очередной работой он четко заявил, когда его спросили о следующем проекте: «Это будет не фильм ужасов и не психологическая драма. Я снова хочу сделать что-то другое»¹⁴⁴. Трудно сказать, что тогда имел в виду этот известный мастер, но в 2012 г. Куросава неожиданно приходит на телевидение и приступает к съемкам пятисерийного сериала «Искушение» («Сёкудзай», 2012). И этот творческий выбор не мог не удивить японский киномир, который не переставал строить догадки по поводу столь неожиданного поворота в его режиссерской карьере. Многим казалось тогда, что имя Куросава Киёси никак не увязывалось с таким низкопробным жанром, каким долгое время считался телесериал.

К тому времени своеобразный бум, мода на телевизионные фильмы с бесконечным продолжением уже охватила многие страны, и даже такие известные режиссеры, как Скорсезе, Хейнс и др., отбросив былые предубеждения, стали снимать свои ленты по заказу крупных телеканалов, а голливудские звезды – все чаще появляться на голубых экранах. Япония в этом отношении не стала исключением. Киносериалы сегодня как никогда ранее востребованы телеаудиторией, имеют самые высокие рейтинги и самую высокую коммерческую доходность. А это, в свою очередь, меняет и художественные требования к их создателям, которые теперь получили возможность не только творить на потребу публике, но и искать пути для собственного самовыражения.

«Искушение» – это очередная работа Куросава на стыке психологической драмы и триллера, просматривая который, забываешь про его телевизионный формат. В этой картине Куросава остается верным себе: вместо прямолинейных ужасов он пугает зрителя, рисуя картины психологических страданий людей, испытывающих чувство вины, которое заставляет их жить и действовать в своем почти абсурдном мире. Фильм состоит из пяти новелл и начинается с гибели десятилетней Эмири, которую на глазах у подруг уводит в спортзал какой-то незнакомый загадочный человек и там насилует и убивает. Все четыре одноклассницы поневоле становятся свидетельницами и даже в некотором роде молчаливыми участницами этого преступления.

Сам маньяк все время показан только со спины, но те определенно видели его лицо. Девочки сообщают о случившемся в полицию, но в дальнейшем то ли из-за испытанного шока, то ли из-за страха, а может быть, по каким-то иным причинам отказываются описать внешность мужчины и помочь следствию. Они не могут или просто не хотят вспомнить его. И только мать погибшей Эмири предпринимает отчаянные попытки найти убийцу и в день рождения дочери все-таки добивается у ее подруг обещания найти маньяка и искупить свою вину перед умершей.

Это обещание ложится кармическим грузом на каждую из них, и впоследствии четыре повзрослевших девушки должны искупить вину. Причем искупление – это не буквально

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Там же

поймка преступника, а месть мужчине, ведущая к восстановлению справедливости. И это обещание в дальнейшем сыграло трагическую роль в судьбе героинь. Об этом мы узнаем из почти сюрреалистических историй из жизни бывших школьниц. С ними мы вновь встречаемся спустя 15 лет после убийства, причем каждая серия построена вокруг одной из девушек, которых объединяет кармически обусловленная тяжелая судьба.

Так, одна из этих четырех подружек, повзрослев, становится настоящей красавицей, невинной и хрупкой, но с застенчивым и боязливым характером, что сразу же определяет ей роль жертвы в отношениях с женихом – богатым сыном президента крупной компании. На одном из первых свиданий она сразу же рассказывает будущему мужу свою страшную тайну и робко признается ему в том, что не сможет стать ему хорошей женой из-за психологической травмы, полученной в детстве. Но и сам жених обременен не менее сложными психологическими проблемами. В детстве он, обуреваемый сексуальным влечением, имел пристрастие воровать красивых французских кукол, но как только игрушки оказывались в его руках и он становился единственным хозяином этих неживых красавиц, он сразу же терял к ним всякий интерес.

Теперь роль живой куклы он стремится перенести на свою будущую жену, предложив ей, по существу, своеобразную сделку. В обмен на свою опеку и защиту он хочет лишь одного: чтобы девушка каждую ночь стояла напротив его кровати в одежде игрушки, не произнося при этом ни слова. Его мало волнует то, что у нее на душе, ее личностные черты, особенности характера, интеллект, главное – чтобы его женщина обладала красивой внешностью и напоминала собой куклу.

Причем это извращенное желание мужчины никак не связано с фетишизмом или эротическими фантазиями, дело здесь в стремлении добиться полного подчинения своей живой куклы его воле и безграничного контроля над своей жертвой – только это, а не секс, приносит ему физиологическое удовлетворение. Он заточает свою возлюбленную в своеобразное психологическое рабство, методично обрубая одну за другой ее связи с реальным миром. Садист и здесь действует целенаправленно, вначале разрешая жертве звонить только по телефону, а затем приказав и вовсе ни с кем не общаться. Вот такая изошренная форма тирании, которая усугубляется постоянными истериками, неистовыми упреками, нервными срывами со стороны партнера, неудовлетворенного поведением своей жертвы.

И вот в один из дней мукам девушки приходит конец. Одетая в черное платье, она буквально шествует по коридору, словно пролистывая всю свою жизнь и взрослея с каждым шагом. Доведенная до отчаяния героиня ради собственного спасения решается на отчаянный поступок: она убивает своего мучителя, разбивая ему череп лампой. Казалось бы, что все логично и убедительно: белое становится черным, доверие и надежда сменяются ненавистью, приводящей к убийству. Но Куросава, по обыкновению, так просто никогда не заканчивает свои страшные и странные истории, оставляя зрителю немало вопросов для размышлений.

Так, в конце серии неожиданно появляется мать когда-то убиенной Эмири, и героиня рассказывает ей о случившемся, считая совершенное ею убийство не преступлением, а искуплением своего старого греха. Но почему это страшное признание она делает именно этой женщине, которой уготована весьма сомнительная роль в сценарии: то ли в качестве олицетворения вечной вины, то ли всемогущего злодея, когда-то поселившего страх и сомнения в душе девочки? Но дальше вновь нарушается привычная логика вещей, и все события развиваются по непривычной для нас схеме. Куросава интересно раскладывает свои идеи по сериям, поразив зрителя в первой тихим театральным безумием и оттягивая неожиданную разгадку до последнего эпизода, в которой женщина-призрак тоже получает по заслугам.

А вот и история второй героини, проживающей свою жизнь, доведенную до абсурда чувством вины, вселившимся в нее с детских лет. Воспоминания об увиденном тогда убийстве постоянно преследуют молодую женщину, и она, став учительницей, постоянно готовит себя

к тому, чтобы, в случае необходимости, в одиночку дать отпор обидчику и защитить своих учеников. Для этого она многие годы усердно занимается боевым искусством *кэндо*. И вот, наконец, настал случай, чтобы применить полученные во время тренировок навыки в деле. Но, когда молодая женщина чуть не убивает психопата, пользуясь своим боевым мастерством, вместо удовлетворения она вновь испытывает все то же чувство вины, еще более мучительное и страшное.

Трудно назвать «Искушение» особо удачным сериалом, но с точки зрения демонстрации ужасов, психологии и всякого рода комплексов он весьма впечатляет, оставляя после себя странное экзистенциальное послевкусие, как, впрочем, и многие другие фильмы мастера. Но на этом с телевидением режиссер на какое-то время расстается и в 2013 г. вновь возвращается в кино, выпустив два фильма, совершенно разных между собой, как по жанру, так и по стилистике.

Один из них – фантастическая драма – носит экзотичное и малопонятное название «Реальность: Идеальный день для плезиозавра» («Риару: Кандзэн-нару кубинагарю-но хи»). В основу картины лег одноименный роман Инуи Рокуро. Это – история любви Коити и Ацуми, которые были друзьями детства и постепенно влюбились друг в друга. Ацуми – художница, рисующая современные комиксы-*манга*. Ее, человека с достаточно неустойчивой психикой, особо увлекают сюжеты о серийных убийцах. И эта навязчивая идея приводит ее к попытке самоубийства. Художница впадает в кому и уже, кажется, близка к смерти. И тогда на помощь приходит Коити – врач-нейрохирург, который пытается разбудить девушку, используя «зондирование» – новую технологию в нейрохирургии для общения и проникновения в подсознание человека, находящегося на пороге смерти. В процессе эксперимента он проникает в подсознание Ацуми и слышит просьбу девушки найти картину, написанную ею давным-давно.

Но на этом череда мистических злоключений не заканчивается, поскольку в подсознании возможны любые метаморфозы. Неожиданно выясняется, что в коме пребывает не его возлюбленная, а молодой человек, который пострадал из-за чрезмерного употребления спиртного, и комиксы рисует именно он. А после этого следует блок клише из историй о привидениях, несколько сглаженных образами доисторического плезиозавра. Кстати говоря, в это животное превращается и один из потусторонних персонажей в картине Куросава «Светлое будущее», схожей экзистенциально-метафорическим подтекстом, но работал тот образ куда убедительнее.

Куросава – любитель неожиданных поворотов и в сюжетах своих фильмов, и в своих творческих фантазиях. И в этом можно убедиться в очередной раз на примере его фильма, также вышедшего в 2013 г. под названием «Седьмой код» («Сэбунсю кодо»). Эта лента не стала большим художественным открытием, она поражает другим – своими заезженными штампами, надуманностью событий и, можно даже сказать, политической ангажированностью. А может быть, именно так видят японцы современную Россию.

Основная часть съемок прошла во Владивостоке, куда Куросава не раз приезжал для участия в кинофестивале «Меридианы Тихого» с показами своих фильмов. Съёмочной площадкой стали железнодорожный вокзал, цирк, заброшенные казармы на острове Русский и т. д. Причем, надо сказать, что режиссер перенес действие своей картины в мрачную атмосферу начала 1990-гг., не пожалев для этого черных красок. В кадрах постоянно мелькают то старые советские машины типа «Волга» ГАЗ-21 с оленем на капоте, то появляются расписанные граффити старые стены домов, то убогие ресторанчики, то разбитые улицы, и всюду – разруха и преступность.

А в остальном события картины развиваются по канонам типичной гангстерской истории. Правда, в отличие от массовой продукции этого жанра здесь использован необычайно закрученный сюжет и экзотичные отсылки к миру русской мафии и восточным боевым искусствам. Героиня повествования Акико знакомится в Токио с красавчиком Мацунага, который

в скором времени собирается отправиться во Владивосток для встречи с деловыми партнерами. Она влюбляется в него и уезжает вслед за своим возлюбленным в неизвестную ей Россию. Впрочем, во время их следующей встречи, уже во Владивостоке, тот, кажется, так и не вспомнил свою случайную знакомую, причем, не забыв предупредить, чтобы девушка не доверяла никому в этой чужой стране. Но Акико оказалась не из робкого десятка, она бесстрашно выслеживает Мацунага и оказывается на сходке местных бандитов, с которыми, как оказывается, у ее возлюбленного общий бизнес. И те, чтобы избавиться от нежеланного свидетеля, заталкивают девушку в «УАЗ» и отвозят на пустырь, где выбрасывают без денег и документов.

В конце концов, измученная Акико находит приют, а затем и работу в маленьком затрапезном японском кафе. Его хозяин – японский лузер по фамилии Сайто. В этой стране у него ничего не получается: ни бизнес с черной икрой, ни что-то другое. А теперь к тому же он втягивается в невероятные злоключения своей новой знакомой, помогая ей бороться с русской мафией, от рук которой сам и погибает. Правда, успевает завладеть отобранным у бандитов неким «крайтроном» – прибором для атомной бомбы. Тем временем происходит долгожданная встреча Акико с Мацунага, причем при весьма трагических обстоятельствах. Тот пытается убить героиню электрошокером, но она, применяя приемы восточных единоборств, легко справляется со своим теперь уже противником, а потом стреляет в него через подушку. Но это – еще не конец событий.

Неожиданно девушка обнаруживает тот самый «крайтрон» и за какую-то баснословную сумму продает его русским, вернее, по просьбе русского политика уничтожает его, разбивая на мелкие части. А затем, спасая свои капиталы, решает поскорее покинуть это злополучное место. Она выскакивает на трассу в надежде уехать на попутке в Москву, но хватает первый попавшийся грузовик, идущий в Хабаровск и почему-то нагруженный динамитом, и садится в него, считая, что самое страшное уже позади. Но тут их настигает та самая старая «Волга», затем звучат выстрелы, и все заканчивается взрывом.

Вот такая странная история, после которой остается лишь легкое разочарование и искреннее удивление тому, что такой всеми признанный киномастер, как Куросава, обратился к созданию столь легковесного криминального триллера. Удивляет также и то, что сценарий фильма Куросава писал специально в расчете на популярную певицу Маэда Ацуко, поп-идола, бывшую солистку популярной женской группы «АКБ-48». Здесь все выстроено так, чтобы продемонстрировать все видимые и невидимые таланты звезды, начиная от владения восточными единоборствами и кончая озвучкой музыкального трека. Может быть, этим многое и объясняется, прежде всего, характер фильма, балансирующего на грани китча и напоминающего во многом трагикомедию, а вернее, пародию на американские фильмы о русских.

Наверное, самый успешный фильм последних лет – это «Путешествие по побережью» («Кисибэ-но таби», 2015), который удостоился приза за лучшую режиссуру в программе «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля и приза ФИПРЕССИ. Его содержание не изобилует какими-то сложными и неожиданными сюжетными поворотами, а рассказывает о молодой вдове по имени Мидзуки, к которой неожиданно возвращается погибший муж Юсукэ. Три года назад он утонул в море, и она, кажется, уже смирилась со своим горем, как вновь он оказывается на пороге дома. Мидзуки почему-то вовсе не удивляет произошедшее чудо, ее интересует только одно, почему так долго муж не возвращался домой, и что его могло задержать. Вместо ответа муж предлагает Мидзуки отправиться в небольшое путешествие по побережью, во время которого он знакомит жену с теми людьми, которые помогли ему прожить эти три непростых для него года.

В последнее время ни один крупный кинофестиваль не обходится без показов картин Куросава. На параллельных программах Берлинского кинофестиваля 2016 г. состоялась демонстрация его очередного полнометражного фильма «Жуткий» («Курипи: Ицувари-но риндзин», 2016). Это – действительно жутковатый детективный психотриллер, в основу кото-

рого была положена одноименная новелла японского писателя Маэкава Ютака. Сценарий написал сам Куросава, вдохновившись лучшими голливудскими образцами нуаров 1980—1990 гг. Сюжет фильма во многом соответствует его русскому названию – действительно жуткий.

Его герой – бывший детектив токийской полиции Такакура Коити. Долгие годы он считался крупным специалистом по поимке маньяков, однако был отправлен в отставку из-за досадного инцидента – переоценив свои аналитические способности, он дал преступнику прогнать себя вилкой. Однако мотивы преступления не дают ему покоя, и когда бывший коллега Такакура просит его взяться за расследование преступления шестилетней давности, когда бесследно пропала семья из трех человек, он с увлечением берется за него, вовсе не догадываясь, что это дело может в скором времени затронуть и его личную жизнь.

Дело в том, что чудом спасшись от гибели от рук психопата, Такакура вместе с женой решают начать спокойную жизнь и переезжают в новый дом, где знакомятся с соседями по площадке: странным человеком по фамилии Нисино, его больной женой и дочерью-подростком. И вот однажды к ним в дом вбегает соседская девочка и просит помощи, рассказывая о том, что ее отец, жуткий мужчина, для нее вовсе чужой человек. Он однажды вошел в их дом и решил остаться там навсегда. Такакура подозревает, что именно такой же случай и произошел шесть лет назад с пропавшей без вести семьей. Теперь эта же кошмарная участь ожидает соседскую девочку и, возможно, самого Такакура. Срочно надо предпринимать какие-то действия, однако остановить психопата оказывается значительно сложнее, чем это может показаться на первый взгляд.

Жанр фильма определить трудно – вроде бы кинокартина сначала начинается как детектив, но впоследствии переходит в разряд триллера, а местами даже саспенса. Вторая половина фильма просто шокирует откровенностью и жуткими беспощадными сценами. По общему экранному насилию, особенно во второй половине картины, ее часто сравнивают с лентой Миикэ Такаси «Кинопроба». И, тем не менее, фильм «Жуткий» считается одной из лучших работ Куросава. Картина демонстрировалась на Берлинском кинофестивале в 2016 г. и получила одобрительные оценки западных критиков.

2016 г. оказался весьма плодотворным в творчестве Куросава. Кроме картины «Жуткий» он принял участие в нескольких международных проектах. Речь идет о мелодраме в стиле фэнтези «Женщина на серебряной пластине» («The Woman in the Silver Plate», 2016), впервые показанной в Каннах в 2016 г. Это – совместный проект с участием Японии, Франции и Бельгии, расширивший международные горизонты творчества Куросава. Те же страны представили и следующую работу японского режиссера «Дагерротип» («Дагерэотайпу-но онна», 2016). Это история о старомодном фотографе-вдове, живущем вместе с дочерью и своей единственной моделью Мари. Но когда в их дом войдет новый ассистент, то, влюбившись, он попытается выгнать девушку из этого мрачного и пугающего мира, где размыта грань между реальностью и фотоиллюзией.

В том же 2016 г. режиссёр принял участие еще в одном громком международном проекте, посвященном Альфреду Хичкоку. Это – документальный фильм Кента Джонса под названием «Хичкок/Трюффо», в котором запутанный мир мастера саспенса стремятся исследовать самые известные современные режиссеры, среди которых Куросава Киёси. Как и многие другие кинематографисты, Куросава, конечно же, мечтает поработать в Голливуде, считая эту возможность хорошим шансом донести свои работы до широкой международной аудитории, но при этом всегда отстаивает свое право на свободу творчества. «Если бы у меня была возможность, я хотел бы попробовать работать за рубежом, даже в Голливуде, – признается режис-

сер. – Но я хочу делать фильмы по-своему. Если это оценит зарубежная аудитория, я хотел бы этим заняться»¹⁴⁵.

Ну а пока Куросава постигает иные миры, продолжая работать у себя на родине. Одной из последних работ в его фильмографии стала лента «Пока мы здесь» («Санпосуру синрякуся», 2017), которая была представлена в Каннах в 2017 г. в программе «Особый взгляд». Это – фантастический фильм о вторжении на Землю инопланетян, которые вселяются в человеческие тела. В нём рассказывается о трех пришельцах, которые прилетают на Землю, чтобы подготовить всё к массовому появлению внеземных существ.

В центре сюжета – героиня Касэ Наруми. Она часто ссорилась с мужем. И после очередного такого скандала он ушел из дома, а когда вернулся через пару дней, то стал совершенно другим человеком – нежным, мягким, чутким. Единственный минус – отныне каждый день Синдзи уходил из дома на прогулку. Вскоре в округе стали происходить странные и страшные события, вплоть до серийных убийств и похищений людей. А однажды и сам Синдзи вернулся с прогулки и признался жене, что он – пришелец из космоса, захвативший тело ее мужа и намеревающийся в скором времени покорить человечество.

Как поясняет сам режиссер: «У этого фильма есть литературная основа, так что идею придумал не я. Но я уже создавал фильмы про людей, которые пришли из потустороннего мира. Мне нравится, когда на экране появляется человек во плоти, и лишь потом мы узнаем, что он вообще – призрак. Когда я впервые прочитал это произведение, то подумал, что смогу снять нестрашный фильм о призраках. Да, если вы вдруг встречаетесь с человеком, который уже ушел в мир иной, то это страшно. Но если этот человек был вам близок, например, был вашим возлюбленным или вашей бабушкой, то это может вызывать иные чувства»¹⁴⁶. И далее: «Мне очень интересны призраки, те, кто умерли и возвращаются в этот мир с каким-то посланием. Тема смерти достаточно тяжелая, хотя мы очень часто сталкиваемся с ней в жизни. И мне кажется, что люди, которые живут на земле, имеют большую связь со своими близкими, которые уже покинули этот мир...»¹⁴⁷

Так что этот фильм – не только и не столько о космических пришельцах, как это может показаться на первый взгляд, сколько о призраках покойных близких, которые интересуют режиссера не меньше, чем люди. Наверное, неслучайно его следующая работа – картина «Предчувствие» («Ётё», 2017), представляющая собой 2,5-часовой вариант пятисерийного телефильма, который создавался параллельно с «Пока мы здесь» и во многом повторяет тот же сюжет, но с другими героями. Снова инопланетяне крадут из сознания людей ключевые понятия, похищая не только тела, но и разум. И снова последняя надежда остается только на любовь – чувство, которое захватчикам своим инопланетным умом не понять... Куросава решился на уникальный авторский эксперимент, сняв подряд два философских хоррора, основанных на одной и той же истории. Однако и герои, и интонация нового фильма отличаются от условной первой части: в «Предчувствии» все упрощено до предела, как в стандартной японской драме, снятой для видео.

Режиссер поясняет: «Мой фильм „Предчувствие“ об инопланетянах – довольно редкая тема в японском кино. Я хотел снять не голливудский блокбастер со спецэффектами, а передать саспенс – как в размеренную жизнь обычных людей в Токио может проникнуть что-то

¹⁴⁵ Цыркун Н. Хичкок, Трюффо и Гомер Симпсон//Искусство кино.05.04.2016. <http://old.kinoart.ru/blogs/khichkok-tryuffo-i-gomer-simpson> (дата обращения 10.07.2017).

¹⁴⁶ Киёси Куросава: «Фильм – это целое существо»//Сеанс. 2018. №71. <https://seance.ru/blog/video/kiyoshi-kurosawa/> (дата обращения 20.08.2019).

¹⁴⁷ Эксклюзивное интервью с Киёси Куросава: «Я не такой потрясающий, как Тарковский»//Киноафиша. 23.11.2018. <https://www.kinoafisha.info/news/eksklyuzivnoe-intervyu-s-kiysi-kurosava-ya-ne-takoy-potryasayuschiy-kak-tarkovskiy/> (дата обращения 21.08.2019).

нереальное. Я хотел создать ощущение, что наша спокойная жизнь может разрушиться в одно мгновение...»¹⁴⁸.

Эти тревожные нотки в последнее время все чаще звучат в картинах Кurosавы, но в них нет того ужаса перед грядущим, который проскальзывает даже в квазикомических голливудских «Армагеддонах». Для него это не катастрофа, а неизбежность – идея, которая пронизывает в наши дни всю современную японскую культуру.

Апокалипсис для японского кино – важная национальная тема, произрастающая из целого ряда факторов. В первую очередь, это – сейсмически опасная географическая зона, в которой располагается эта страна. Вспомните хит советского проката «Гибель Японии» («Ниппон тимбоцу», 1973), предрекавший островному государству погружение на океанское дно. Во-вторых, японцы все чаще стали задумываться о страшных последствиях технологической революции, чреватой соответствующими экологическими потрясениями. И, конечно, никто и никогда не забывал здесь о ядерных бомбардировках Хиросимы и Нагасаки. Вот откуда проистекают тревожные нотки в фильмах Кurosавы вместе с его нравоучительными фантастическими сюжетами и столь любимыми им метафизическими экспериментами.

Но сегодня режиссер вновь возвращается к реальности. Свой новый фильм «На край света» («Таби-но овари сэкай-но хадзимари», 2019) неожиданно для многих он снял в Узбекистане. Его сюжет – это рассказ ведущей туристического реалити-шоу, путешествующей по разным районам Узбекистана, которые в воображении режиссера представляются, прежде всего, в образах истории – некогда великая Империя Тимуридов, Шелковый путь и т. д. Не случайно все необычные приключения японской журналистки начинаются после того, как она попадает в древний Самарканд, где мечтает поймать мифическую рыбу.

А еще, создавая этот фильм, Кurosавы, по его же словам, старался передать то волнение и радость, а также всю сложную гамму душевных переживаний, которые он постоянно испытывает, покидая пределы своей страны. «„На край света“ не похож на другие мои фильмы, это сразу же несколько мечтаний, которые сбудутся», – сказал Кurosавы в интервью японской прессе перед началом съемок¹⁴⁹. В отличие от других работ режиссера действие в картине описывается с точки зрения главной героини, картина не является жанровой, события разворачиваются за рубежом. И с учетом этих моментов фильм значительно отличается от всех предыдущих работ мастера.

Дело в том, что картина приурочена к 25-летию отношений Японии и Узбекистана и 70-й годовщине Государственного академического большого театра имени Алишера Навои, который японские военнопленные помогали достраивать после Второй мировой войны. И в этом тоже одна из сторон творчества Кurosавы, который легко маневрирует между авторским и массовым кино, совмещает работу в независимых студиях с сотрудничеством с крупными киноконцернами. Но таковы реалии японской киноиндустрии, о которой не так давно режиссер выразился в достаточно негативном ключе: «Откровенно говоря, современному японскому коммерческому кино не нужны таланты... Естественно, что коммерческое кино нуждается в продаваемости, а не в таланте. Ведь именно из подобной коммерции когда-то родились и Одзу, и Мидзогути, и другие. Вероятность повтора такого расклада невелика, но и не равна нулю»¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Сато Н. Современные японские режиссеры: Киёси Кurosавы // kimonjimag.ru <https://zen.yandex.ru/media/kimonoimagazine/sovremennye-iaponskie-rejissery-kiesi-kurosava-5c616e1a3abb1200adf79f6f> (дата обращения 23.12.2018).

¹⁴⁹ Выпущен трейлер к фильму японского режиссера Киёси Кurosавы, снятому в Узбекистане //kun.uz./мир. 15.03.2019. <https://kun.uz/ru/news/2019/03/15/vypushchen-treyler-k-filmu-yaponskogo-rejissyora-kiyosi-kurosava-snyatomu-v-uzbekistane> (дата обращения 20.08.2019).

¹⁵⁰ Тарасенко С. Режиссер Киёси Кurosавы: «Судьба фильма не зависит от создателя» //Metro. 13.11.2018. URL: <https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/rezhisser-kiesi-kurosava-sudba-filma-ne-zavisit-ot-sozdatelya-1478590/> (дата обращения 20.08.2019).

И в том же интервью Куросава дал ответ еще на один сакраментальный вопрос о причинах большой популярности современного японского кино в Европе и его малой востребованности в самой Японии: «Если говорить о японском кинематографе, то тут, вероятно, называется его история. Иными словами, японский кинематограф за свою историю, к великому счастью, породил большое число великих режиссеров мирового уровня. Это, например, Ясудзиро Одзу, Кэндзи Мидзогути, Микио Нарусэ, Акира Куросава и другие. Поэтому в Европе, где сформировалось академическое восприятие кино, журналисты все время живут в ожидании появления нового японского кино. Мне кажется, что именно благодаря существованию у японского кино подобного ослепительного бэкграунда даже мои скромные работы привлекли к себе внимание»¹⁵¹.

А таких «скромных работ» у Куросава к настоящему времени насчитывается уже более 50, что, конечно, далеко до рекордной сотни Миикэ Такаси, но по меркам Европы и Америки – достаточно внушительное число. Когда-то, на рубеже 1990—2000-х гг. на волне мирового успеха «Исцеления», «Харизмы», «Пульса» его считали хоррормейкером и упоминали через запятую с Наката Хидэо. А затем Куросава также успешно заявил о себе в фантастике, детективе, мистике и даже в бытовой драме, да и сегодня не перестает пробовать себя в новых жанрах и расширять границы своих художественных поисков. Ведь огромное пространство человеческого подсознания, изучению которого посвящена практически вся его долгая кинематографическая жизнь, уже досконально познано им, и Куросава устремился теперь к раскрытию тайн совершенно новых для него миров.

¹⁵¹ Там же.

Глава IV. Нон-фикшн в кино: Кавасэ Наоми

Если говорить о наиболее ярких тенденциях последних лет в японском кино, впрочем, так же как и во всем мировом кинематографе, то, прежде всего, следует отметить переход многих документалистов в игровое кино. Когда-то в нашей стране в 1990-е гг. применительно к этой форме кинематографического опыта был придуман термин «неигровое кино». Теперь такие картины стали называть нон-фикшн, что раньше традиционно относилось только к литературе, а в наши дни гармонично перешло в новую художественную сферу. И в этом явлении некоторые кинокритики усматривают проявление радикальности современного кинематографа, позволяющей внедрять документальный опыт в игровые фильмы.



Кавасэ Наоми (род. в 1969 г.)

Ярким представителем этого нового направления в кинематографе является Кавасэ Наоми – одна из немногих в Азии женщин-режиссеров, способных всерьез конкурировать с сильным полом. Имя Кавасэ регулярно появляется не только в официальной программе Канн и Сан-Себастьяна, но и в списках участников престижного швейцарского фестиваля документального кино *Vision du reel*. Ее фильмы нельзя считать документальными и сложно назвать игровыми. Они просто не вписываются в рамки подобных определений, поскольку в силу самобытности и яркого национального своеобразия большей части из них зрителю, не посвященному в японские реалии, трудно четко определить, что существует на самом деле, а что сыграно, где правда, а где вымысел.

Да и сама кинокарьера режиссера развивалась порой параллельно, а чаще всего последовательно в этих двух кинематографических плоскостях. Кавасэ начинала свой творческий путь с документальных лент, очень личных, до предела исповедальных. А затем сделала решительный шаг в сторону игрового кино, к его более сложным кинематографическим формам и философским обобщениям, чтобы потом вновь вернуться к документальным первоисточкам и достичь их гармоничного сосуществования одного в другом. «Меня спрашивают, делаю я документальное или художественное кино, – поясняет она. – Я смотрю на свои работы иначе – как на создание нового мира»¹⁵².

Кавасэ родилась в 1969 г. в городе Нара – древней столице Японии, в окружении первозданной природы и уникальных храмов, таящих в себе дух старины и многовекового величия. И эти ощущения первозданности бытия являлись важной и неотъемлемой частью существова-

¹⁵² Gerow A. Kawase Naomi (interview).05.12.2010 //Yamagata International Documentary Film Festival. DocBox. Documentarists of Japan, 14. <https://www.yidff.jp/docbox/16/box16-1-1-e.html> (дата обращения 03.06.2019).

ния и мироощущения будущего режиссера, а также эмоциональным фоном для большинства ее фильмов, пронизанных чисто личными моментами ее жизни. «Нара – слово, которое тут же приходит мне в голову при слове „дом“. Этого у меня не отнять, даже если постараться. Это часть меня...» – заявила она в одном из своих интервью¹⁵³.

Здесь же неподалеку от Нара, в г. Осака, Кавасэ обучалась в Школе фотографии (сейчас это Школа визуального искусства), где получила начальное кинематографическое образование, позволившее ей совмещать профессии фотографа, видеохудожника и документалиста. Потом она увлеклась «крохотным миром 8-миллиметровых пленок», который, по ее же собственным словам, «связан с большим миром или даже вселенной». А затем состоялся переход режиссера в игровое кино. «Я гиперчувствительна к каждой секунде, – заявляет Кавасэ. – Когда я начала работать в кино, меня невероятно трогало то, что я могу заново воссоздать и показать эти прошедшие моменты в пространстве кинозала»¹⁵⁴.

На вопрос о том, какие кинорежиссеры оказали наибольшее воздействие на ее творчество, Кавасэ отвечает, что для нее важнее другие, некинематографические, влияния, под которыми она в первую очередь имеет в виду воспоминания о своем детстве и близких ей людях. И в данном случае проблема кроется в чисто семейных обстоятельствах, тайну которых Кавасэ пытается разгадать всю свою жизнь. Мать и отец девочки разошлись сразу же после ее рождения и практически бросили на произвол судьбы, отправив на воспитание к дальним родственникам – к старшей сестре ее бабушки. И эта весьма далекая по степени родства женщина вместе со своим мужем окружили ребенка любовью и заботой, став ей, по существу, приемными родителями. Так что, особо роптать на несчастливое тяжелое детство Кавасэ не приходится.

Правда, гнетущее ощущение себя сиротой при живых родителях никогда не покидало ее, и этим чувством тоски по родному дому пронизана большая часть картин режиссера. О матери, которая к тому времени уже успела не раз побывать в браке, до нее время от времени доносились разные и по большей части нелицеприятные слухи. Но девочка-подросток почти не реагировала на них, словно речь шла о совершенно посторонней для нее женщине со своими человеческими слабостями и пороками. Куда больше ее волновала судьба ее отца, остававшаяся неизвестной все эти годы.

Повзрослев, Кавасэ решает на его поиски и, в конце концов, находит его. Но теплой встречи и искренних родственных чувств, о чем она мечтала все эти годы, между ними так и не состоялось. Тем не менее, в глубине души девушка продолжала верить в душевное сближение с отцом и терпеливо ждать этого момента, уйдя с головой в творчество. И вот в 1997 г. наступает ее громкий триумф в Каннах: за свой первый полнометражный фильм «Судзаку» («Моэ-но судзаку», 1997) Кавасэ получает престижный приз, став не только самым молодым обладателем «Золотой камеры», но и первой женщиной-режиссером и первым представителем Японии, победившим в этой номинации.

Теперь, как казалось девушке тогда, отец непременно радостно распахнет перед ней двери своего дома. Этим предчувствием она жила еще несколько лет, пока однажды не обнаружила страшную запись на автоответчике: незнакомый голос сообщал ей о его кончине. Теперь, казалось, все мечты теряли всякую реальность – утрата невозполнима. Но даже и тогда Кавасэ не отказалась от своей мечты, ища новые пути к тому, чтобы обрести теперь уже мистическую, почти сакральную связь с умершим человеком. Обо всем этом она спустя год расскажет в картине «Небо, ветер, огонь, вода, земля» («Кя ка га ба а», 2001), которая была высоко оценена на международном кинофестивале в Локарно в 2001 г.

Я так подробно описываю жизнь Кавасэ Наоми, поскольку об этом, в сущности, и повествует ее во многом автобиографическое документальное кино: о семье, отце, бабушке, воспо-

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Там же.

минаниях детства. В одном из своих интервью режиссер акцентирует внимание на том, как еще во время учебы в Школе фотографии учитель дал ей совет по поводу того, что следует снимать. «Мы обязаны сосредотачиваться на неизбежном, – рассказывает Кавасэ в одном из своих интервью, – не о том, что мы выбираем, а с чем сталкиваемся лицом к лицу. И я подумала: интересно, что же это может быть... Что интересовало меня больше всего, что было самым важным? В то время ответ был: мой отец»¹⁵⁵.

И Кавасэ решила снять о нем свою первую 10-минутную короткометражку под названием «Папино мороженое» («Папа-но софутокуруиму», 1992), чем-то напоминающую *манга* и по своему сюжету, и по художественной форме. Это – история о девочке, идущей на встречу со своим отцом, с которым ей еще ни разу до этого не приходилось видеться. А все началось с того, что она совершенно случайно узнает, что у него есть небольшое кафе, куда можно свободно зайти и даже пообщаться с хозяином, радушно встречающим на пороге заведения своих посетителей. И девочка появляется там и начинает болтать с этим мужчиной о мороженом и другой всякой всячине, так и не признавшись в главном: она – его дочь. Замысел этой короткометражки возник у Кавасэ совершенно случайно, когда она просматривала альбом со своими детскими фотографиями, среди которых ее внимание привлекло черно-белое фото, разрезанное пополам. На сохранившейся половинке она увидела себя в возрасте около годика с рожком мороженого в руках. И это изображение натолкнуло будущего режиссера на идею создания своей первой маленькой киноистории.

А затем на экраны вышла ее дебютная картина «Объятия» («Ни цуцумарэтэ», 1992), которая в 1995 г. была удостоена первой в жизни Кавасэ награды – Премии международной ассоциации кинопрессы на Международном фестивале документального кино в г. Ямагата. И этот фильм тоже был посвящен ее отцу, а также размышлениям героини о своем вечном одиночестве.

Картина начинается с того, что, имея в своем распоряжении лишь фотографию отца и выписку из семейного реестра, Кавасэ отправляется на его поиски, сопровождая увиденное передачей своих собственных чувств и переживаний, а также документальными кадрами из своей жизни. Так, зрители становятся свидетелями ее подлинного телефонного разговора со своим родителем, который ей однажды удалось записать, присоединив микрофон к трубке. Этот же материал она монтирует и в начало другого биографического фильма «Небо, ветер, огонь, вода, земля», где кадры из жизни режиссера вновь чередуются с постановочными сценами с ее участием.

Эта картина вновь об отце автора, но снята она спустя год после его смерти и почти десяти лет после выхода на экраны «Объятий». В первых же ее кадрах мы вновь встречаемся с героиней в исполнении Кавасэ, которая со своими друзьями смотрит «Объятия», теперь уже оплакивая смерть отца и навсегда прощаясь с ним. Она внимательно всматривается и вслушивается в заснятые ею же самой разговоры с людьми, которые хорошо знали его, были связаны с ним. А потом как-то неожиданно для себя самой, да и для своего окружения, она решается на отчаянный шаг сделать себе такую же татуировку, как была наколота на теле ее отца, и без промедления отправляется в тату-салон.

Здесь история достигает кульминации, вызывая целую цепь вопросов. И главный из них, действительно ли этот фильм документальный? Особенно в этом смысле впечатляет финал ленты, когда в последних кадрах Кавасэ-режиссер и она же главная героиня картины в одном лице, преодолевая смущение и природный стыд, обнажается на экране перед зрителями, демонстрируя рисунок огромной бабочки с распахнутыми крыльями на своей спине. Теперь и у нее появилась точно такая же татуировка и точно на том же месте, что и у ее отца. И эта порхающая бабочка, наконец, навсегда объединила их.

¹⁵⁵ Там же.

Другое дело – бабушка, которая всегда была рядом с Кавасэ с младенческого возраста. Прославленная внучка любила ее снимать и снимала много на протяжении более 15 лет, сделав главной героиней, по меньшей мере, шести своих фильмов. Об их трогательных и непростых отношениях повествует целая документальная трилогия – «Улитка» («Катацумори», 1994), «Увидев небо» («Тэн, митакэ», 1995) и «Солнце на горизонте» («Хи ва Катабуки», 1996) – истории, рассказанные от первого лица. Эти и другие документальные работы режиссера больше похожи на видеодневники, в которых она откровенно исповедуется перед своим зрителем, не скрывая сокровенных личных тайн. И, пожалуй, одной из них, самой лиричной и трогательной, является лента «Рождение и материнство» («Таратимэ», 2006), где Кавасэ вновь снимает свою бабушку в канун ее 90-летия, уже тяжелобольную и страдающую прогрессирующим старческим слабоумием.

Картина начинается с пронзительной сцены, в которой эта старая женщина принимает ванну. А Кавасэ крупным планом снимает ее старое обнаженное тело, дряблую грудь, в микроскопических подробностях фиксируя каждую деталь. Одновременно с этим монтажной рифмой следует съемка ее собственной груди во время осмотра у врача. А вслед за этим камера неожиданно запечатляет героиню в момент внезапно нахлынувшей на нее вспышки гнева, когда та обрушивается с незаслуженными упреками на бедную старушку в день ее рождения, неожиданно вспомнив какой-то неприятный эпизод из своего детства. В ответ бедная женщина со слезами на глазах начинает просить у внучки прощение. Но та уже забыла о своих обидах и вновь преисполнена любви и нежности к своей «второй матери». А затем мы видим, как бабушку уже везут на машине «скорой помощи», а вслед за этим показана ее смерть и недвижимое тело.

Как бы по контрасту с этой смертью Кавасэ в этом же фильме со столь же беспощадной откровенностью фиксирует на пленке рождение собственного ребенка, направив камеру на себя и демонстрируя во всех подробностях процесс родов, от появления головки новорожденного до перерезания пуповины, снятый в режиме реального времени. Проходит несколько лет, и чуть подросшего мальчика она отводит на могилу своих приемных родителей. Сын и бабушка – начало и конец жизни. И все это происходит всего за 40 минут экранного времени, на протяжении которого зрители испытывают огромное эмоциональное потрясение, соприкоснувшись с простыми истинами человеческого существования, которые мы не умеем ценить, а потому предпочитаем о них не говорить.

Известный киновед А. Плахов отмечает: «Режиссер выставляет на публику все свои сокровенные переживания, иногда даже выходя за пределы привычного и даже дозволенного»¹⁵⁶. Именно по этой причине цензура в Японии запретила эту картину для широкого показа, и она демонстрировалась главным образом по телевидению Франции и Германии, при сотрудничестве которых был снят этот фильм.

И все-таки настоящая мировая известность пришла к Кавасэ не столько благодаря ее документалистике, сколько игровым лентам. И первой из них стала дебютная полнометражная картина «Судзаку», съемкам которой ей во многом содействовал продюсер Сэнтэ Такэнори, ставший в дальнейшем ее мужем, а затем после развода еще продолжительное время остававшийся ее творческим соратником. Эта лента с названием одного из китайских божеств, впервые снятая режиссером в непривычном для нее 35-мм формате, имела большой успех в Каннах (приз «Золотая камера»), а затем и в Роттердаме (приз ФИПРЕССИ Роттердамского МКФ).

В ней уже четко обозначены контуры тех главных тем и приемов, которые будут использованы затем и в других ее картинах: рождение и смерть, жизненные утраты и их преодоление, связь человека с природой и преданность своей малой родине, семья, преимущественно неполная, – проекция семейной драмы самой Кавасэ, жизнь местных комьюнити, традицион-

¹⁵⁶ Плахов А. Радикальное кино //Сеанс.2010. №17//блог. <https://seance.ru/blog/radical/> (дата обращения 30.05.2019).

ные и новые ритуалы, религиозные верования и т. д. При этом в них, как и во всем творчестве режиссера, «не существует четкой грани между реальностью и вымыслом. Ее стиль съемок можно описать, как стремление создать вымышленное окружение, а потом уже снимать так, будто это документальная лента»¹⁵⁷.

Фильм снимался на родине Кавасэ, в небольшой полузаброшенной деревне Ниси-Ёсино, пришедшей в упадок из-за того, что многие жители покинули эти места, отрезанные от всех благ цивилизации. И, тем не менее, уехали не все. В красивом доме на склоне горы остается жить семья Тахара: ее глава по имени Кодзо со своей матерью, женой, дочерью и племянником-сиротой. Герой одержим идеей строительства железной дороги, которая бы связала этот район с остальными поселениями и вдохнула бы жизнь в умирающую деревню. Однако утвержденный много лет назад проект так и остался нереализованным: дело остановилось на полпути – на выбитом в горе туннеле. Этот туннель, в конце которого бьет яркий свет, – один из главных визуальных образов фильма.

А другая визуальная особенность этой картины – потрясающие виды первозданной природы. На этом чрезвычайно живописном фоне постепенно назревает настоящая трагедия в семье Тахара, причин для которой набирается множество. Здесь и постепенно усугубляющееся бедственное положение домочадцев, и крах всех их планов на будущее, и, наконец, сложный любовный треугольник, возникший между ними. Дело в том, что дочь Кодзо по имени Митиру влюбляется в своего двоюродного брата Эйсукэ, в то время как тот испытывает влечение к своей тетке – жене дяди. Запоминается сцена, когда молодые героини сидят ночью на крыше дома и смотрят в небо, мечтая каждый о своем. Романтику этого момента усиливает звучание за кадром своеобразной минималистской музыки.

И вдруг этот ровный, размеренный ритм фильма нарушается неожиданным исчезновением Кодзо. Однажды он выходит из дома на прогулку, захватив с собой 8-миллиметровую камеру, которой так дорожил, и уже не возвращается обратно. И с его уходом все его родные навсегда теряют последнюю надежду на перемены в жизни. А вслед за этим на экране неожиданно впервые появляются жители местной деревни. Они занимаются своей каждодневной обыденной работой: копаются в саду, готовят еду, катаются на велосипеде, ждут автобуса на остановке и т. д. Все эти люди – непрофессиональные актеры, поэтому они не столько играют в кадре, сколько появляются и исчезают из поля охвата камеры. А затем односельчане неожиданно собираются вместе и делают коллективную фотографию.

И только в самом финале фильма становится понятным, почему эти неожиданные кадры вклинились в повествование. Это всего лишь те эпизоды, которые Кодзо перед самой своей смертью снимал на свою камеру, найденную впоследствии полицией возле его мертвого тела. При этом никакого объяснения этому происшествию, ни даже намек на случившееся режиссер не дает, да это и неважно для авторской концепции. С подобными загадками зрители еще не раз столкнутся в работах Кавасэ.

Да и сам фильм строго не привязан к сюжету. Главное в нем – это высокопрофессиональные съемки и прекрасная режиссерская работа, но в первую очередь авторская позиция, полная сострадания к жителям этих мест. Это отмечает, в частности, американский исследователь японского кино Дональд Ричи: «В этом глубоком фильме нет мелодраматических коллизий. Он удерживает внимание и приводит в восторг благодаря не только лирической работе оператора Масаки Тамура, но и привычной искренности режиссера „Судзаку“»¹⁵⁸.

Но сама Кавасэ, несмотря на свой первый международный успех, испытывает чувство недосказанности чего-то крайне важного для нее. И она вновь возвращается в эту деревню,

¹⁵⁷ Теракопян М. Л. Современные режиссеры Японии. М., 2015. С. 23.

¹⁵⁸ Greentor 23.05.2017. greentor. xyz/kino/765024-greentor. xyz/kino/765024-suzaku_Msuzaku_Moe_no_suzaku_naomi_kawase_1997_yaponiya_drama_meditativnoekino_DVDR (дата обращения 03.05.2019).

чтобы снять теперь уже документальный фильм о живущих там крестьянах. В основном это – обедневшие старики, которые зарабатывают себе на пропитание тем, что трудятся в лесу. Каждого героя она вводит в повествование при помощи его черно-белой фотографии, снятой еще в его молодом возрасте, а затем долго задерживает объектив на его узловатых пальцах, морщинистой коже и беззубой улыбке. Все эти трогательные портреты ее односельчан, которые предстают уже своего рода уходящей натурой, гармонично вписаны в мрачные картины их повседневного быта в этой богом забытой деревушке.

И как всегда у Кавасэ, по контрасту с этими тревожными ощущениями приближающегося конца мы любуемся великолепием вечной природы: капающая с сосульки вода, дрожащие на ветру листья деревьев и т. п. Причем один и тот же пейзаж Кавасэ показывает в разное время года, вызывая ощущение чего-то мистического и безвременного. Так, вслед за «Судзаку», в том же 1997 г., в фильмографии режиссера появился новый документальный фильм «Пустошь» («Сомайдо моногатари»), который стал своеобразным продолжением, а, вернее, дальнейшей детализацией смысловой и художественной линии ранее отснятой художественной картины. А еще спустя какое-то время выходит роман с тем же названием, «Судзаку», в котором Кавасэ подробно описывает все недостающие в фильме эпизоды, свои мысли, чувства, наблюдения. И подобного рода литературное творчество потом войдет в привычную для Кавасэ художественную практику. Во всяком случае, так произошло и со следующим ее фильмом «Светлячок» («Хотару», 2000), получившим премию ФИПРЕССИ и СИСАЕ на кинофестивале в Локарно.

Сюжет картины основан на совершенно новой для режиссера теме из современной жизни и рассказывает о двух молодых людях, каждый из которых недавно перенес сильное эмоциональное потрясение. Он – гончар по имени Дайдзи, одинокий и замкнутый человек, продолжающий семейные традиции старинного ремесла: он изготавливает керамические изделия для религиозных церемоний. Она – Аяко, стриптизерша в местном баре, тяжело пережившая еще в семилетнем возрасте самоубийство матери, а потом еще и массу других больших и малых жизненных потрясений. И последнее из них – недавний разрыв с возлюбленным, нежелательная беременность и вынужденный аборт, на который ей приходится решиться. И даже так неожиданно и вроде бы удачно начавшиеся ее отношения с Дайдзи вскоре омрачаются смертью бабушки Аяко и известием о неизлечимой болезни ее сестры.

Вот в целом основная сюжетная канва этого фильма, снятого в стилистике так называемого *cinema verite* – «правдивого кино», предполагающего поиск новых выразительных средств и повествовательных возможностей современного кинематографа. А вторая особенность этой картины – это характерное для творчества Кавасэ полное стирание граней между художественным и документальным кино, что теперь окончательно становится ее фирменным кинематографическим стилем. Это – использование ручной камеры, создающей эффект съемок домашнего видео, естественное освещение, приглашение на главные роли непрофессиональных актеров и вообще доведение до минимума использования профессиональных приемов.

И наконец, о названии картины – «Светлячок», что на первый взгляд никак не соотносится с ее содержанием. Этот образ, взятый из классической литературы и искусства, является своеобразной метафорой Кавасэ ко всей серии ее картин, повествующих о том, как трудно двум разным людям найти друг друга в современном мире. Эта удача посещает нас так же редко, как и возможность увидеть в наши дни свечение настоящих светлячков, растворившихся в ярких огнях городов. Вот почему многие кадры в фильме наполнены огнем, символизируя новые времена: искры костра, отблески фестиваля огня, блики вращающегося серебряного шара в стриптиз-баре, залпы фейерверка, озарившего темное небо в конце картины.

Фильм условно разделен на две части. «В нем как бы два мира: традиционный мир гончарного искусства и современный мир стриптизерши, – подчеркивает американский киновед А. Героу. – Да, в финале она переходит к традиции, надевает кимоно и танцует нечто японское,

но до тех пор ее мир демонстрирует задворки современного города. Эти два мира соперничают и сходятся, но проблема в том, существует ли здесь решение?» – спрашивает он саму Кавасэ во время интервью с ней¹⁵⁹.

«В „Светлячке“ решения нет, и финал оставляет чувство, что ничего не решено», – отвечает на этот вопрос Кавасэ. И далее следуют ее рассуждения о традициях и их месте в современной жизни, крайне важные для понимания творчества режиссера: «Я ведь из Нара... Там происходит грандиозное развитие. В Нара много невероятно старых домов и зданий, несущих определенную традицию. Эти здания сметают с лица земли, чтобы построить новые современные многоэтажки. Но даже если бы мы могли сохранить старые здания в том виде, как они есть, что само по себе спорно, это невозможно, учитывая современный прогресс. Если сохранять такие вещи, нормальная жизнь людей, живущих там, прекратится. Следует брать только то, что составляет неотъемлемую часть повседневной жизни – только это и есть „традиция“. В „Светлячке“ я хотела показать, что все находится в постоянном процессе трансформации. А также то, как приходят люди со стороны и подстегивают изменения, становясь причиной перемен в привычном порядке вещей. Мне хотелось рассмотреть процесс разрушения и то, как что-то появляется со стороны и сливается с тем, что было издавна»¹⁶⁰.

Кавасэ – создатель художественных лент разительно отличается от Кавасэ-документалиста. Если в своих документальных фильмах режиссер оказывается предельно откровенным рассказчиком, запечатляя в кадре даже то, что обычно не принято снимать, то в своих игровых работах она придерживается тихой и сдержанной интонации, оставляя зрителю право на собственную трактовку и оценку происходящего. На этом излюбленном режиссером приеме построен и ее следующий, во многом этапный, фильм «Шара» («Сярасодзю», 2003), отмеченный премией международной прессы ФИПРЕССИ на Международном кинофестивале в Локарно в 2003 г. и в том же году номинированный на «Каннскую Золотую ветвь».



«Шара» (2003)

Действие фильма, как всегда у Кавасэ, разворачивается на ее родине, в тихом уютном городе Нара, а среди действующих лиц вновь не только профессиональные актеры, но и ее земляки и соседи – люди, с которыми она живет бок о бок. Сюжет фильма достаточно прост и во многом условен. Он рассказывает о семье Асо, чью привычную и налаженную жизнь нарушает страшное событие. Однажды жарким летним днем во время городского праздника при загадочных обстоятельствах исчезает один из братьев-близнецов по имени Кэй. И с этого момента жизнь для всех членов семьи как будто останавливается. При этом каждый из них пытается в одиночку справиться со своим горем. Отец начинает злоупотреблять алкоголем, а убитая горем мать в исполнении самой Кавасэ снова и снова возвращается в мыслях к дню

¹⁵⁹ Gerow A. Kawase Naomi (interview).05.12.2010 //Yamagata International Documentary Film Festival. DocBox. Documentarists of Japan, 14. <https://www.yidff.jp/docbox/16/box16-1-1-e.html> (дата обращения 03.06.2019).

¹⁶⁰ Там же.

трагедии, так же как и ее, теперь уже единственный, сын по имени Сюн, которого также не перестает тревожить судьба пропавшего брата.

Проходит пять лет, и Сюн, уже 17-летний старшеклассник Художественной школы, рисует по памяти портрет Кэй и показывает его своей подруге Ю, с волнением рассказывая ей трагическую историю своей семьи. А у нее тоже своя душевная боль и своя неразгаданная тайна, связанная с ее рождением. И вот однажды, наконец, проясняются некоторые обстоятельства тех событий, которые так долго тревожили каждого из них. Юноше становятся известны некоторые детали того страшного происшествия, которое случилось с его братом: его тело обнаружит полиция спустя несколько лет после инцидента. А Ю удостоверится в том, что женщина, воспитавшая ее, не является ее родной матерью. Но смысл фильма не в этих неожиданных поворотах сюжета, а в художественном воплощении идеи непрерывного движения жизни по кругу, где рождение сменяется смертью и снова рождением.

Не случайно кульминационным моментом картины становится показ очередного местного фестиваля с его красочной танцевальной процессией людей в желто-оранжевых одеждах, проходящей по улицам города и напоминающей экзотический религиозный ритуал. Этот праздник не только настоящий, но и достаточно популярный: он ежегодно проходит в Нара и собирает большое число участников. Однако в фильме этот эпизод воспринимается скорее как постановочная сцена, несущая в себе большое эмоциональное и смысловое наполнение: своеобразный сакральный символ непрерывающегося и общего для всех танца жизни. И тут неожиданно мы впервые замечаем улыбку на лице Сюн как знак высвобождения от мучительных многолетних переживаний. А его отец, словно сбросив с себя непомерно тяжелую моральную ношу, впервые мудро заявляет о том, что некоторые вещи просто необходимо забывать, чтобы жить дальше.

Даже внезапно хлынувший дождь, буквально в мгновение вымочивший до нитки всех танцующих, показан не случайно. Его специально выжидала съемочная группа, чтобы сделать эти натурные съемки. Ведь дождь в фильме – это своеобразная кульминация всей этой истории: аллегория плодородия и радости бытия, подобно той, что переживают сами герои при появлении новой жизни – в семье Асо рождается очередной долгожданный ребенок. Итак, фильм, начавшись с трагедии утраты, заканчивается на столь жизнеутверждающей ноте. И этот лейтмотив рождения и смерти, олицетворяющий собой нескончаемый круговорот жизни на земле, который впервые прозвучал в «Судзаку», становится одной из главных тем в творчестве режиссера.

В сущности, об этом же повествует и вся знаменитая серия автобиографических документальных фильмов режиссера, созданных в эти годы. Она начинается с уже упомянутой знаменитой ленты «Воздух, ветер, огонь, земля и вода», название которой взято из буддизма и означает состоящий из этих пяти элементов мир. Идея ее создания принадлежит продюсеру франко-германского телеканала Лучиано Тигolini, который на волне растущей популярности имени Кавасэ в Европе предложил ей снять продолжение фильма «Объятия». Но непосредственно к началу съемок режиссера подтолкнули личные обстоятельства – смерть ее отца.

Вслед за этим Кавасэ сняла уход из жизни известного фотографа и критика Ниси Кадзуо, с которым много и долго беседовала в хосписе о счастье, любви и смысле человеческого существования и по его просьбе не выключила камеру даже в момент его смерти. Так была создана картина «Послание от цветов желтой вишни» («Цуйоку-но дансу», 2002). Ну а потом от описания смерти Кавасэ вновь обратилась к теме смерти и рождения, создав потрясающую своим натурализмом и искренностью ленту «Рождение и материнство» – пронзительное повествование о смерти бабушки и рождении собственного сына, где трудно поверить, что перед нами не постановочные кадры – столь суровы и безжалостны эти моменты.

И, наконец, в продолжение этой темы в 2010 г. Кавасэ снимает еще одну удивительную документальную ленту под названием «Гэнпин», удостоенную приза ФИПРЕССИ на МКФ

в Сан-Себастьяне в 2010 г. Она рассказывает об одном хорошо известном в Японии родильном доме, где практикуют естественные роды, проходящие без какого-либо медицинского вспоможения. Его, по существу, заменяет психотерапевтическая подготовка пациенток, направленная на то, чтобы избавить женщин от всевозможных страхов, связанных с предстоящими родами, а также на физические тренировки. В этом фильме удивляет многое: и кадры, запечатлившие триста приседаний, которые ежедневно должны выполнять беременные, и эпизоды, где они колют дрова и вспахивают грядки, и, конечно же, подробный показ самих родов. Но, пожалуй, самыми шокирующими являются те фрагменты, в которых рассказывается о главном предписании этой клиники – вынашивать ребенка до естественного разрешения беременности, даже если плод умирает еще в утробе матери, потому что «смерть, как жизнь, – это воля божья, и не надо ей перечить»¹⁶¹.

Этот во многом философский настрой документальной ленты, ее эмоциональное настроение режиссер, по своему обыкновению, дополняет показом здешних мест с их первозданной природой, куда, как может показаться, никогда не ступала нога человека. Но, как выясняется потом, эта клиника находится не в каких-то лесных дебрях, а на небольшом участке земли, вокруг которого происходит гигантская стройка. Однако индустриальный пустырь у Кавасэ воспринимается как естественное продолжение природного ландшафта, окружающего само здание, затерянное в многовековых деревьях. А ревущие экскаваторы причудливым образом начинают восприниматься как единое целое с землей, растениями, цветами.

И в этом Кавасэ вновь не изменяет себе, снимая во всех своих картинах свои родные края, а по сути дела, одну и ту же хорошо знакомую для себя местность – префектуру Нара, постепенно открывая ее красоту с разных ракурсов. Достаточно вспомнить длинные проходы камеры по улицам маленького провинциального городка в «Шаре» и словно неземные своей красотой виды, открывающиеся из прорубленного туннеля в «Судзаку», а вслед за этим – живописный лес в «Лесе скорби» («Могари-но мори», 2007), который, по существу, становится равноправным героем этой ленты.



«Лес скорби» («Могари-но мори», 2007)

Название фильма по-японски звучит как «Могари-но мори», где слово *мори* означает лес и одновременно с этим важный дзен-буддистский символ. Издревле в леса удалялись в поисках

¹⁶¹ Теракопян М. Л. Современные режиссеры Японии. М., 2015. С. 26.

самого себя, уходили ради избавления от суеты бренного мира. А *могари* – это ритуал, который в древности связывали с так называемыми «временными похоронами» – возвращением ушедших к своим покинутым на земле родственникам. А еще, как поясняется в финальных титрах, *могари* означает «период траура, размышления и воспоминания о дорогих ушедших». «Когда человек покидает этот мир, ты яснее ощущаешь связь с этим человеком. Эта идея легла в основу фильма, – поясняет Кавасэ. – Когда я нашла слово „могари“, оказалось, что оно означает и место скорби, и чувство скорби, которое ты испытываешь к ушедшему. В современном мире мы много времени проводим в заботах здесь и теперь. Только когда становимся свидетелями ухода любимого человека, когда видим этапы умирания, только тогда мы осознаем наличие души, обретаем связь с загробной жизнью»¹⁶².

Кавасэ часто указывает на прямую параллель в своем творчестве между фильмом «Лес скорби» и своей короткометражкой «Рождение и материнство», поскольку темы старения, надвигающейся смерти, утраты и горя особо остро звучат именно в этих ее работах. И в этом смысле документальная лента «Рождение и материнство», в которой режиссер, по сути дела, откровенно рассказала о себе – о своем происхождении, о своих корнях, – стала своеобразным прологом к вымышленной истории, рассказанной в «Лесе скорби».

В этом грустном, неспешном, красивом фильме практически нет действия как такового, а все построено на созерцании, внутренних переживаниях героев, воспоминаниях, религиозных верованиях и т. д. Фильм открывают красивые и тревожно-печальные кадры – сгибающиеся на ветру кроны деревьев, сопровождаемая заунывными молитвенными песнопениями и мерными ударами колокольчика похоронная процессия... Зеленые склоны гор, покрытые непроходимым лесом, аккуратно очерченные контуры рисовых полей, красный зонтик, белые одежды буддийских монахов... А затем мы переносимся в дом престарелых, где слышатся закадровые голоса стариков, рассуждающих о том, что будет после смерти и вспоминающих о своих умерших родственниках. При этом один за другим сменяются кадры лесных красот: ручей, бабочки... И, наконец, мы знакомимся с главными героями.

Он – Сигэки, обитатель этого приюта, 33 года назад потерявший любимую жену Мако и мучительно переживающий на протяжении всех этих лет невозполнимую горечь утраты, к которой с годами добавилось и старческое слабоумие. Она – его молодая сиделка по имени Матико, неперестающая оплакивать трагическую смерть своего маленького сына. Несмотря на установившийся между ними неплохой контакт, тихая и исполнительная девушка далеко не сразу находит подход к своему сложному пациенту. Однажды даже случилось и такое, что этот несносный старик грубо вытолкнул ее из комнаты, да так, что девушка долго ходила потом с забинтованной рукой. А все потому, что, зайдя к нему убрать мусор, она неожиданно прервала его воображаемое общение с умершей женой. И все-таки девушка сумела разглядеть в Сигэки не только болезнь, но и добрую душу.

Когда пришло время праздновать день рождения Сигэки, в качестве подарка он попросил администрацию об автомобильной прогулке с Матико, с которой к тому времени уже успел сдружиться. И вот они отправляются вдвоем в короткое путешествие, стараясь на время забыть о своих горестях и печалях. Время от времени они останавливаются по пути и, подобно детям, радуются природе, бегая друг за другом между аккуратных зеленых грядок с посадками чая. Но вдруг на извилистой дороге машина неожиданно попадает в кювет. И Матико отправляется за подмогой, а Сигэки тем временем, не дожидаясь ее, поспешно уходит в неизвестном направлении. Обнаружив исчезновение неугомонного старика, сиделка бросается его искать, отчаянно выкрикивая его имя. И вот они, наконец, находят друг друга, и в знак примирения

¹⁶² Кузьмина Е. Наоми Кавасэ и «Луна Красного Цветка» в Каннах/Cannes 2011: Naomi Kawase Hanezu No Tsuki // Кинопереводы: статьи, интервью. 20.05.2011. <https://cinema-translations.blogspot.com/2011/05/cannes-2011-naomi-kawase-hanezu-no.html> (дата обращения 09.06.2019).

он угощает ее сочной мякотью арбуза, который успел за это время стащить на бахче и даже, уронив по дороге, расколоть его.

Но отдых скоро заканчивается, и старик вновь стремительно отправляется в лес. Он спешит, ведь где-то поблизости, как ему кажется, должна находиться могила его покойной жены. И он должен успеть пообщаться со своей любимой и передать ей свои дневники, которые писал все эти годы, начиная со дня ее смерти. Ведь согласно традиционным японским воззрениям, на 33-й год после кончины душа умершего переселяется в мир иной, и, значит, супругам скоро предстоит расстаться навсегда, если, конечно, в скором времени Сигэки не последует за ней. Вот в чем, оказывается, состоял весь тайный замысел этого праздничного путешествия. Но Матико поначалу даже не догадывалась об этом, она лишь послушно следовала за своим подопечным, поглощенная собственными печальными мыслями.

И вот эти двое попадают в магическое пространство леса, который в конце пути представит каждому из них так мучительно выстраданный шанс примириться с утратой. А пока еще их душевные раны обнажены до предела, и они бредут неподалеку друг от друга, все больше и больше отдаляясь от внешнего мира. Каждый шорох травы, пугающий крик птицы или неожиданный звук падающего дерева – буквально все напоминает им об их невосполнимых потерях. Но, тем не менее, и он, и она продолжают идти, стойко преодолевая все препятствия, пока не оказываются в глухой и почти непроходимой чаще. Здесь судьба готовит им новые испытания: проливной дождь, внезапно сорвавшийся сверху поток воды, непроходимый брод... И наконец, ночевка у костра, когда Матико пытается согреть старика теплом своего тела, но это уже не тела двух промокших путников, а заблудшие души, согревающие друг друга в ночном лесу.

Наконец наступает утро следующего дня, и к Сигэки в мыслях вновь является его любимая жена, и они уже кружат вдвоем в беззвучном танце. Но последние силы постепенно покидают изможденного старика, и тогда Матико уже тащит его на себе, а заодно и его тяжелый рюкзак с его письмами-воспоминаниями, который он, наконец, решил доверить девушке. И так они передвигаются до тех пор, пока не находят среди зарослей крошечную полянку, где, как почувдилось Сигэки, покоится его Мако. И здесь уже не возникает вопроса о том, реальная ли эта могила или это – всего лишь плод спутавшейся с памятью фантазии героя. Да это и неважно – он достиг своей цели. И разложив поблизости от воображаемого захоронения свои дневники, несчастный старик отчаянно припадает к влажной земле. А Матико тихо наблюдает за ним, стараясь ни в чем не помешать этому священному ритуалу.

При этом и он, и она ждут какого-то знака с неба, подсказки того, что делать им дальше. Но сверху доносится только гул вертолета. Так, значит, их ищут, они спасены! И, значит, вместо заповедного, кажущегося им дремучим леса, в котором не мудрено заблудиться, они все это время бродили где-то рядом с каким-то очагом цивилизации. Но ни для Сигэки, ни для Матико это уже не имеет никакого значения. Они понимают, что теперь уже в своих мыслях и чувствах навсегда заблудились в своем лесу скорби, из которого нет пути для возврата. «Мне хорошо!» – бормочет Сигэки, уткнувшись в воображаемую могилу жены. Он пришел сюда, чтобы остаться... Но не только для него, но и для Матико наступает момент прозрения...

Вот такой простой по содержанию и пронзительный по своему эмоциональному воздействию фильм, который никого не может оставить равнодушным. Хотя вполне возможно, что зарубежной аудитории нелегко постичь всю глубину многих художественных ассоциаций, аллюзий, соотнести увиденное с культурными традициями и религиозной символикой, встречающихся в картине и понятных для большинства японцев. И, тем не менее, фильм произвел огромное впечатление в Европе и получил Гран-при Каннского кинофестиваля в 2007 г., где высоко оценили талант режиссера, а также присутствие в картине всех главных составляющих успеха: самобытность и философскую глубину сюжета, превосходную операторскую работу,

потрясающую игру актеров и т. д. И наконец, еще одна важная для фестивального кино особенность: он гармонично вписался в главные кинематографические тренды того времени.

Самое замечательное в этой работе – это то, каким образом Кавасэ совмещает документальный стиль киносъемки с художественной передачей лирических ощущений зыбкости границы между жизнью и смертью, то, как она заставляет зрителя задуматься над этой проблемой, впрочем, как и над другими важными моментами человеческого существования. И воспринимается это скорее как документальное кино, нежели как художественный вымысел. Она сама называет подобного рода прием «выдуманной и сокровенной реальностью», которую стала создавать с самых первых дней своей работы в кино.

Может быть, именно поэтому Кавасэ никогда не пишет подробный сценарий для своих фильмов, а обозначает только его узловые моменты, делая своеобразный эскиз, набросок, с минимумом диалогов и визуальных образов, которые в процессе съемок обязательно претерпевают существенную корректировку. Да и снимает Кавасэ всегда в привычной для себя небрежной манере, словно любительской камерой для домашнего видеоархива. Так происходило и на съемках «Леса скорби», когда, несмотря на существование сценария, он подвергался постоянным исправлениям по мере того, как съемочная группа шаг за шагом погружалась в чашу леса. «На пути нас поджидало много сюрпризов – то гроза, то шквалистый ветер, то падающие листья, – рассказывает Кавасэ. – Все эти случайности вносились в сценарий и дополняли реалистическую атмосферу фильма. В то же самое время будет правильно заметить, что фильм уже был готов у меня в голове, поэтому я периодически поправляла актеров, если их реакция на сюрпризы природы существенно отличалась от задуманного»¹⁶³.

Актеры и работа с ними – это всегда особая область кинотворчества для Кавасэ. У нее есть свои любимые исполнители, с которыми ее связывают долгие годы совместной работы. Так, к примеру, главную женскую роль в «Лесе скорби» играет актриса, ранее снимавшаяся в картине «Судзаку». Но еще в большей степени режиссер любит приглашать в свои фильмы непрофессионалов, и случай с исполнителем роли Сигэки, чья яркая талантливая игра, по существу, обеспечила успех картине, – яркий тому пример. «Этот человек весьма далек от мира кино, он много лет жил в деревне по соседству с домом режиссера и владел маленькой книжной лавкой. А познакомились они, когда вместе ухаживали за пожилыми людьми. Именно там он изучал людей с болезнью Альцгеймера, благодаря чему смог так достоверно сыграть свою роль», – поясняет Кавасэ¹⁶⁴.

Но не только он, но и все остальные участники съемок, появляющиеся в кадрах, – это в большинстве своем жители деревни, где создавалась картина. И даже профессиональным актерам режиссер почти всегда предлагает пожить в той обстановке, в которой будут проходить съемки, чтобы привыкнуть к этому месту, к этой ситуации и природе, в центре которой они будут находиться в качестве героев фильма. Свой творческий секрет она объясняет следующим образом: «Мой метод съемок заключается в том, чтобы создать как можно более реалистичную атмосферу и заставить актеров существовать в этом пространстве. После чего камера уже может прийти и свободно зафиксировать все как документ»¹⁶⁵. И это далеко не все, что связано с историей создания этого фильма и его дальнейшей постпремьерной судьбой.

При этом, не скрою, громкая и во многом неожиданная для многих победа фильма «Лес скорби» в Каннах стала предметом жарких кулуарных споров как на самом фестивале, так и за его пределами. Некоторые критики восхищались выбором бюро, называя его «компро-

¹⁶³ Кузьмина Е. Лес скорби/Mogari-no mori/The Mourning Forest (2007) // Мое кино. Cinemotions. 16.12.2010. <http://cinemotions.blogspot.com/2010/12/mogari-no-mori-mourning-forest-2007.html> (дата обращения 30.05.2019).

¹⁶⁴ Нелепо Б. Наоми Кавасэ: Можно сказать, что это взгляд бога // OpenSpace.ru архив. <http://os.colta.ru/cinema/events/details/23690/> (дата обращения 31.05.2019).

¹⁶⁵ Тодорова П. Наоми Кавасэ: Иностранцы считают, что я похожа на Одзу // Cineticle. №24. <http://cineticle.com/interviews/464-kawase-interview.html> (дата обращения 30.05.2019)

миссом, декларирующим приверженность жюри искусству, а не коммерции и звездам». Другие противоречивые заявления намекали на так называемую «женскую солидарность», ведь четверо из девяти основных членов жюри были представительницами так называемого слабого пола. Поклонники же творчества Кавасэ просто восприняли картину как подлинный шедевр с характерным для этого режиссера сочетанием гиперреализма и духовности¹⁶⁶. Ну, а некоторые и вовсе заявляли о том, что сюжет о путешествии молодой женщины и старика в «Лесе скорби» чем-то напоминает «Легенду о Нараяма» – картину любимца Канн и обладателя двух «Золотых пальмовых ветвей» Имамуре Сёхэй. В свое время она буквально поразила воображение зрителей «сплавом первобытной экзотики, натурализма и прямолинейного морализма»¹⁶⁷.

Но это – всего лишь околопризовые споры и суждения, которые давно всеми забыты. Тогда как сама картина уже вошла в историю мирового кино, так же как и имя ее постановщицы. И это еще раз подтвердила очередная почетная награда в Каннах – «За достижения в кинематографе», которая была присуждена Кавасэ в 2009 г. в рамках «Неделя режиссеров». Понятно, что у этого весьма престижного «знака кинематографического отличия», который с 2011 г. дополнился еще и «Почетной Золотой ветвью», нет своих категорий. Да и вручается он, как правило, не за какой-то год работы в кино и не за конкретный фильм, а в конце творческой карьеры, подводя итоги многолетнему служению его обладателя киноискусству. Достаточно вспомнить награду Алена Делона в 2019 г.

Но Кавасэ – это совсем другой случай: женщина-режиссер, находящаяся на самом пике творческой активности и успешной творческой карьеры, яркий представитель столь популярного сегодня в мире азиатского кино. И для нее такая высокая оценка ее коллег – это большой аванс на будущее. Понимая это, японская знаменитость практически каждый год привозит в Канн свои новые фильмы и не устает экспериментировать с различными жанрами и форматами, чтобы в очередной раз подтвердить, что абсолютно достойна этой награды.

В 2011 г. Кавасэ представила в основной конкурсной программе Каннского кинофестиваля свой очередной фильм «Луна красного цветка» («Ханэдзу-но цуки», 2011) – третий по счету фильм, участвовавший в конкурсной программе. Это – медитативная притча, построенная на древних японских сказаниях, которая повествует о том, что больше всего волнует режиссера. Эта картина о любви и радости ожидания, почитании традиций предков, о цикличности человеческой жизни и, конечно же, о красоте природы, которая всегда имела для Кавасэ первостепенное значение.

«Страдания людей в современном обществе связаны с нашим неумением признать, что мы являемся всего лишь частью, лишь составляющей природы. В моих фильмах, напротив, люди играют, скорее, второстепенные роли. Главную роль я отвожу природе», – заявила режиссер на пресс-конференции перед показом фильма¹⁶⁸. А что касается красного цветка в названии фильма, который в некотором роде явился его символом, режиссер также дала свои пояснения: «В древности красный цвет означал власть и процветание. Но этот цвет быстро выцветает и символизирует поэтому также хрупкость, мимолетность, – этими словами можно описать власть и деньги. Все материальное благосостояние может исчезнуть в одночасье»¹⁶⁹.

Надо иметь в виду, что эти признания Кавасэ сделала на пресс-конференции в Каннах в мае в 2011 г., спустя два месяца после мощного землетрясения и цунами в Фукусима.

¹⁶⁶ Кузьмина Е. Лес скорби/Mogari-no mori/The Mourning Forest (2007) //Мое кино. Cinemotions. 16.12.2010. <http://cinemotions.blogspot.com/2010/12/mogari-no-mori-mourning-forest-2007.html> (дата обращения 30.05.2019).

¹⁶⁷ Кушнарева И. Поездки за город. Траурный лес //Искусство кино 2007. №7. <http://old.kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article10> (дата обращения 30.05.2019).

¹⁶⁸ Кузьмина Е. Наоми Кавасэ и «Луна Красного Цветка» в Каннах/Cannes 2011: Naomi Kawase Hanezu No Tsuki //Кино-переводы: статьи, интервью. 20.05.2011. <https://cinema-translations.blogspot.com/2011/05/cannes-2011-naomi-kawase-hanezu-no.html> (дата обращения 30.05.2019).

¹⁶⁹ Там же.

И именно в свете произошедшей трагедии она попыталась осмыслить многие события в своем фильме. «Это цунами восприняли как абсолютное зло, но ведь это всего лишь явление природы, – развивает свою мысль Кавасэ. – Другие стихии, дары природы, напротив, могут дать ощущение безопасности. После землетрясения я осознала, насколько хрупка и преходяща красота окружающего мира»¹⁷⁰.

Действие фильма происходит на месте раскопок древней столицы Японии эпохи Асука (538—710) – колыбели японской культуры (ныне префектура Нара). Причем Кавасэ, по обыкновению, начинает свое повествование с описания этих мест, ища вдохновение в самых обычных моментах жизни: любование садом в часы рассвета, зелеными горами в предзакатной дымке и т. д. Ей важна каждая деталь происходящего: черная кошка с белыми пятнами, бегущая по кладбищу, бабочка, присевшая на цветок ромашки, щебечущая канарейка в клетке... И тут же папа, пролистывающий семейный альбом и вспоминающий своего отца, глядя на своего подросткового сына...

Но, несмотря на такой вроде бы обрывочный поток ассоциаций, фильм имеет достаточно четко очерченный сюжет. В центре внимания взаимоотношения молодой пары – Такуми и Каёко, живущих в небольшой деревушке возле трех красивых старинных гор – Унэби, Миминаси и Кагу. На их вершинах, как верили здесь еще с давних времен, обитают боги. Но времена меняются, и с ними меняются верования, а эти вечные горы продолжают хранить тайны старины, и все вокруг живет в атмосфере давних традиций. Их продолжателями и становятся герои картины, которые унаследовали несбывшиеся надежды своих предков и стремятся воплотить их в жизнь. Впрочем, так же как и их родители, которые часто философствуют по поводу бесконечности смены поколений и предаются ностальгическим воспоминаниям, сравнивая своих детей с их дедушками и бабушками, образы которых частенько всплывают перед их глазами то ли в виде призраков, то ли зрительных галлюцинаций...

А еще в фабуле фильма присутствует любовный треугольник и многие другие реалии современной жизни, в которой люди, как убеждены его авторы, больше не хотят ничего ждать. Они перестали находить радость в настоящем и хотят скорее очутиться в будущем, выстроенном по заранее намеченному плану. Рассказывая обо всем этом, Кавасэ вновь стремится совместить, а скорее, сопоставить современную эпоху с древними временами, а современных людей – с теми, кто жил задолго до их рождения. При этом в наш век стремительных скоростей режиссер воспекает неспешную жизнь, терпение и другие добродетели людей прошлого и говорит о том, что наши предки, проводившие всю свою жизнь в неспешном ожидании, лучше умели выбирать главную цель в своей жизни, сильнее любить и терпеливее ждать исполнения своей мечты.

Эта картина произвела в Каннах сильное впечатление, но никаких наград за этим не последовало. Зато, как всегда, возникло много разных мнений по ее поводу и еще больше неоднозначных оценок, как у зрителей, так и у профессионалов. Одни сочли ее тонким и жизнеутверждающим, а возможно, даже и лучшим фильмом Кавасэ. При этом поклонники режиссера выделяют в нем абсолютно узнаваемый стиль мастера и ее талант в создании визуальных образов, особенно отмечая красивые пейзажи, хорошую игру актеров и ненавязчивую подачу авторского материала. Другие же, напротив, начали критиковать картину за ее яркую претенциозность, обилие штампов, присущих арт-хаусному кино, слишком медленный темп развертывания событий, которых им также явно не хватает.

В общем, в Каннах нередко случается и такое, когда одна и та же картина разными изданиями может быть объявлена одновременно и шедевром, и полным провалом. Столь же неоднозначные оценки в фестивальной прессе вызвала и следующая работа Кавасэ – фильм «Тихая вода» («Футацумэ-но мадо», 2014), снятая в содружестве с французскими и испанскими кине-

¹⁷⁰ Там же.

матографистами. Тогда знатоки «подковерной борьбы», то и дело происходящей на Лазурном берегу, заведомо предрекали Кавасэ победу, исходя из существующей здесь негласной «разнарядки». Ведь она оказалась, во-первых, единственной представительницей Азии, а Азию здесь традиционно ценят очень высоко и регулярно награждают, а во-вторых, одной из двух участвовавших в конкурсе женщин-режиссеров, чью судьбу должна была решить Джейн Кэмпбелл – единственная обладательница главного приза в Каннах. Но всем этим прогнозам не суждено было сбыться. Все обернулось разгромными отзывами кинокритиков, суть которых сводилась в основном к обвинениям постановщика картины в излишней претенциозности и огромном количестве штампов из арсенала авторского кино.

Сюжет этой ленты крайне необычен и в то же время насыщен многими достаточно банальными событиями. По сути дела, это – история взросления двух старшекласников – Кайто и Кёко, которые знакомятся на летних каникулах на острове Амами в Тихом океане. Кайто, 16-летний юноша, живет на острове в полном духовном одиночестве, поначалу никак не вписываясь в окружающий мир, который олицетворяют собой его подружка и все ее семейство. Он – другой. Он не любит моря, которое кажется ему опасным и таинственным в отличие от других, для которых оно – сама жизнь. Он с жалостью смотрит на перерезанное горло козленка, из которого струится кровь, в то время как его подружка с интересом вглядывается в потухающие глаза животного. Он хранит свое целомудрие, стремясь таким образом искупить грехи своей матери, которая рассталась с отцом и бросилась в любовные похождения. И все-таки влюбленная девушка, в конце концов, разбивает все его жизненные принципы, одновременно с этим избавляя его от всех его комплексов. И в финале картины влюбленные уже без всякого стеснения предаются любви, а в последних кадрах мы наблюдаем, как они, обнажив свои тела, ныряют в живописные глубины ярко-синего моря.

А все начинается с того, что, наткнувшись однажды в глубоких сумерках на утопленника, Кайто, не поднимая шума, быстро убегает прочь. А затем рассказывает о случившемся своей подруге и просит помочь ему разгадать тайну этой смерти, при этом сознательно утаив от нее, что этот человек был любовником его матери. Итак, они начинают свое расследование, которое постепенно превращается в их тайное совместное путешествие во взрослую жизнь, бросающую их в запутанный водоворот жизни, смерти и любви. Все эти события дополнены потрясающими съемками красивейших пейзажей, демонстрацией запоминающихся фольклорных праздников, религиозных ритуалов и т. д. Возможно, именно благодаря неповторимости этих визуальных образов фильм, несмотря на достаточно сдержанный прием в Каннах, получил главный приз XII Международного кинофестиваля стран Азиатско-Тихоокеанского региона «Меридианы Тихого», который проходил во Владивостоке.

Похожая ситуация случилась и со следующим фильмом Кавасэ – «Ан», созданным по мотивам романа Акикава Тэцуя. Он открывал программу «Особый взгляд» Каннского фестиваля в 2015 г., но зрительский успех пришел к нему позже – на Московском международном кинофестивале, где картина была показана во внеконкурсной программе. В ней Япония вновь рисуется Кавасэ в пастельных тонах и с бесконечным уважением к природе, быту, людям, традициям своей страны. Здесь также нет ни небоскребов, ни неоновых огней, ни скоростных поездов. А есть только узкие улочки с обветшалыми двухэтажными домиками, крошечными лавочками и маленькими забегаловками.

В одном из таких местечек в маленькой пекарне, расположившейся под кроной большой старой сакуры, герой картины Сэнтаро готовит и продает традиционные японские сладости – *дораяки*. Они напоминают пирожные, состоящие из двух круглых бисквитных лепешек со сладкой пастой из красных бобов посередине, которая и придает неповторимый вкус этому лакомству. Эта паста называется «анко» или просто «ан», и она символично связывает судьбы Сэнтаро и еще двух героинь ленты: юной школьницы Вакана – одной из завсегдаев этого заведения – и большой любительницы сладкого, пожилой женщины Токуэ, мастерицы приго-

товления этой начинки, аромат которой и приводит ее в пекарню. Правда, поначалу мрачный Сэнтаро не очень-то благоволит 70-летней Токуэ. И только узнав о ее уникальном рецепте, соглашается взять ее к себе в помощницы. И вскоре пекарня уже не знает отбоя от посетителей.

Однако, начавшись как почти «кулинарная история», фильм «Ан» оказывается куда более сложным повествованием о заблуждениях, отчаянии и надежде героев, жизнь которых полна горечи и трагизма. И каждый из них в меру своих сил и в согласии со своей натурой старается достойно принимать как должное все те испытания, которые выпадают на его долю. Именно принимать, а не стойко сопротивляться им или бороться с ними, как это принято на Западе. Для европейцев такой тип поведения может показаться скорее проявлением пассивности и даже слабости, но такова традиционная философия жизни японцев.

Отсюда – и отчаяние Сэнтаро, заставляющее его кричать и рыдать навзрыд из-за невозможности выбора между дружбой и долгом, а потом топить свои страдания в алкоголе. И побег из дома Вакана от холодного равнодушия своей одинокой матери в поисках человеческого тепла. И болезнь Токуэ, о которой она осознанно не говорит никому, стараясь не привлекать лишнего внимания к личным проблемам. Но обо всех этих перипетиях в жизни героев в фильме говорится не так много, о них приходится скорее догадываться по отдельным репликам, мелким деталям, по смене планов, по намекам и паузам в речи, а, главным образом, по визуальным решениям. А параллельно с этим из разговоров героев в маленькой пекарне зритель узнает много нового о Японии, ее кухне, традициях, истории и т. д.

И, конечно же, режиссер гармонично вводит в повествование всегда значимую для себя тему смены сезонов как вечного движения жизни. Действие фильма начинается весной во время цветения сакуры – в сезон «новых начинаний». Но почти незаметно в безмятежных житейских хлопотах пролетает лето и наступает осень, несущая в себе предчувствие надвигающейся угрозы. И все это воспринимается зрителем на подсознательном уровне как намек на то, что у героев все-таки была возможность изменить свою жизнь к лучшему, и они проделывают для себя этот самый сложный путь внутреннего прозрения.

Ведь все равно рано или поздно Сэнтаро приходится выйти из запоя: кто-то же должен работать в его пекарне. Девочка вынуждена вернуться домой: ведь кто-то должен заботиться о ее одинокой матери. А о болезни Токуэ обязательно кто-нибудь узнает, так что нужно просто поддерживать другого, кому еще хуже. В общем, практически ничего не изменилось в их жизни. Только вскоре после этого уходит из жизни старая больная Токуэ, без которой оставшимся будет еще труднее. По-прежнему беден и зависим от алкоголя Сэнтаро. Непонятно, как сложится школьная и семейная жизнь девочки. Но герои, лучше узнав друг друга, изменились. Пройденный «путь» подарил им нечто более важное, чем «счастливый конец» всей этой истории. Одним словом, несмотря на все жизненные перипетии, двое из героев продолжают жить дальше, а ведь, по мысли автора, это и есть самое главное.

По сути дела, эту же идею фильма «Ан» о том, что мир надо принимать таким, как он есть, и, что бы ни случилось, жить дальше, продолжает и следующий фильм Кавасэ – «Сияние» («Хикари», 2017). В нем Кавасэ не изменяет себе и вновь предлагает кино, в котором ощущения важнее сюжета. На сей раз она рассказывает трогательную историю девушки Мисако, которая делает аудиоверсии фильмов для людей, частично или полностью лишенных зрения. Работа над новым проектом знакомит ее с когда-то успешным фотографом Накамори, зрение которого стремительно падает, и она старается ему помочь. Но все попытки Мисако словами описать игру красок света, неба, моря, леса постоянно наталкиваются на его сопротивление. Правда, из этого конфликта постепенно вырастает взаимное чувство. И все заканчивается на том, что Мисако стремится понять для себя и представить, как воспринимается окружающий мир глазами незрячих людей, а Накамори пытается смириться с несправедливостью судьбы, которая по воле злого рока не дает увидеть бывшему фотографу красоту окружающего мира.

Вторая сюжетная линия картины – это поиск Мисако путей примирения с потерями в своей собственной жизни. Ее отец таинственно исчез несколько лет назад, и она все еще не может свыкнуться с этой мыслью. А вдобавок к этому теперь ей приходится заботиться о стареющей матери, страдающей слабоумием. Мать живет в небольшой деревушке, и зритель видит любовно воспроизведенный режиссером традиционный сельский уклад в современной Японии и, конечно же, красоту здешних мест: синеву беспокойного моря, медово-золотой свет восходящего и заходящего солнца и т. д. С этой точки зрения фильм почти безупречен. Но каннские журналисты сочли эти виды чрезмерно слащавыми и навязчивыми, а саму картину сопливо-доброй¹⁷¹. Правда, экуменическое (христианское) жюри Каннского кинофестиваля оценило фильм по-другому, присудив Кавасэ свой почетный приз.

Но для амбициозного режиссера, каким является Кавасэ, эта награда – всего лишь очередная веха на пути к высшей награде Каннского фестиваля, на которую она номинировалась много раз. И она продолжает творить, бороться за нее и каждый раз рассчитывать на успех. В 2018 г. состоялась премьера ее новой картины «Видение» («Vision», 2018), правда не в Каннах, а в Сан-Себастьяне, где она участвовала в номинации главного приза «Золотая раковина». О причинах таких перемен можно только догадываться, и не исключено, что так или иначе они связаны с жесткой конкурентной борьбой между японскими кинематографистами, которая развернулась в Каннах в юбилейный для фестиваля 2018 г.

Казалось бы, Канны – это как раз то место, где должен быть показан этот фильм. Во-первых, это – очередная совместная работа с французскими кинематографистами, с которыми Кавасэ много сотрудничает в последние годы. А во-вторых, главную роль в нем играет известная французская актриса Жюльет Бинош, с которой Кавасэ познакомилась на Каннском фестивале и сразу же предложила этот проект. Но, возможно, как раз эти обстоятельства и имели для судьбы фильма определяющее значение.

Фильм весьма необычен, если не учитывать того, что в нем опять на первом плане фигурирует префектура Нара, ее величественные леса, древние традиции, старые и новые ритуалы и вдобавок к ним – новый для режиссера мотив «hauntology» (учение о призраках), актуальный для современной культуры. Непривычна для Кавасэ и героиня повествования – французская журналистка, которая колесит по всему миру и пишет об этом книги. И вот однажды она приезжает в Японию в поисках редкого лекарственного растения, которое, по слухам, всходит только раз в тысячелетие, но избавляет человека от всех бед и тревог. С этой целью она вместе с подругой отправляется в префектуру Нара и там, бродя по живописному лесу, встречается с необычным человеком – местным лесником, который называет себя хранителем леса и гор. Несмотря на языковые и культурные барьеры, они вскоре становятся друзьями. Этот человек, в свою очередь, знакомит журналистку со старой женщиной – собирательницей трав, которая не только рассказывает ей о местных растениях, но и помогает раскрыть многие тайны ее прошлого. Вот, собственно, и все. А дальше идет смесь воспоминаний героини и видений, в которых старая женщина – дух ветра, молодой парень – дух огня и т. д. Появляются новые неизвестные персонажи, пропадают старые. Режиссер будто перебрасывает нас в другое время и измерение, наполняя все тонким философским смыслом.

«Съемки фильмов помогают мне сделать этот мир лучше», – как-то заметила Кавасэ¹⁷². Возможно, руководствуясь этой мыслью, она снимала этот фильм, сделанный уже в новом для себя жанре. А совсем недавно она, продолжая свои творческие поиски, приступила к работе над новой своей картиной «Наступление утра» («Аса га куру») по мотивам романа Цудзимура

¹⁷¹ Ромодановский М. Канны 2017: Великолепное «Сияние» чистой красоты//Proficinema. Информационный портал для профессионалов. 25.05. 2017. www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?ID=221763 (дата обращения 30.05.2019).

¹⁷² Съемки фильмов помогают мне сделать этот мир лучше, – Наоми Кавасэ о режиссуре и своих мечтах // Talents collection. Новости.19.07.2018. <http://talentscollection.com/ru/materials/show/zyomki-filmiv-dopomagayut-meni-zrobiti-cey-svit-kraschim-naomi-kavase-pro-rezhisuru-i-svoji-mriji> (дата обращения 3.06.2019).

Мидзука и одноименной теледрамы, которая с успехом демонстрировалась по японскому телевидению в 2016 г. На сей раз Кавасэ отступит от своих главных тем и расскажет историю женщины, усыновившей ребенка, и о ее неожиданной встрече с его биологической матерью. И кто знает, может быть, именно эта картина приблизит Кавасэ к ее заветной цели – «Золотой пальмовой ветви» в Каннах, где к ней всегда были особенно благосклонны.

О причинах такой популярности на этом главном мировом киносмотре однажды довольно откровенно высказался сам его президент Жиль Жакоб: «От своих японских корней Наоми Кавасэ берет свою крайнюю мягкость, легкие, изысканные манеры и моральную элегантность. Ее фантастический талант помог создать удивительные произведения искусства, полные поэтической таинственности и изящной простоты, раскрывающие посредством эмоций и едва уловимых жестов магию повседневного существования»¹⁷³.

При этом нельзя не учитывать и другое важное обстоятельство, о котором говорит директор Каннского фестиваля Тьерри Фремо: «Кинематограф все шире раскрывает свои двери для женщин-режиссеров»¹⁷⁴. Дело в том, что в рамках этого международного киносмотр до сих пор не теряет своей остроты гендерная проблема, в связи с чем его организаторы подвергаются ожесточенным нападениям активисток феминистских движений, требующих равных прав мужчин и женщин в сфере киноиндустрии. Феминистки подсчитали, что за период с 1946 по 2018 г. фестиваль показал 1813 режиссерских работ мужчин и только 86 – женщин. В числе 272 обладателей главных призов этого фестиваля только 12 женщин. Такой же гендерный дисбаланс хорошо заметен и в составе членов жюри фестиваля: 747 мужчин против 172 представительниц слабого пола¹⁷⁵.

И подобного рода проблемы, охватившие сегодня весь современный кинематограф, не могут не учитывать устроители Каннского фестиваля, ежегодно испытывающие большие неудобства в связи с решительными протестами против всяческой дискриминации и сегрегации слабого пола, проходящими прямо на знаменитой «красной дорожке». Дело дошло до того, что в 2018 г. они были вынуждены даже дать прилюдное обещание соблюдать гендерный паритет и сделать отбор картин еще более прозрачным.

Не знаю, насколько повлияла эта околофестивальная ситуация на кинематографическую судьбу Кавасэ, но она уже давно и прочно вошла в когорту каннских «любимчиков». В 2013 г. эта прославленная женщина-режиссер стала первым японским режиссером – членом жюри основного конкурса, работу которого возглавлял Стивен Спилберг. А в 2016 г. она и сама возглавила жюри программы «Синифондасьон» – смотра студенческих работ и конкурса короткометражных фильмов 69-го Каннского кинофестиваля, переняв эстафету от таких известных кинематографистов, как Мартин Скорсезе, братья Дарденны и др., ранее выполнявших эту почетную миссию. И это тоже оценка ее больших профессиональных заслуг.

В свою очередь, кинокритики сходятся во мнении, что Каннский кинофестиваль традиционно приглашает в основной конкурс и программу «Особый взгляд» тех режиссеров, которых когда-то открыл на заре творческого пути. Кавасэ – одна из таких примеров, обладатель «Золотой камеры» – приза за лучший дебют. Однако удержаться в этой когорте непросто. А ей это удается делать с блеском. Возможно, потому что все ее картины в полной мере соответствуют сегодняшним представлениям о фестивальном кино.

Это в основном спокойные, неторопливые, атмосферные драмы с внешне не самыми примечательными героями, которые пытаются разобраться в себе, друг друге и окружающем мире.

¹⁷³ Канн 2016: Наоми Кавасэ – председатель жюри программы «Синифондасьон» и короткометражных фильмов//Proficinema. Информационный портал для профессионалов кинобизнеса. 16.03.2016. <http://www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?ID=196903> (дата обращения 31.05.2019).

¹⁷⁴ Феминизм и Канн: какие роли кинофестиваль отводит женщинам//Marie Claire. <http://www.marieclaire.ru/stil-zizny/feminizm-i-kannyi-kakie-rol-i-kinofestival-otvodit-jenshinam/> (дата обращения 30.05.2019).

¹⁷⁵ Там же.

В них отсутствуют политические мотивы и разного рода поп-культурные параллели. Прозападной стороне японской жизни у Кавасэ всегда противостоит традиционный образ жизни японцев с их любованием природой, почитанием старины и древних традиций, религиозных ритуалов и т. д. Ее фильмы демонстрируют собой художественный минимализм и стирание границ между документальным и игровым кино, что с наступлением XXI в. стало одним из главных трендов мирового кинематографа¹⁷⁶.

По-видимому, в силу этих причин фильмы Кавасэ порой сравнивают с работами других каннских призеров: мексиканского кинорежиссера Карлоса Рейгадаса, также обладателя «Золотой камеры» за фильм «Япония», и его тайского коллеги Апичатпонга Вирасетакула – создателя нетрадиционных с повествовательной точки зрения фильмов. А иногда проводят прямые параллели с творчеством братьев Дарденнов с их потрясающим умением имитировать любительскую съемку для ощущения реальности. Ну, а если говорить о ее соотечественниках, то Кавасэ достаточно органично вошла в круг последней на сегодняшний день «новой волны» японского кинематографа, представленной именами Сува Нобухиро, Куросава Киёси, Корээда Хирокадзу и др. Все они создают «новое кино» Японии.

Но куда чаще кинокритики, особенно иностранные, стараются установить черты сходства творчества Кавасэ с японскими классиками, и в особенности с картинами Одзу Ясудзиро. И успешно находят их, акцентируя особое внимание на том, что объектом фильмов как Кавасэ, так и Одзу являются повседневные будни простых японцев. При этом отмечают также характерную для обоих этих режиссеров минималистичную постановку картин, без ярких внешних эффектов, так же как и спокойный, несколько замедленный, ритм и медитативный стиль их картин. Правда, сама Кавасэ расценивает эти суждения в ином ключе. И на привычный вопрос журналистов о том, ощущает ли она себя преемницей традиций японского кино, она уверенно отвечает: «Лично я считаю, что нет, что я далека от этого. Однако иностранцы считают, что я очень похожа на Одзу. Это, конечно, приятно, но, пожалуй, далеко от истины»¹⁷⁷.

И это не поза, не самолюбование. Просто всю свою жизнь Кавасэ упрямо идет особым путем: «Я пришла в кино не после просмотра фильмов других режиссеров и не из желания снимать кино. Самое главное – я люблю кино как посредника, как инструмент для улавливания момента, мгновения, которое происходит именно сейчас. Когда кино только изобрели, был настоящий восторг, потому что стало возможным поймать момент во времени, уловить здесь и сейчас. Это – отправная точка моего интереса к кино»¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Теракопьян М. Л. Современные режиссеры Японии. М., 2015. С. 26.

¹⁷⁷ Тодорова П. Наоми Кавасэ: Иностранцы считают, что я похожа на Одзу //Cineticle. №24. <http://cineticle.com/inerviews/464-kawase-interview.html> (дата обращения 20.05.2019).

¹⁷⁸ Кузьмина Е. Наоми Кавасэ и «Луна Красного Цветка» в Каннах/Cannes 2011: Naomi Kawase Hanezu No Tsuki // Кинопереводы: статьи, интервью. 20.05.2011. <https://cinema-translations.blogspot.com/2011/05/cannes-2011-naomi-kawase-hanezu-no.html> (дата обращения 09.06.2019).

Глава V. Боль и страхи современного человека: Корээда Хирокадзу

Самым важным событием в японском кино последних лет стало присуждение «Золотой пальмовой ветви» 71-го Каннского кинофестиваля (2018 г.) фильму «Магазинные воришки» («Мамбики кадзоку», 2018) известного режиссера Корээда Хирокадзу. Он стал первым представителем Японии, удостоенным этой высокой награды в XXI в., и одновременно с этим главным претендентом от Японии на американского «Оскара» 2019 г.



Корээда Хирокадзу (род. в 1962 г.)

Корээда уже давно причисляют к так называемым фестивальным знаменитостям, а скорее, к фестивальным завсегдатаям, поскольку он, как и Кавасэ Наоми, не перестает снимать свои арт-хаусные картины и демонстрировать их практически каждый год на престижных международных киносмотрях, и чаще всего в Каннах. Здесь они уже шесть раз участвовали в различных номинациях, а в 2013 г. фильм «Сын в отца» получил приз каннского жюри.

При этом режиссер никогда не следует фестивальным трендам и не работает в ставших в наше время общепринятыми японских экспортных жанрах. Я имею в виду криминальные драмы про *якудза*, самурайские боевики и широкий спектр трансгрессивных лент под брендом «Странная Япония», создавших популярность японскому кино за рубежом. Его лиричные и трогательные картины отлично вписываются в фестивальные программы совершенно по другой причине: интерес к человеку и человеческим взаимоотношениям делает фильмы Корээда универсальными, способными найти отклик в душе любого человека.

Правда, на сей раз мало кто ожидал, что тихая и отнюдь не революционная лента Корээда о жизни японских маргиналов, промышляющих мелким воровством, обойдет всех фаворитов конкурса и получит столь высокую оценку жюри. Откровенно говоря, это решение далось его членам далеко не просто – в мучительных сомнениях и жарких спорах. И похоже на то, что, так и не сумев достичь консенсуса, они пришли к такому компромиссу. Пресса также выражала смешанные эмоции по этому поводу; с одной стороны, лента многим пришлась по вкусу, а с другой – показалась слишком простой и обыденной, чтобы считаться лучшей из всей достаточно яркой и разнообразной конкурсной программы.

Ситуация усугублялась еще и тем, что прямым конкурентом Корээда в рамках конкурсной программы выступал его соотечественник – японский режиссер Хамагути Рюсукэ, чей фильм «Асако I&2» демонстрировался в один день с картиной Корээда, превратив эти показы в необъявленный «японский день» на Каннском фестивале. И хотя, по существу, ленту Хамагути можно отнести скорее к заурядному мейнстримному кино, ее автора в данном случае сравнивают с Вуди Алленом или Педро Альмодоваром из-за его полукомической сосредоточенности на непредсказуемости женского сознания. Об этом, собственно, и фильм – о хоро-

шенькой и наивной студентке и ее двух возлюбленных, которые появляются в ее жизни попеременно, но всегда дополняя один другого. За этими перипетиями женского поведения зритель следит не без интереса, проводя подходящие параллели из своей собственной жизни.

На фоне этой и других еще более эпатажных лент, показанных на этом киносмотре, работа Корээда, по обыкновению неспешная по темпу развертывания событий, во многом созерцательная, выглядела слишком приземленной и вовсе не отвечающей основным фестивальным критериям последних лет. Она не могла претендовать ни на роль манифеста нового поколения, ни яркого художественного открытия года. Да и далеко не всем оказалась близкой по духу присущая автору нарочито отчужденная и сдержанная позиция стороннего наблюдателя, которой он никогда не изменяет. А знатоки японского кино поначалу и вовсе восприняли этот фильм как очередную попытку японского режиссера продемонстрировать традиционные семейные ценности – излюбленную тему представителей этой страны.

К этому времени западный зритель уже был достаточно хорошо знаком с этой стороной жизни современной Японии, как по фестивальным программам, так и по ретроспективным показам японской киноклассики. И речь здесь идет не только о лентах самого Корээда – «Никто не узнает» («Дарэ мо сиранай», 2004), «Сын в отца» («Соситэ тити-ни нару», 2013) и др. Задолго до него в японском кинематографе была создана целая семейная антология. У ее истоков стоял прославленный Одзу Ясудиро, в фильмографии которого проблемы семьи, и в первую очередь отцов и детей, проходят сквозным сюжетом.

Взять, к примеру, еще довоенные немые картины Одзу, которые часто сравнивают с лентами итальянского режиссера Витторио Де Сика благодаря их глубокому реализму и редкому умению японского мастера взглянуть на жизнь взрослых глазами детей. И в этом убеждает нас одна из его ранних картин «Родиться-то я родился, но...» («Отона-но миру эьон. Умарэтэ ва мита кэрэдо», 1932). Это – история мелкого клерка, который в поисках работы и успешной карьеры перебирается на проживание в пригород Токио вместе со своими сыновьями. Главное, к чему он готовит их, – это стать лидерами среди местной детворы. И мальчикам это скоро удастся. Тогда как отец, напротив, терпит полное фиаско в их глазах. Всячески выслуживаясь перед боссом и снося от него всякого рода жуткие унижения, он так и не сможет добиться достойного положения ни в своем коллективе, ни в обществе, ни в семье.

Похожий печальный конфликт отцов и детей мы встречаем и в фильме другого классика японского кино Нарусэ Микио «Вся семья работает» («Харатараку икка», 1939), также относящегося к довоенному времени. И хотя эта картина отнюдь не принадлежит к шедеврам фильмографии мастера, она является яркой иллюстрацией образа семьи в довоенном японском кинематографе. На экране предстает бедная рабочая семья, которая едва сводит концы с концами. Но дети всё-таки успешно оканчивают школу и вслед за отцом отправляются работать на завод. Но эта производственная и семейная идиллия неожиданно прерывается настоящим кризисом, разразившимся в этом доме: старший сын хочет уволиться с предприятия и поступить в училище, чтобы получить профессию, а другой сын и вовсе мечтает об учебе в университете. При этом каждый из них понимает, что, идя по стопам отца и подчиняясь во всем его правилам, они никогда не смогут выбраться из беспросветной нищеты. Так, семья из крепости, которую нужно оборонять, превращается в тюрьму, убивающую всякую свободу и право на собственный выбор.

Но все это – довоенное видение тех семейных проблем, которые во многом канули в далекое прошлое. Другое дело – знаменитая «Токийская повесть» («Токё моногатари», 1953) того же Одзу, без упоминания которой сегодня не может обойтись ни один перечень фильмов о семье не только в японском, но и мировом кинематографе. Достаточно сказать, что по результатам глобального опроса 2012 г. «Токийская повесть» подтвердила свое место в тройке лиде-

ров, причем в ходе опроса 358 режиссеров за производство Одзу было подано больше голосов, чем за любой другой фильм¹⁷⁹.

Основная тема этой картины, так же как и практически всех фильмов Одзу, – это яркие реалистические зарисовки сложных взаимоотношений между когда-то близкими людьми, постепенно утратившими узы родства. При этом речь идет скорее о стремительно углубляющемся кризисе семейных устоев, но еще не об их грядущем распаде, о чем японцы с большой тревогой заговорили в XXI в. Ее сюжет достаточно прост, но вместе с тем типичен не только для своего времени.

Престарелые родители наконец выбираются из провинции в Токио, чтобы проведать своих взрослых детей: сына, ставшего врачом, и дочь, открывшую салон красоты. Но дети слишком заняты, чтобы заниматься родителями, хотя поначалу вроде как вспоминают о приличествующих случаю условностях и даже намереваются по возможности соблюсти их. Они отсылают стариков на курорт, но те недолго наслаждались отдыхом. Уже после первой бессонной ночи муж с женой возвращаются в Токио. Но здесь их никто не ждет и никто не поддерживает, кроме вдовы их старшего сына, рано покинувшего этот мир. Эта, по сути, чужая для них по крови женщина окружает несчастных провинциалов искренней заботой и неподдельной теплотой.

Режиссер буквально идет по лезвию бритвы, стремясь не впасть в настроение беспросветного трагизма. Он показывает на экране горькое разочарование родителей в своих родных детях, и в то же самое время трогательно передает ту гордость за них, которая переполняет стариков. Необычайно эмоционально и реалистично изображает картины распада семьи. И вместе с тем буквально всем фильмом иллюстрирует мысль о том, что все эти жизненные потери естественны и неизбежны, поскольку взросление детей и старение родителей, по мнению режиссера, это необратимый процесс, как само течение жизни и времени.

Примечательно, что в 2013 г. ученик Одзу, Ямада Ёдзи, один из современных киноклассиков Японии, в память о своем великом учителе снял ремейк этого фильма под названием «Токийская семья» («Токё кадзоку»). И эта картина, как и оригинал, также собрала внушительное количество наград в Японии, включая японскую премию за лучший фильм года. А еще раньше, в 2008 г., другой мэтр японского кино Куросава Киёси в подражание семейным драмам Одзу показал совершенно новый, во многом изменившийся за последние годы мир семейных отношений. Речь идет о его знаменитой картине «Токийская соната» («Токё соната», 2008), отмеченной высшей наградой в программе «Новый взгляд» в Каннах.

В ней режиссер отразил, по существу, все главные проблемы нашего времени. По сюжету каждый из членов семьи встречается со своим серьезным жизненным вызовом и каждый в одиночку вынужден искать свой ответ на него, часто отступая от старых правил и принимая новые, которые диктует переменчивая жизнь. Но в конечном итоге все эти болезненные перипетии заканчиваются достаточно патетическим финалом – звуками рояля, на котором играет младший сын, возвращая в семью столь необходимую для счастья гармонию. Вот откуда название картины «Токийская соната», которая, несмотря на внешнее различие сюжетов, не оставляет сомнений по поводу прямых параллелей с «Токийской повестью» Одзу.

Но далеко не все японские режиссеры пошли по этой уже проторенной стезе. К примеру, уже упомянутый ранее Морита Ёсимицу – один из первых японских постмодернистов в кино – достаточно дерзко высказался по этой теме в своей знаменитой комедии «Семейная игра» («Кадзоку гэму», 1983). В его восприятии семья в японском кино – это всегда заложник ритуалов и традиций. И его картина издевательски обнажает беспомощность и абсурдность этих ритуалов. Напомню, что все начинается с того, что обычная японская семья нанимает

¹⁷⁹ Токийская повесть // Обсуждение на LiveInternet. <https://www.liveinternet.ru/users/3944113/post422178627> (дата обращения 05.06.2019).

репетитора для своего младшего сына, поскольку тому предстоит сдать квалификационный экзамен, по результатам которого он сможет рассчитывать на место в более престижной школе. А далее события развиваются совершенно в нетипичном для японского кино русле. Чего только стоит весьма странный фрагмент из фильма, рассказывающий о том, как учителя выбирают смятые контрольные в окно и вслед за этим отправляют школьников разыскивать их на газоне перед школой.

И такого рода абсурд сквозит в фильме буквально во всем, сделав эпицентром событий жизнь самой семьи. Здесь репетитор – студент Ёсимото – нарушает все возможные нормы поведения и демонстрирует растерянность персонажей перед этим шквалом нештатных ситуаций. При первом знакомстве он буквально очаровывает и располагает к себе своего нерадивого ученика, а потом неожиданно отвешивает ему совсем не педагогические оплеухи. На самом же деле вторжение этого чужака в семейный уклад обнажает все лицемерие царящих в нем порядков. И это в конечном итоге помогает мальчику в моральном отношении вырваться из опостылевшей ему среды и не стать еще одним невольным последователем уже давно потерявших какой-либо смысл семейных традиций.

В сравнении с лентой «Семейная игра», представляющей собой своеобразный манифест индивидуализма, картина «Блеск» («Кира-кира хикару», 1992) Мацуока Дзёдзи, возможно, не самый яркий фильм из всех, снятых в 1990-е гг. Но он отнюдь не обойден вниманием киномира, получив сразу несколько престижных наград на родине, включая приз Японской киноакадемии, а также – «Золотого Хьюго» на Чикагском международном кинофестивале. Правда, в художественном отношении его явно затмевает другая картина на семейную тему – «Смертельное жало» («Си-но тогэ», 1990) Огури Кохэй, отмеченная в 1990 г. в Каннах Гран-при и призом ФИПРЕССИ. Ее сюжет переносит нас в 1950-е гг. и рассказывает о разладе в супружеской паре, сопровождаемом сильными эмоциями и душевными переживаниями.

Но все-таки, именно фильм «Блеск» заслуживает особого упоминания, поскольку он наметил новый вектор развития семейной темы. Он тоже о семье, но о семье нетрадиционной, о людях, переживающих проблему «одиночества в толпе», о поиске собственного смысла и успокоения в этой жизни. В нём поднимаются проблемы индивидуума, освободившегося от семьи, традиций и идеи кровного родства, практически ушедших в прошлое, и т. д.

Она – переводчица без постоянной работы, но зато с серьезными проблемами с алкоголем, а посему страшно озабочена своей низкой самооценкой. Он – врач-гомосексуалист, которому к тридцати годам просто необходимо было обзавестись женой, чтобы избежать косых взглядов своих коллег. Казалось бы, что после свадьбы все должно измениться, но с нее сюжет только завязывается, поскольку вскоре героиня знакомится с сексуальным партнером своего мужа, и в этой тройке начинают развиваться весьма странные отношения. «Они – сумасшедшие?» – спросите вы. Конечно, можно думать и так. Но в унылом мире всеобщей нормальности ненормальность – их сознательный выбор. Два главных героя вместе восстают против целого мира и готовы отстаивать свое право жить так, как хотят.

И эта нетрадиционная ситуация порождает много вопросов, и в частности – что связывает этих столь разных людей и удерживает их вместе? Что такое семья в новом изменившемся мире, где авторитет традиций стремительно теряет свою власть над людьми, и каково ее предназначение в наши дни? Ответ на них фильм так и не дает, да это и невозможно, поскольку «сколько людей – столько и мнений». Тем более что показанное в этой картине и, казалось бы, не столь распространенное пока еще социальное явление – это всего лишь еще один взгляд на тему семьи под новым углом зрения, но далеко не единственный. Ведь можно же на все происходящее в наши дни посмотреть вне рамок традиций и даже вне рамок национального кинематографа. И эту задачу поставил перед собой еще один знаменитый японский режиссер – Саи Ёити, создавая свой легендарный фильм «Кровь и кости» («Си то хонэ», 2004), получивший 12 номинаций на призы Японской киноакадемии.

Эта картина, потрясающая своей жестокостью, вновь затрагивает животрепещущий вопрос отцов и детей. Это – еще одна история семьи, яркий пример своего рода киноэпоса, который больше напоминает «Однажды в Америке» Серджио Леоне, чем традиционные японские драмы. Ведь в этом фильме можно увидеть совершенно иную грань проблемы и в этой грани разглядеть целую историю страны – редкий случай среди преимущественно камерных японских сюжетов. Кроме того, Саи показывает в своей картине героев-неяпонцев, что далеко не часто можно встретить в японском кино.

Ее главный персонаж – кореец Ким Сьюмпэй, прототипом которого стал отец режиссера, а в фильме его роль играет вновь впечатляющий своей харизмой Китано Такэси, без участия которого этот фильм, основанный на реальных событиях, не имел бы столь сильного звучания. Картина начинается в далеком 1923 г. на палубе корабля, где мы встречаем паренька с сияющим взглядом, отправляющегося вместе с другими соотечественниками из Кореи в Японию в поисках лучшей жизни. Но только ему одному улыбнулась судьба: Ким становится хозяином небольшого заводика по обработке морепродуктов, в конце концов, сколачивает неплохое состояние и переключается на ростовщичество. Но одновременно с ростом своего богатства он превращается в жестокого и жадного тирана, с беспощадностью которого сталкиваются буквально все, начиная с его работников – выходцев из корейской диаспоры – и кончая многочисленными любовницами.

В фильме собраны чуть ли не все виды насилия и жестокости, которые в принципе можно себе представить. Когда-то этот баловень судьбы изнасиловал приглянувшуюся ему девушку, чтобы вынудить ее стать его женой. А затем в своей бессильной ярости он стал бить и унижать их общих детей, обратив всю свою ненависть внутрь семьи. И так до последних своих дней он старался продемонстрировать им, кто в доме хозяин и что значит быть настоящим мужчиной... А они тем временем не переставали страстно мечтать о том, чтобы поскорее стать сиротами.

Так что в конечном итоге сюжет вновь затрагивает вопросы крови. Не зря название фильма взято из старой корейской песенки, вольный перевод которой гласит: «Моя кровь досталась мне от мамы, а кости – от папы». Но можно ли всем этим пренебречь? Насколько природное начало сильнее социальных условий жизни? Что в итоге заставляет человека повторять опыт своих родителей: их гены или что-то другое? Таковы вопросы, с которыми оставляет своего зрителя Саи Ёити.

И вот на сей раз свой и тоже во многом новый, нестандартный и даже в чем-то шокирующий взгляд на семейные проблемы предлагает Корэда в своих «Магазинных воришках». В противоположность Одзу и Куросава Киёси его больше интересует не семья как таковая, а семейные коллизии, прежде всего как зона криминального и глубоко интимного сообщества, как последнее прибежище человека вне зависимости от его социального статуса. Вместо разрыва поколений и естественного отчуждения с течением жизни членов семей, запечатленных его предшественниками, Корэда показывает достаточно странное, но вместе с тем гармоничное сообщество маргиналов, по воле случая оказавшихся вместе под одной крышей.

Когда режиссёр начинал работу над этой картиной, он намеревался сделать ее слоганом крайне сомнительное изречение: «По-настоящему нас связывают только преступления»¹⁸⁰. Больших преступлений он показывать не хотел, а решил остановиться на мелких магазинных воришках. Фильм начинается почти с чаплинской трагикомической интонации: отец семейства Сибата Осаму и его малолетний сын Сёта ловко сбрасывают продукты с полок супермаркета в сумки, набитые провиантом. А затем нагруженную доверху всякой снедью тележку мастерски выкатывают из магазина, разыгрывая при этом целый спектакль, чтобы пройти незамеченными мимо кассира. Все их действия просчитаны до секунды, безукоризненно отрепе-

¹⁸⁰ Кичин В. Ищите мужчину. В Каннах прошел «японский день» //Российская газета. 15.05.2018.

тированы. И это не игра, а привычный способ выживания этой большой семьи, вернее, добровольного сообщества одиноких душ, которым хорошо вместе.

А семья, о которой идет речь, – это, якобы, супружеская пара: бесплодная мать семейства, работающая в химчистке, и сам Сибата, ее любовник, исполняющий роль мужа, вместе с которым они когда-то убили ее законного супруга. Девушка, выдающая себя за младшую сестру мнимой матери семейства, подрабатывающая в пип-шоу, а в реальности живущая за счет средств уважаемых родителей. Одинокая старая бабка, которая обитает в этой жалкой лачуге вместе с другими, совершенно посторонними для нее, людьми, чтобы скрасить свое одиночество, и даже отдает всю свою пенсию на их общее пропитание. И, наконец, разновозрастные дети – «найденши», которые непонятно как оказались в этой странной компании воришек и неудачников.

Судьба объединила этих людей в квазисемью не по зову крови, а по схожести судеб, по их отношению к жизни, полной беспечной радости, преступной легкости в поступках и абсолютной анархии во всем. Они придумали себе вымышленные имена, скрывают друг от друга свои подлинные жизненные истории и живут, не подчиняясь законам, социальным и моральным нормам. Но каждый крайне нуждается в этой лжи и в этих псевдосемейных узах, которые скрашивают им их жалкое существование. Они живут бедно, но на жизнь не жалуются, за их столом всегда царит мир и уют, и даже в мелких неудачах они умеют увидеть проблески счастья. А когда финансов не хватает, всегда можно умыкнуть еду из ближайшего супермаркета.

И вот как-то возвращаясь со своего промысла, отец с сыном находят на улице в темном холодном закутке замерзающую плачущую девчущку, всю грязную и в синяках, кормят ее краденными крокетами и, преисполнившись жалости, приводят ее домой. И так малышка становится еще одним членом этого большого семейства, которому и без того тесно в крошечной захлавленной хибарке. При этом ее новоиспеченных родственников не волнует ни боязнь неожиданного появления бдительных полицейских, которые рано или поздно обнаружат пропажу ребенка, ни суровый судебный приговор, которым грозит этот опрометчивый поступок. Ведь они не привыкли так далеко заглядывать в будущее и предпочитают жить только настоящим. А настоящее представляется им спокойным и безмятежным.

Да так оно и было на самом деле, пока не случилась трагическая авария на стройке, где работал отец семейства, в результате чего он получил серьезные увечья. Правда, и эта беда вскоре обернулась для него очередным благом – возможностью жить за счет компенсации по страховке и более не ходить каждый день на работу. В общем, несмотря ни на что, семейная идиллия продолжается. И в этом далеко не последнюю роль сыграло появление в доме маленькой девочки, ставшей главным объектом заботы со стороны домочадцев. Новые родители лечат ей ранки, нанесенные в ее прежней настоящей семье, отвозят к морю, но при этом не забывают приучать ее к их основному ремеслу – воровству в магазине. И даже когда в теле-новостях регулярно сообщают о розысках родителями пропавшего ребенка, ее новоиспеченные «родственники» не унывают: они меняют ее имя, облик, сжигают старую одежду. В общем, казалось бы, сообща решают все проблемы.

Но тут как снежный ком на семью обрушиваются новые испытания: внезапно умирает бабка, и похоронить ее не на что. Да при этом домочадцы попутно соображают: «Почему бы не утаить от властей эту смерть и не продолжать получать ее пенсию?». И бабушку хоронят тайком, выкопав могилу прямо в лачуге. Да и горя особого по поводу ее смерти никто не испытывает, здесь все чувства словно притуплены: никаких лишних слов, никаких причитаний. Вместо слез – шутки, вроде просьбы отца семейства похоронить его в прудике рядом с домом и едкие реплики по этому поводу его жены и т. д. Но вечно эта семейная утопия, замешанная на секретах, обманах и воровстве, не может продолжаться. И она заканчивается, когда пойманный с ворованными апельсинами мальчик попадает в полицию, где постепенно раскрывают все тайны этой странной квазисемьи: и присвоение чужого ребенка, и не совсем родственные

связи папы и сына, и многое другое. И тут наступает черед расплат, разочарования и семейного распада. А далее следует финал фильма, который заставляет посмотреть на все произошедшее совершенно другими глазами, перевернув все существовавшие представления о семье и ее ценностях.

Корээда подводит нас к простой мысли о том, что семья – это не обязательно те люди, которые тебя родили, семью можно выбирать. Причем она будет ничем не хуже, чем та, которая дана тебе от рождения. Конечно, эта мысль далеко не нова, ведь уже давно очевиден кризис традиционных социальных институтов во многих странах. Но Корээда идет дальше, показывая зрителю, что в семье, которая состоит из сирот и изгоев, из маргинальных мелких воришек, может возникнуть такая эфемерная вещь, как простое человеческое счастье. И в этом, наверное, заключается еще один парадокс нашего времени, когда семьи как таковой уже нет, во всяком случае в ее традиционном представлении, а семейное счастье еще продолжает существовать.

Вот такой необычный криминально-семейный триллер-мелодраму с нетрадиционными коллизиями из жизни изгоев японского общества представил Корээда на Лазурном берегу. После этой мировой премьеры он с большим размахом был показан на родине режиссера, где имел внушительные кассовые сборы. Для Японии это довольно обычное явление, когда фильмы собственного производства не дают иностранным пробраться на вершину бокс-офиса, но с авторским кино такое происходит крайне редко. Однако в 2018 г. перед «Магазинными воришками» в японском прокате не устояли даже зарубежные блокбастеры «Первому игроку приготовиться» и «Черная Пантера».



«Магазинные воришки» («Мамбики кадзоку», 2018)

Правда, в японских официальных кругах «Воришек» восприняли крайне негативно, усмотрев в фильме прямую критику японского общества и его пороков, а также опасность распространения анархических настроений. Именно по этой причине премьер-министр Японии Абэ Синдзо был просто взбешен каннской победой Корээда и даже не направил режиссеру полагающегося в подобном случае поздравления с высокой наградой, посчитав, что своей картиной он не восславил, а унизил свою страну¹⁸¹. А как ответил на это сам режиссер? Он просто демонстративно отказался от приглашения в Управление культуры Японии, где предполагалось чествование и награждение лауреата, объяснив свой отказ следующим образом: «Размышляя о прошлом киноиндустрии, когда фильмы создавались для защиты „националь-

¹⁸¹ Абдуллаева З. Анархист Хирокадзу Корээда и его фильм «Магазинные воришки» //Искусство кино №3/4. <https://kinoart.ru/reviews/shoplifters> (дата обращения 19.05.2019).

ных интересов“ и „государственной политики“, я пришел к выводу, что правильнее будет держать определенную дистанцию по отношению к государственным органам»¹⁸².

Еще более определенно он высказался по этому поводу в ходе интервью в Клубе иностранных корреспондентов Японии: «Фильм – это не средство обличения или трансляции какого-то сообщения. Если сводить киноискусство только к этому – мы потеряем надежду на то, что кино может стать поводом для более глубоких размышлений. Я никогда не снимал фильмы, чтобы что-то похвалить или раскритиковать. Такие фильмы были бы не чем иным, как пропагандой»¹⁸³.

Но почему дело дошло до подобного рода инцидента? Ведь, по существу, своим фильмом Корээда не сказал для себя ничего нового, а повторил все то, о чем уже рассказывал и десять, и пятнадцать лет назад и все с той же неизменяющейся сдержанной интонацией, но при этом найдя новые грани в старых как мир жизненных проблемах. Почему люди живут вместе, что удерживает их друг возле друга и есть ли на свете такие понятия, как долг и семейная честь, или это только красивая выдумка?

По существу, в «Магазинных воришках» представлен своеобразный маленький экскурс в историю творчества режиссера, где находится место и шаткому устройству быта из «Никто не узнает» («Дарэ мо сиранай», 2004), и значению биологического родства в семье из «Сын в отца», и даже небольшому вкраплению семейных сюжетов из «Третьего убийства» («Сандомэ-но сацудзин», 2017).

Взять хотя бы одну из лучших его картин «Никто не узнает», основанную на реальных событиях, случившихся в Токио в 1988 г., которые были в дальнейшем существенно видоизменены и домыслены самим режиссером. Сюжет этого фильма разворачивается вокруг судьбы неблагополучной семьи – матери-одиночки и ее четверых детей. А все начинается с того эпизода, когда молодая женщина Кэйко, которую, кстати говоря, играет не профессиональная актриса, а известная японская журналистка, вместе с сыном-подростком по имени Акира переезжают в новую съемную квартиру. Они радостно и оживленно знакомятся с новыми соседями и вместе весело тащат по лестнице тяжелую поклажу – большой красный чемодан, который вносят в квартиру и с большой осторожностью ставят на пол. Чемодан начинает двигаться и пищать, а затем, приоткрыв крышку, из него вылезает маленькая девочка. Тем временем из другого принесенного чемодана появляется маленький мальчик. А потом, под покровом ночи, с вокзала приводят еще одну, старшую, дочь героини.

¹⁸² Знакомимся с работами победителя Каннского фестиваля – японского режиссера Хирокадзу Корээда <https://ru.globalvoices.org/2018/07/29/74806/> (дата обращения 19.05.2019).

¹⁸³ Там же.



«Никто не узнает» («Дарэ мо сиранай», 2004)

Как оказывается, у женщины четверо детей от разных мужчин, которые уже давно канули в прошлое, оставив ее одну решать все семейные проблемы. Чтобы как-то свести концы с концами, героине приходится ловчить в этой жизни буквально во всем. Вот и на сей раз она придумала хитрый план не показывать всех четверых детей соседям, трое из них будут жить в квартире тайно. Иначе этой многодетной семье вновь откажут в пристанище, ведь кому понравится нестихающий детский крик. Да и самой женщине так удобнее и выгоднее тоже. А что? Ведь никто не узнает.

Для бедных детишек квартира становится настоящей тюрьмой: им строго запрещено выходить на улицу, а значит, посещать школу, играть с детьми во дворе, можно лишь украдкой полить цветы на балконе. И только старший сын Акира имеет право хоть на короткое время покидать пределы квартиры, правда, только чтобы сходить в магазин за продуктами. Ведь он – главный в семье, и все домашние обязанности возложены на него: он должен готовить для всех еду, заботиться о младших, стирать белье и т.д., что буквально не по силам никому в его возрасте. Подросток с завистью смотрит через железные прутья школьного забора на своих сверстников, которым в жизни повезло куда больше. Он пытается подружиться с ними, но тщетно – преграда между ними непреодолима. И он вновь возвращается в свой опустылевший дом, где продолжается борьба за выживание его четверых маленьких обитателей.

А потом для них и вовсе начинается постепенное крушение мира (отключение за неуплату газа, воды, смерть маленькой девочки, которую, уложив в чемодан вместо гроба, хоронит старший брат, и т.д.). Неспроста в фильме неожиданно появляется цветущая сакура, которой так радуются эти маленькие бедолаги, попав после долгого заточения на весеннюю улицу города. Ведь красота и мимолетность цветения этого дерева часто сравнивают с быстротечностью и хрупкостью человеческой жизни. А что ждет их уже завтра? Об этом так никто и не узнает, ведь эти дети нигде официально не зарегистрированы.

А как же их непутевая мать, от которой постоянно пахнет спиртным? Ее почти никогда нет дома. Женщина сутками пропадает то на заработках, то на любовных свиданиях, совершенно забыв о своем моральном долге перед детьми. Но Корээда почему-то относится к ней с немалой долей симпатии, которую он всегда испытывает к неудачникам и лузерам. Щебечущая своим детским голоском, она ведет себя как ровесница своих детей и всегда увлечена новым мужчиной. «Разве я не заслуживаю быть счастливой?» – спрашивает мать напрямую старшего сына. Ведь для нее дети – всего лишь помеха для счастья, а в остальном – никаких моральных запретов.

В поисках очередной любви женщина сначала пропадает на месяц, но потом неожиданно появляется в доме с подарками, затем вновь исчезает и присылает какие-то смешные деньги, которых не хватает даже на оплату коммунальных услуг. Ну и, в конце концов, она вовсе пропадает, и, по-видимому, навсегда. И это – самое страшное в фильме – постепенная и необратимая потеря родственной связи между матерью и детьми. Но об этом никто не узнает.

Этот тревожный фильм о повседневной жизни детей, фактически брошенных родителями на произвол судьбы, вызвал у зрителей настоящий эмоциональный шок, перемешанный с глубоко личными воспоминаниями и ассоциациями, которые обычно каждый из нас хранит в глубине души. То, о чем мы знаем, но чего не видим воочию или, скорее всего, не хотим замечать, вдруг приобретает четкие очертания, и приходит осознание того, что сюжет фильма, возможно, и нереален, и герои во многом вымышленные, но ведь все это незримо присутствует в нашей жизни. Причем поразительно и то, что эта печальная история в его пересказе на язык кино, несмотря на свой драматический финал, полна веры в людей. И это позитивное гуманистическое начало отличает практически все во многом трогательные и одновременно трагичные фильмы Корээда.

«Никто не узнает» – безусловно, этапная лента в творчестве известного мастера, которая не только оказалась в центре широкого общественного внимания в Японии, но и была номинирована на главный приз Каннского кинофестиваля. И хотя сама режиссерская работа, так же как и фильм в целом, получили лишь позитивные отклики членов жюри и прессы, дело не обошлось без высшей награды. Она была вручена четырнадцатилетнему Ягира Юя, сыгравшему в этой картине роль старшего сына Акира и ставшему самым молодым победителем в этой номинации за всю историю Каннского кинофестиваля.

Это было большой победой не только самого молодого дарования, но и режиссера, дебютировавшего в художественном кино лишь в 1995 г. Тогда ему было уже 33 года, и он работал в документалистике, куда пришел после окончания престижного частного японского университета Васэда. В университет он поступал с надеждой стать писателем, но за время учебы круто изменил свое пристрастие, на старших курсах увлекшись кинематографом. Первым местом работы Корээда стала независимая компания «TV Man Union», известная своими экспериментами в сфере документального кино, куда его взяли в качестве ассистента режиссера.

Сама эта должность и круг производственных обязанностей, вроде бы, никак не предполагали широких возможностей для самостоятельного творчества. Но Корээда умудрился параллельно с основной работой снимать в рабочее время тайком от начальства свою первую авторскую ленту «Другое образование» («Мо хитоцу-но кёйку», 1991). Работал он в одиночку при помощи домашней камеры, в течение трех лет постоянно наблюдая за школьниками с близкого расстояния и фиксируя их трогательную заботу о теленке и его благодарную ответную реакцию. Все было необычным в этой работе: и тематика, и съемки, и герои, что произвело на руководство компании огромное впечатление, и Корээда был допущен к самостоятельной работе.

Буквально на одном дыхании он создает целую серию документальных фильмов о социальных проблемах японского общества. Среди них – лента «Однако» («Сикаси», 1991), рассказывающая о самоубийстве высокопоставленного чиновника, обвиненного в попустительстве, приведшем к распространению болезни минамата. Далее были сняты «Август без него» («Карэ га инай хатигацу га», 1994) – о первом японце, заразившемся СПИДом половым путем, и «Когда я потерял память» (Кироку га усинаварэта токи, 1996), герой которой страдает страшным недугом – утратой способности запоминать что-то новое. И только после этого состоялся дебют Корээда в художественном кино.

Это был фильм «Блуждающие огни» («Мабороси-но хикари», 1995), созданный в стиле документального кино, где режиссер по-прежнему опирается на собственный опыт и реальные события. Ведь образ главной героини Юмико во многом был навеян встречей с женщи-

ной, у которой Корээда брал интервью для своей картины «Однако». Правда, сюжет на сей раз строится в основном вокруг ее мучительных переживаний и попыток, во многом безуспешных, понять причины сначала бесследного исчезновения бабушки, а потом и необъяснимого ухода из жизни мужа. Погрузившись в этот мрачный мир сомнений и догадок, Юмико вынуждена одновременно с этим находить в себе силы, чтобы воспитывать маленького ребенка, оставшегося у нее на руках. Стремясь хоть что-то изменить в своей жизни, она выходит замуж за вдовца, воспитывающего дочь, и переезжает к нему в отдаленный рыбацкий поселок. Но это не спасает ее от душевных мук в поисках ответов на вопросы, которые постоянно преследуют ее.

В фильме мало событий, главное – это передача малейших нюансов мятежного состояния духа самой героини, которое великолепно передает время от времени появляющийся в кадрах изменчивый морской пейзаж, ставший своеобразной метафорой ее переживаний. Режиссер специально снимает его только при естественном освещении, передавая тонкую игру света и тени, символизирующую собой невосполнимую утрату, переживаемую героиней, что еще больше подчеркивается черным цветом ее одежды и многими другими лаконичными, но живописными деталями. Корээда практически не пользуется крупными планами, камера, как правило, не следует за героями, а остается неподвижной, словно наблюдая за ними и т. д. Одним словом, режиссер стремился максимально размыть границы между документальным и игровым кино, и это становится главной особенностью его художественного стиля.

Картина вызвала немалый интерес в Японии, заставив заговорить о начинающем талантливом режиссере, и вскоре он уже представил свою работу на крупнейшем Венецианском кинофестивале. К сожалению, главную награду фильм так и не получил, но взял «Золотого Озелла» за лучшую операторскую работу. И после этого практически каждая лента Корээда удостоивалась почетных наград либо номинаций на одном или сразу нескольких престижных мировых киносмотров. Одним словом, за пределами Японии Корээда сразу же полюбили не меньше, чем на родине. Но настоящая мировая известность к нему пришла несколькими годами позже, в 1998 г., вместе с картиной «После жизни» («Вандафуру райфу», 1998), удостоенной большого числа всевозможных кинопремий в Японии и за рубежом, в том числе, приза ФИПРЕССИ на фестивале в Сан-Себастьяне, и показанной более, чем в 30 странах мира.

Его оригинальное название – это калька с англоязычного «Wonderful Life», что, условно, отсылает нас к классическому американскому фильму «Эта прекрасная жизнь» Фрэнка Капры, снятому в 1946 г. по рассказу Филипа Ван Дорен Стерна «Величайший подарок». Эту картину очень любят американцы, и уже стало традицией ежегодно показывать ее по центральным телеканалам в канун Рождества.

Она рассказывает о том, как главный персонаж по имени Джордж, не выдержав череды финансовых и других проблем, решает совершить самоубийство перед самым Рождеством. Но ангел-хранитель спасает его, помогая увидеть, как плохо будет без него и без его добрых поступков в этом маленьком городке. Наполненный радостью Джордж возвращается домой к своей любящей семье и друзьям, с которыми он забывает обо всех невзгодах, а жители города тем временем собирают для него деньги, чтобы помочь расквитаться с долгами.

В отличие от картины Капры, светлой, наивной и оптимистичной с непременно для американцев happy-end, Корээда снял по-настоящему философский и одновременно фантастический фильм – притчу о загробном мире. Эта картина буквально вся пронизана метафизикой, но одновременно с этим кажется удивительно теплой и даже интимной, созданный в нарочито приземленной, бытовой манере. Она как бы вплотную приближает зрителя к тайне и смыслу смерти, попутно приглашая его пока не поздно внимательнее взглянуть на свою собственную жизнь.

Режиссер придумал весьма интересный сюжетный ход: прежде чем отправиться на вечный покой героям картины – призракам во плоти – предстоит оказаться в каком-то странном

заброшенном помещении, возможно, своеобразном чистилище, и вспомнить самое счастливое мгновение своей жизни, достойное вечности. Им помогают местные волонтеры, которые записывают этот рассказ в форме интервью, затем полностью реконструируют этот эпизод на киноплёнке, и вот во время просмотра этого короткого фрагмента происходит самое главное – умерший переносится в ту новую для себя реальность.

Некоторые из недавно преставившихся легко справляются с этой задачей, но большая часть покойников все-таки испытывают большие затруднения. Оказывается, что далеко не каждый может прокрутить в памяти всю свою долгую, пусть и счастливую прошедшую жизнь. Да и не всегда получается выбрать из обилия собственных воспоминаний только самое значимое событие. Ведь в глазах других любой эпизод чужой жизни может показаться самым рядовым и обычным. Но разве для счастья нужны особые условия? У кого-то это рождение ребенка, у кого-то эпизод из детства, война, семья, тепло материнских рук, простая трапеза на свежем воздухе, беззаботные танцы и даже первая поездка в трамвае... Старушка вспоминает цветущую сакуру, лётчик – полеты в облаках и т. д. Все так просто и так больно, когда эти простые вещи навсегда уходят от нас.

Но, наверное, хуже всего тем, кто вообще не может вспомнить ни одного радостного дня в своей жизни. Так, один из героев говорит, что жизнь его была ничем не примечательна. А другой паренек категорически отказывается что-то выбрать, потому что считает себя в ответе за каждый прожитый миг. В своем последнем выборе сомневаются многие, но сомневаться нельзя и ошибаться тоже, ведь только в этом эпизоде человек остается жить на плёнке, и с этим самым счастливым мгновением он отправится в вечность. На размышления и выбор дается только семь дней – надо торопиться: ведь сюда прибывают и прибывают все новые партии мертвецов. А те, кто не успевает принять решение, становятся волонтерами, а по сути дела, ангелами и помогают другим справиться с этой последней на земле задачей. Однако, как выясняется, эта работа – не поощрение, а только возможность спасения для тех, кому их собственная жизнь показалась бесполезной и ненужной. Более того, во многом это – наказание, потому что ни вернуться на Землю, ни уйти в мир иной они уже не могут.

Весь сюжет построен на историях умерших людей, рассказанных от первого лица, причем удивительно, что большинство из них – это не профессиональные актеры, и произносят они не указанные в сценарии слова, а делятся подлинными воспоминаниями из своей жизни. Так что фильм наполовину документальный. Прежде, чем приступить к съемкам, Корээда познакомился с более чем 500 людьми, задав им один-единственный вопрос – какое воспоминание они хотели бы сохранить навсегда? Из них он отобрал десятерых, которые и появляются в фильме рядом с профессиональными актерами, исполнившими роль персонала. И в этом нет ничего удивительного, так как режиссер когда-то начинал с документального кино и умеет работать с любителями, так же, впрочем, как и с детьми.

Однажды Корээда откровенно признал, что «его интересуют чувства и эмоции, рождающиеся на стыке так называемой реальности и искусственной среды фильма»¹⁸⁴. И это высказывание в полной мере относится к содержанию этой картины, просмотр которой для многих зрителей оказался сродни культурному шоку. В картине они увидели то, о чем не принято даже говорить. Ведь, на самом деле, эта картина – добровольная исповедь реальных людей. Она не о мертвых и не о том, что с ними происходит по пути к загробному миру, а о живых и для живых, которым еще не поздно взглянуть на свою жизнь со стороны и что-то в ней изменить.

Корээда как-то сказал, что, по его мнению, «после жизни нет ничего, но его интересовало, как люди продолжают жить после смерти близкого им человека»¹⁸⁵. Отсюда в фильме встречается много разных достаточно нестандартных мыслей о ценности и смысле жизни. «Не все,

¹⁸⁴ Теракопян М. Л. Современные режиссеры Японии. М., 2015. С. 40.

¹⁸⁵ Там же. С. 41.

что есть в нас ценного, заключено внутри нашей телесной оболочки. Когда мы осознаем, что составляет очень важную часть жизни какого-то другого человека, мы начинаем по-иному ценить и свою собственную жизнь», – заявляет режиссер¹⁸⁶.

Режиссер в этой картине, так же как и во многих других своих работах, много размышляет о человеческой памяти и о том, как она важна в нашей жизни. И это во многом связано с тем печальным событием, которое незадолго до этого произошло в его семье. Его престарелый отец, переживший войну и даже побывавший в плену в СССР, заболел болезнью Альцгеймера и перестал узнавать своего сына. И тогда Корээда, в принципе всегда душевно дистанцировавший себя от отца, впервые столкнувшись с этим страшным недугом, был потрясен столь разительной умственной деградацией близкого человека. Это заставило его начать изучать работу основных механизмов нашей памяти, чтобы найти ответы на волнующие его вопросы, что стало одним из постоянным лейтмотивов его творчества.

А еще в процессе съемок режиссер серьезно заинтересовался проблемами религии, анализом обстоятельств и причин прихода людей к вере, особенностями трансформации их сознания и т. п. И об этом он решил поговорить со зрителем в своем следующем фильме «Дистанция» («Дисутансу», 2001). По своей стилистике и тематике эту работу Корээда можно считать продолжением ленты «После жизни», так как она логично вписывается в общую цепь размышлений режиссера о жизни и смерти, о памяти и прощении, о человеческих потерях и умении примириться с ними. Правда, некоторые кинокритики находят в ней прямые параллели с американским фильмом ужасов «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» (1999), незадолго до этого с успехом прошедшего по мировым экранам. Его история повествует о трех студентах киноотделения колледжа, которые заблудились и бесследно исчезли в лесах штата Мэрилэнд, снимая свой курсовой проект о местной легенде – ведьме из Блэр. Но у Корээда все-таки больше о другом, не связанном с потусторонними силами.

Смысл названия картины сам режиссер объясняет желанием показать дистанцию, а в реальности пропасть между настоящим и вымышленным, между жизнью и смертью, человеком и его воспоминаниями. И, хотя об этом напрямую не говорится в фильме, идея его создания во многом навеяна историей с зариновой атакой в токийском метро, которая была организована в 1995 г. адептами религиозной секты «Аум синрикё». Эта трагедия потрясла тогда все японское общество, до сих пор так и не ответившее на вопрос о том, что заставило этих благополучных молодых людей отважиться на столь чудовищный поступок.

Похожую дилемму пытаются разрешить и герои «Дистанции» – четыре незнакомых друг с другом взрослых человека, которые отправляются к заброшенному озеру, чтобы помолиться о погибших здесь родственниках. Это случилось три года назад, когда члены тоталитарной секты отравили местные резервуары с питьевой водой, а затем добровольно покончили с собой. И вот в день годовщины этих событий их память приехали почтить их близкие.

Но на обратном пути паломники обнаруживают, что машину угнали, и они никак не смогут выбраться из этого глухого уголка до наступления темноты. На помощь им приходит случайно оставшийся в живых бывший член секты, который приводит их в домик, где обитали в свое время ее адепты и где теперь вынуждены остановиться их родственники.

Героям предстоит долгая ночь, наполненная воспоминаниями и размышлениями о своих близких и о том, что заставило их совершить такое страшное преступление. Из флэшбеков, которые здесь режиссер, в отличие от предыдущего фильма, использует часто, становятся понятными все сложные перипетии их судьбы: мужчина оставляет жену и ребенка, жена бросает мужа, брат расстается с сестрой. При этом Корээда, стремясь достичь эффекта документальных кадров, пользуется ручной камерой и заставляет актеров как можно больше импро-

¹⁸⁶ Там же.

визировать, что создает впечатление полной реальности происходящего. И от этого увиденное еще больше потрясает своей обыденностью и обреченностью.

Однако в целом фильм не стал большим кинематографическим событием, произведя на зрителей впечатление слишком мрачного, затянутого и, в общем-то, малоинтересного по своему сюжету. И, тем не менее, он был заявлен в конкурсной программе Каннского кинофестиваля. Как нетрудно предположить, там он тоже оказался почти незамеченным. Но зато уже в 2004 г. Каннны рукоплескали новому фильму режиссера «Никто не узнает». Этот фильм, можно сказать, подвел итог раннему периоду творчества режиссера, после чего Корээда полностью погрузился в поиск новых тем, оригинальных художественных решений, выпуская один за другим на экраны совершенно разные по жанрам и стилистике фильмы, причем один успешнее другого.

Это – первый его исторический фильм «Больше, чем цветы» («Хана ёри-мо нахо», 2006) про непутевого самурая, который приезжает в Эдо, чтобы отомстить за смерть отца, но вместо этого начинает обучать местных ребятишек математике и литературе. А, повстречавшись с обидчиком, не может убить его. Вместо реальной битвы он вместе с друзьями разыгрывает маленький спектакль о якобы свершившейся мести. И такая развязка – в стиле Корээда, который, предприняв попытку деконструкции самурайского мифа, показал в своем фильме, как на самом деле трудно убить человека.

Или же другая его необычайно трогательная и поэтичная картина «Пешком-пешком», или «Вместе мы идем» («Аруйтэ мо аруйтэ мо», 2008), получившая целую коллекцию призов, начиная с премии Asian Film Awards и японской «Голубой ленты» за лучшую режиссуру и кончая призом за лучший фильм кинофестиваля в Мар-дель-плата (Аргентина). Эта картина особенно дорога Корээда, поскольку он посвятил ее памяти своей матери, скончавшейся незадолго до премьеры. Ее название – это строки из популярной песни начала 1970-х, ее любимой мелодии. А сюжет во многом построен на личном опыте режиссера, который выступает в картине в образе младшего сына. И хотя эту работу нельзя полностью отнести к автобиографической, в ней происходит много событий, в действительности имевших место в жизни семьи Корээда, когда мать была еще жива и полна жизненных сил.

В центре сюжета – семейная драма, разворачивающаяся в течение одного дня. В этот день пожилые супруги Ёкояма в кои-то веки решили собрать своих родственников в связи с годовщиной гибели своего старшего сына. С тех пор прошло много лет, но мать никак не может смириться с тем, что ее подававший большие надежды старший сын пожертвовал собой, спасая совершенно незнакомого подростка, который до конца, кажется, так и не оценил благородство и жертвенность этого поступка. Да и в семье об этой трагедии старались говорить как можно реже, чтобы не будить тяжелые воспоминания.

А потом дети и вовсе выросли и разъехались по разным домам, предпочитая поддерживать семейные узы на расстоянии. Это – дочь, удачно вышедшая замуж и родившая двух детей, и младший сын – временно безработный художник-реставратор с новой женой и ее ребенком от первого брака. По зову родителей они приезжают в отчий дом, чтобы, наконец, встретиться и поговорить по душам. Неожиданно для всех за кухонной суетой и застольными разговорами о прежних временах эти когда-то близкие и родные люди, порой того не желая, открывают для себя совершенно неизвестные им тайны своей семьи, вместе вспоминают о прежних ссорах и обидах, обсуждают свои и чужие успехи и неудачи. И перед зрителями впервые предстает непростая картина крайне запутанных семейных отношений с виду весьма благополучной семьи.

Казалось, что Корээда в своем творчестве вновь вернулся в свою родную стихию – к неисчерпаемой семейной теме, в которой он постоянно находит новые и новые повороты. Но нет! В следующем 2009 г. он обращается к совершенно несвойственному для себя жанру комедии

и снимает экранизацию популярной *манга* «Надувная кукла» («Куки нингё»). Правда, в его интерпретации это скорее драма с элементами фэнтези.

Главная героиня этого фильма – надувная кукла по имени Нодзоми, которая долгие годы служит своему хозяину, заменяя ему реальную подругу. Она называет его обладателем, а он считает ее своей женой, ведь живые люди его раздражают. Они ужинают вместе, он рассказывает ей о своей работе, гуляет с ней в парке и занимается сексом, а она, молча, во всем соглашается с ним. Но однажды, когда герой уходит на работу, игрушка неожиданно оживает и превращается в очаровательную девушку с добрым сердцем и чистым неиспорченным сознанием. Такой она начинает постигать окружающий мир, делая элементарные открытия, которые по причине своей ординарности просто недоступны людям. Вскоре Нодзоми устраивается на работу в магазин, торгующий видеофильмами, и почти сразу влюбляется в своего коллегу по работе, что порождает в ее душе множество вопросов о том, что значит жить и любить. А однажды ее возлюбленный и вовсе спасет ее, когда кто-то проткнет ее резиновое тело и из него начнет выходить воздух. Но он успеет быстро залатать прорез и вдохнуть в свою любимую новую жизнь. Но ненадолго, так как в самом конце фильма кукла все-таки возвращается к своему владельцу и снова лишается души.

Сюжет вроде бы простой и незамысловатый, если судить по названию и даже первым кадрам, ведь он заимствован из одноименной *манга* Года Ёсииэ. Правда, эта *манга* создавалась для взрослых, и как всегда в таких случаях, с элементами эротики. Но Корээда в значительной степени доработал первоначальную историю, наполнив ее важными философскими и нравственными моментами. Здесь мы встречаем и размышления режиссера о том, как мы одиноки в этом мире, и осознание того, что у любого человека полно своих проблем, с которыми он безрезультатно старается бороться один на один, и иллюстрации к нашей реальной жизни, где мы, подобно таким же куклам, всегда стараемся сохранять на лице все одну и ту же дежурную улыбку при всех неудачах. А еще в конце фильма мы начинаем понимать, что жизнь содержит в себе пустоту, которую может наполнить только кто-то другой. Но встретим ли мы его?

Одним словом, главная проблема, которая глубоко проходит через весь фильм, это – тема одиночества, социальной изоляции современных людей, их незащищенности в этом мире, то есть то, с чем все чаще сегодня сталкиваются люди в Японии, да и в других странах. Что можно к этому еще добавить? Наверное, только то, что эта лента принимала участие в конкурсной программе Чикагского кинофестиваля и в программе «Особый взгляд» в Каннах. А исполнительница главной роли – корейская актриса Пэ Ду На – была номинирована на самые престижные японские кинопремии. Но это было лишь предвкушение успеха. Настоящий триумф придет к Корээда в 2013 г. на Каннском кинофестивале, куда он привезет свою новую картину «Сын в отца» («Соситэ тити-ни нару»).

А пока режиссер продолжает пробовать себя в различных жанрах, в том числе в совершенно несвойственной для себя области коммерческой рекламы. Я имею в виду историю создания его нового фильма «Чудо» («Кисэки», 2011), первоначально задуманного как реклама скоростных японских железных дорог «Синкансэн». Конечно, эта идея никак не могла прийти в голову самому Корээда, далекого от всяких коммерческих дел. Ее предложила ему крупнейшая компания «JR», которой принадлежит эта транспортная сеть, и предложила потому, что Корээда уже давно был известен в Японии не только как талантливый режиссер, но и как большой любитель поездов.

И вскоре он с большим художественным талантом развернул этот рекламный проект в трогательную и добрую человеческую историю ожидания чуда. А чтобы все выглядело по-настоящему, Корээда, по своему обыкновению, пригласил на эпизодические взрослые роли своих любимых актеров, и прежде всего из недавно законченного фильма «Пешком-пешком». Главными героями картины он сделал детей, с которыми умеет и особо любит работать. В результате получился трогательный фильм о двоих братьях, которые из-за развода родителей

вынуждены проживать в разных городах. Они постоянно скучают друг по другу и все время мечтают о воссоединении своей семьи. А для этого должно произойти чудо, и оно действительно вот-вот наступит. Дело в том, что между их городами планируют в скором времени пустить скоростной поезд «Синкансэн». А мальчики верят в услышанное с чужих слов: будто при встрече на линии двух таких поездов высвобождается энергия, позволяющая любому желанию сбыться. И маленькие герои с огромной верой ждут этого момента, строя свои грандиозные планы на будущее.

В общем, в фильме наличествует практически все то, что требовалось для приятного семейного просмотра, не преуменьшая при этом и его рекламные цели. А каких-то особых художественных сверхзадач никто и не ставил – ни сам Корээда, ни его заказчики. Точно так же трудно судить о художественных достоинствах и следующей работы режиссера – документальной короткометражке «Послание из Фукусима» («Фукусима-кара-но мэссэджи», 2012), созданной во многом спонтанно как живой отклик мастера на трагедию, случившуюся в Японии 11 марта 2011 г. Но обе эти ленты гармонично дополнили достаточно презентативную фильмографию Корээда, насчитывающую на сегодняшний день более 30 картин.

Среди этих работ одно из центральных мест принадлежит художественному фильму «Сын в отца», который имеет еще одно сходное русское название «Каков отец, таков и сын». Эта лента не только получила большую популярность на родине режиссера, но и была показана во многих странах мира, а также удостоена разных престижных наград и почетных номинаций как в Японии, так и за рубежом. Она стала обладателем Приза жюри Каннского кинофестиваля и получила специальное упоминание его экуменического (христианского) жюри.

Сюжет фильма может показаться достаточно хрестоматийным для западных зрителей, ведь тема подмены детей в роддоме совсем не нова. В чем-то он напоминает и всем хорошо известную историю о принце и нищем, правда, на сей раз герои как бы поменялись местами, буквально как в фильме «Trading places». Однако ни для японского общества, ни для японского кино показанное на экране не является столь уж типичным явлением. А суть его такова: две совершенно незнакомые между собой семьи не знают о том, что воспитывают неродных сыновей, подменённых еще в роддоме. Причем происходит это не по какому-то чрезвычайному стечению обстоятельств, а по злому умыслу больничной медсестры, которая решила таким образом отомстить богатым родителям за то, что сама вынуждена была воспитывать чужих детей – детей своего мужа от предыдущего брака.

И вот по прошествии шести лет главные герои все-таки узнают горькую для себя правду и оказываются перед непростым выбором: либо оставить все, как есть, либо обменять сыновей. Ни то, ни другое решение в данной ситуации не приемлемо. Ведь нельзя же так безжалостно манипулировать детьми, оторвав их от родного очага и поместив в совершенно непривычные для них условия жизни. Но и оставлять все, как оно есть, тоже нельзя, так как с годами каждый из сыновей все больше будет походить на своих биологических родителей, и все тайное окажется явным.

Больше всех переживает по этому поводу зажиточная семья преуспевающего архитектора Нономия Рёта. Для него в жизни все подчинено двум целям: собственному успешному продвижению по карьерной лестнице в престижной строительной компании и достижению полного финансового благополучия для своих домочадцев – заботливой молодой жены и подрастающего сына Кэйта. Из него он намеревается вырастить такого же целеустремленного и успешного человека, каким является сам. Для этого отец старается обеспечить своего наследника всеми мыслимыми и немыслимыми материальными благами: частная школа, уроки игры на фортепьяно, игровая приставка. Чтобы заработать на все это, Рёта постоянно пропадает на работе, практически не видя своего единственного чада. А встретившись с ним, испытывает только огорчение, видя, как сын постепенно становится абсолютно чужим ему человеком.

В нем нет ни лидерских качеств, свойственных главе семейства, ни его упорства, не перенял он от отца ни особый склад ума, ни яркий талант и т. д.

При этом в житейской сообразительности мальчишке явно не откажешь, так же как и в неумейной фантазии. Ведь как правдоподобно и эмоционально он рассказывает малоизвестным людям, как ходил с отцом в поход и запускал вместе с ним воздушного змея – все то, о чем он, по-видимому, всегда мечтал, но чего никогда не случилось в его жизни. Но амбициозный и бессердечный отец не слышит и не понимает естественных мальчишеских желаний.

И вот тут начинается самое интересное: Рёта буквально случайно узнает, что Кэйта не родной его отпрыск. И сразу же ему в голову приходит мысль поскорее обменять этого чужого по крови и духу мальчика на своего родного первенца, в котором, как он предполагает, сильны его гены, ведь, как заявляет герой, «кровь не обманешь». Правда, при этом возникает проблема иного рода: все шесть лет после своего рождения тот жил и воспитывался в совершенно иной социальной среде – в семье владельца небольшой лавочки по продаже хозяйственных товаров. Он не знал роскоши, не получал дорогих подарков, как Кэйта, зато всегда весело проводил время вместе с братом и сестренкой, а еще радовался живому и всегда веселому общению с отцом-балагуром, который мог и любую игрушку починить, и рассказать занимательную историю. Живут эти люди бедно, но дружно. И поэтому новость о произошедшей когда-то подмене детей вовсе не огорчила их. Напротив, отец искренне радовался появившейся в связи с этим возможности получить денежную компенсацию от больницы из-за допущенной в свое время ошибки.

Противопоставление двух семей позволяет режиссеру представить перед зрителем два совершенно разных среза японского общества. Одни живут в шикарных апартаментах, напоминающих дорогой отель, одеваются в дорогие классические костюмы исключительно серых и черных цветов и водят сына в музыкальную школу. Другие держат магазинчик хозяйственных товаров, моются всей семьей в одном чане и носят яркие дешевые футболки. А еще, не осуждая напрямую ни тот ни другой образ жизни, Корэда много размышляет о подлинной и мнимой родительской любви. Бессердечен ли Рёта, когда предлагает лавочнику Юдаи взять к себе на содержание не только своего, но сразу двоих детей – Кэйта и Рюсэй, и только потому, что он может их обеспечить? Искренен ли сам папаша Юдаи, когда дурачится вместе с детьми, или просто инфантилен сам, как ребенок? Оба отца вызывают неоднозначные эмоции, да и относятся они к своим детям по-разному, в то время как матери, несмотря на полную внешнюю противоположность, удивительно походят друг на друга в своей слепой любви к детям. Выходит, по Корэде, что отеческие чувства куда сложнее, а может быть, просто рациональнее материнских. Вот почему именно образ сомневающегося Рёта обнажает проблематику фильма и рождает массу вопросов.

На первый взгляд главный из них затрагивает банальное противопоставление между материальными и духовными ценностями в жизни людей, но проблема здесь намного глубже. Что важнее – жизнь в обеспеченной семье, где можно получить хорошее образование и выбиться в люди, или тихое семейное счастье, правда, без каких-либо особых перспектив на благополучное будущее? Что лучше – эмоциональный холод преуспевающего бизнесмена или душевное тепло того, кто считает каждую копейку? Кто важнее – воспитанный тобой ребенок или кровный наследник?

И фильм буквально до последнего кадра держит зрителя в напряжении, оттягивая ответы на все эти вопросы. А в конце понимаешь, что ответов и не будет, потому что просто невозможно сделать до конца осознанный и правильный выбор: право на счастье имеет каждая семья. При этом совершенно очевидно, что симпатии самого Корэда явно на стороне нематериального богатства: фильм символично заканчивается в доме хозяина лавки, который не располагает большими деньгами, зато может подарить своим домочадцам человеческое тепло и любовь.

При этом режиссер немного жалеет и преуспевающего Рёта, уверовавшего в идеи биологического родства и так называемой «родной крови», которые в реальности оказываются полной химерой. Ведь, как выясняется, его родной сын в отличие от Кэйта вообще лишен каких-либо талантов и даже элементарных навыков. И этот трудный путь прозрения герой совершает вместе со зрителем – создатели фильма дают ему и нам такой шанс.

По существу, Корээда снял очень тонкое, лиричное кино на такую весьма деликатную и весьма болезненную для многих тему, как «кровное родство», которую он в дальнейшем разовьет в своем фильме «Магазинные воришки». «Я снял фильм „Какой отец, такой и сын“, в котором я рассказал, что именно делает семью семьей: зависит ли это от крови и от времени, которое мы проводим вместе с семьей? – поясняет сам Корээда. – В этом фильме [„Воришки“] я тоже поднимаю эту тему. Это история о том, может или не может быть семьи, не связанной узами крови. Это было отправной точкой, как я думаю»¹⁸⁷.

В промежутке между этими двумя главными картинами в своей творческой биографии режиссер создает еще несколько семейных драм. И в каждой из них он скрупулезно разрабатывает новые сюжетные линии и акцентирует внимание на тех или иных вопросах, более других волнующих его в данный период. Пожалуй, единственное исключение составляет его замысловатая детективная картина «Третье убийство» («Сандомэ-но сацудзин», 2017), хотя и там тоже про семью немного есть. А в остальном он превращает пресловутое детективное расследование в философскую притчу о судьбе, правде и преступлении в контексте свойственных для себя нравственных поисков.

«Очень важно найти сюжет о неполной семье, потерявшей часть своих членов. Но тогда кто-то другой начинает стремиться взять на себя роль родителей. Они стремятся восстановить семейные узы. Я люблю такого рода истории, они сильно волнуют меня», – приоткрыл одну из тайн своего творчества сам режиссер¹⁸⁸. И в 2015 г. Корээда рассказывает зрителю именно такую историю в своем фильме «Наша младшая сестренка», или «Дневник Умимати» («Умимати дайари»).

Картина основана на манга «Дневник Юмимати» Ёсида Акими, которая начинается с рассказа о тихой жизни трех сестер на живописном побережье Камакура. Еще в раннем детстве родители девочек расстались, оставив их на воспитание бабушке. И старшей из них – Сати – вскоре пришлось стать главой семьи и заботиться о младших, несмотря на то что сама она тогда еще училась в школе. Сати – вообще жертвенная натура. Она работает в больнице и заботится о безнадежно больных людях.

С тех пор прошло 14 лет, умирает отец, и три сестры едут к нему на похороны. Здесь они знакомятся еще с одной своей, сводной тринадцатилетней, сестрой Судзу – дочерью отца от второго брака. Ее мать давно умерла, и после смерти отца она остается совершенно с чужими для себя людьми – с мачехой и ее сыном. Сестры искренне сочувствуют ей и предлагают своей новоявленной родственнице переехать жить к ним, и та соглашается. И тут-то включается главная сюжетная линия, рассказывающая о том, как трудно было этим молодым девушкам найти между собой общий язык и как теперь уже четыре сестры, преодолевая различные конфликты, то и дело возникающие в их непростых взаимоотношениях, становятся по-настоящему единой семьей.

Эта история стара как мир, и, тем не менее, фильм запоминается своим сюжетом, интересны сестры, такие разные, но все еще живущие вместе, и, конечно же, особо впечатляют живописные пейзажи этих мест, цветущая сакура и т. д. Режиссер всегда испытывал тягу к документалистике, и в этой работе он остается верен себе, используя интересный прием:

¹⁸⁷ Победитель Канн рассказал об источнике вдохновения для своего фильма// РБК. 20.05.2018. <https://www.rbc.ru/rbcfreenews/5b00cf479a794733b27075c1> (дата обращения 24.05.2019).

¹⁸⁸ Bradshaw P. Hirokazu Koreeda: «They compare me to Ozu. But I'm more like Ken Loach»// The Guardian. 21.05.2015.

стремится передать эмоции, взаимоотношения между героями не только через сюжет и диалоги, но и через последовательную детализированную картинку. Отсюда – особое внимание к деталям, к неспешному и в то же время наполненному смыслом повествованию, таящему в себе напоминание о быстротечности жизни и ценности воспоминаний.

Обращаясь к проблемам семьи, режиссер умудряется отыскивать ее самые необычные, деформированные образцы и, как ни странно, находит в них гармонию и счастье. Именно такой случай он описывает в своем следующем фильме «После бури» («Уми ёри мо мада фукаку», буквальный перевод – «Глубже, чем море», 2016). Его действие происходит в одну дождливую ночь в маленькой квартирке матери главного героя, в которой из-за неожиданно обрушившегося на побережье тайфуна все члены когда-то одной дружной семьи вынуждены пережить стихию.

Он – подававший в недалеком прошлом большие надежды писатель, а ныне – самый заурядный частный сыщик, занимающийся расследованием разных мелких дел. И не только хорошую работу, он потерял в жизни все: похоронил отца, расстался с женой, забравшей при разводе сына и уже нашедшей бывшему супругу достойную замену, и т. д. Все, что у него осталось от той благополучной жизни, – это подрастающий сын, но и его он не может поддержать ни материально, выплачивая на него, как полагается в таких случаях, алименты, ни морально, являясь для него, по крайней мере, достойным жизненным примером. Но не только сына, но и свою мать этот опустившийся человек не может порадовать ни вниманием, ни деньгами. А причина тому одна: все заработанные деньги он проигрывает на скачках, где проводит все свое свободное время. В общем, вырисовывается такая печальная и, казалось бы, безнадежная картина распавшейся семьи. Но где-то на интуитивном уровне у зрителей почему-то появляется надежда на то, что разразившаяся стихия, собравшая этих ставшими чужими людей под одной крышей, сможет вновь объединить их.

Что хотелось бы добавить к описанию этих двух фильмов: оба они были показаны в Каннах соответственно в 2015 и 2016 гг. Первый – в основной конкурсной программе в номинации на «Золотую пальмовую ветвь», второй – в программе «Особый взгляд». Я так подробно пишу об этом, чтобы еще раз подчеркнуть, насколько настойчиво и целеустремленно на первый взгляд не очень амбициозный Корээда шел к своей заветной цели – высшей награде Каннского кинофестиваля. Правда, по признанию самого мастера, если все его прежние фильмы, созданные за последние 5—6 лет, «показывают персональные истории героев», то, говоря о своем новом фильме, режиссер отметил, что «решил поднять вопросы более широкого плана, а именно, не просто положения личности внутри семьи, но и семьи внутри общества. Это – отношения семьи и сообщества и разногласия, которые возникают между ними»¹⁸⁹.

О Корээда сегодня много пишут и говорят, особенно после его победы в Каннах. Некоторые считают его чуть ли не главной фигурой в сложной кинематографической иерархии в Японии, где, несмотря на обилие громких имен и ярких талантов, пожалуй, пока еще не родились режиссеры масштаба Куросава Акира или Одзу Ясудзиро. А ярко вспыхнувшие звезды Китано Такэси и Миядзаки Хаяо уже начинают постепенно сходиться с кинематографического небосклона. Посему здесь нужны свои новые классики, и Корээда часто причисляют к ним как яркого представителя классической традиции в японском кинематографе. Может быть, именно поэтому его часто сравнивают с Одзу, одним из самых ярких из японских режиссеров, возведенным в этой стране в ранг «бога кино».

Дело в том, что Одзу, как и Корээда, всю жизнь снимал, по существу, один и тот же сюжет о современной японской семье в жанре *сёмингэки* – простые реалистические истории из жизни обыкновенных людей. Так что у обоих мастеров, можно сказать, общая тема творчества: япон-

¹⁸⁹ Победитель Канн рассказал об источнике вдохновения для своего фильма// РБК. 20.05.2018. <https://www.rbc.ru/rbcfreenews/5b00cf479a794733b27075c1> (дата обращения 24.05.2019).

ская семья и ее трансформация в современном обществе. В стилевом отношении их работы также близки между собой. Это молчаливо-созерцательные живописные картины, где повествовательный рисунок складывается не из событий или конфликтов, а построен на переживаниях, чувствах с акцентом на детали, волнующие своей красотой пейзажи и т. д. При этом и тот и другой режиссер используют отстраненный стиль повествования, стараясь не вмешиваться в ход событий, в души своих персонажей и адресуя все вопросы самому себе и своему зрителю.

На явные параллели творчества Корээда с Одзу многих натолкнули и съемки в помещениях с камерой на уровне пола (татами), впервые использованные в картинах японского классика, которые Корээда время от времени также применяет в своих работах (например, «Свет иллюзии»). И наконец, мы сравниваем их, потому что их фильмы имеют схожий вкус, вернее, даже послевкусие, которое открывает глубокое ощущение жизни. Но, пожалуй, самое главное, что объединяет этих мастеров экрана, – это редкий в современном кино гуманизм.

Конечно же, между этими двумя режиссерами существуют и свои различия. И, наверное, главное в том, что взгляд Корээда обращен не на распад, разрушение семьи и поиск новых форм сосуществования, как у Одзу, а на семейную гармонию, пусть временную и утопическую, но дающую надежду на то, что эти формы уже, наконец, найдены. Вот почему, по мнению кинокритика З. Абдуллаевой, Корээда «склоняется не к философии приятия, а к философии подрыва любого внешнего порядка во имя создания коллективной формы жизни, объединяющей „своих“ и „чужих“. Вместо поколенческих разрывов, неизбежного и естественного с течением жизни отчуждения членов семьи, запечатленных Одзу, Корээда обустроивает в последнем фильме гармоничное сообщество, основанное на неподчинении закону, общественному договору, социальным установлениям. Это новость. И – содержательная радикальность»¹⁹⁰.

Возможно, именно по этой причине сам Корээда, судя по его высказываниям, старается уйти от прямых параллелей с творчеством Одзу, ссылаясь на то, что «у них разные стили и содержание фильмов». «Я всегда стараюсь поблагодарить за это сравнение, – заявляет он. – Но я думаю, что мои работы более похожи на фильмы Нарусэ Микио и Кэн Лоуча»¹⁹¹. Заметьте, Корээда не ссылается на признанные в мире авторитеты семейного кино, такие как, к примеру, Ингмар Бергман и братья Дарденны, а говорит о Кэне Лоуче – британском представителе остросоциального кино.

А из числа своих соотечественников он выделяет не Одзу, а именно Нарусэ – одного из самых изысканных японских киноклассиков, обладающих необычайной самобытностью и особой простотой киноповествования, но, к сожалению, не столь известного за пределами своей страны. «Нарусэ ближе мне с точки зрения понимания людей!» – как-то признался Корээда¹⁹².

Тем не менее, как отмечает киновед А. Ноллетти, «Корээда просто устал от постоянного сравнения с Одзу и поэтому заявляет о куда большем влиянии на его творчество историй о несчастных семьях из фильмов Нарусэ. Но на самом деле в его картинах можно заметить влияние обоих классиков. И это ни в коей мере не преуменьшает достижений Корээда»¹⁹³.

На этом заявлении сравнения Корээда с мэтрами японского и мирового кино вовсе не заканчиваются. К примеру, известный английский кинокритик Роджер Эберт, сопоставляя творчество этих режиссеров, писал еще в 1999 г., что уже тогда «Корээда заработал право стоять в одном ряду с великими гуманистами кинематографа, такими как Куросава и Берг-

¹⁹⁰ Абдуллаева З. Анархист Хирокадзу Корээда и его фильм «Магазинные воришки» //Искусство кино. 2018. №3/4. <https://kinoart.ru/reviews/shoplifters> (дата обращения 19.05.2019).

¹⁹¹ Video: The world according to Koreeda //The International Film Magazine Sight&Sound. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/video-world-according-koreeda>

¹⁹² Schilling M. Koreeda Hirokazu. Interview//Film Criticism. Vol. 35, №2—3 (Winter 2011). P. 12.

¹⁹³ Nolletti A. Introduction: Koreeda Hirokazu. Director at a Crossroads //Film Criticism. Vol. 35, №2—3 (Winter 2011). P. 6.

ман»¹⁹⁴. А сегодняшние зрители, напротив, усматривают черты сходства творчества Корээда с фильмами другого, не менее известного, современного японского постановщика Кавасэ Наоми. Здесь, конечно, приходит на память и общая для двух режиссеров манера работать на стыке игрового и документального кино, и медитативность и философская глубина их картин, и многое другое. При этом на форуме в Интернете одни пишут о том, что «Кавасэ снимает в духе Корээда», другие же настаивают на том, что она «снимает по-другому, по-особенному, но по духу похоже»¹⁹⁵.

Дело дошло до того, что фильм «Магазинные воришки» уже, как говорится, «разобран на цитаты», и практически в каждом запоминающемся эпизоде киноведа прослеживаются параллели с самыми известными японскими картинами. Так, к примеру, в сцене, где отец с сыном сидят в автомобиле и мечтают о лучшей жизни, они находят явные отсылки к картине Курогава Акира «Под стук трамвайных колес» («Додэсукадэн», 1970). Эпизод, где семья собирается за ужином, напоминает некоторым «Токийскую повесть» Одзу. А съемки того, как герои гуляют по берегу моря, как будто взяты из «Сонатини» Китано Такэси и т.д.¹⁹⁶ Возможно, в этих сравнениях нетрудно почувствовать явную натяжку, но достоверно одно – режиссер художественными средствами создает портрет японской семьи в лучших традициях японского кино, передавая красоту и трагедию человеческих взаимоотношений.

Недавно Корээда закончил съемки своей новой картины «Правда» («La verite/The Truth»), которая оказалась весьма неожиданной во многих отношениях. И прежде всего потому, что это – первый зарубежный проект режиссера, который создавался вместе с французскими кинематографистами. Снимался он в Париже прошлой осенью со звездным актерским составом – Катрин Денев и Жюльет Бинош в главных ролях. Напомню, что Бинош незадолго до этого сыграла главную роль в фильме «Видение» у Кавасэ Наоми, и в этом вновь проступает творческая общность этих двух японских режиссеров. Но в отличие от Кавасэ, рассказавшей легенду о чудо-траве и связанных с ее поисками странных видениях, Корээда, как всегда, отдает предпочтение камерной семейной драме, которая разворачивается в стенах дома.

В центре событий – мать-кинозвезда (Катрин Денев), окруженная всеобщим вниманием и любовью поклонников, и ее не очень успешная взрослая дочь-сценаристка, живущая со своей семьей в Нью-Йорке (Жюльет Бинош). Мать публикует книгу мемуаров, после чего к ней прилетает дочь вместе с мужем (Итан Хоук) и ребенком. Но воссоединение семейства быстро перерастает в конфликт: вскрываются старые обиды и секреты, рассказ о которых Корээда сопровождает поэтическими размышлениями об отношениях матери и ее дочери, о сложной профессии актера и т. д. «Я старался воплотить в маленькой вселенной живые характеры с их ложью, гордостью, сожалением, грустью, радостью и примирением», – сказал режиссер¹⁹⁷.

А. Плахов пишет: «Похоже, Корээда замахнулся на что-то вроде „Осенней сонаты“ Ингмара Бергмана, но хватит ли ему пороуху, а главное – знания европейских реалий?»¹⁹⁸. Вполне вероятно, что опасения кинокритика А. Плахова имеют свои основания, ведь все прежние фильмы Корээда были глубоко погружены в японский контекст. И, тем не менее, именно кар-

¹⁹⁴ Знакомимся с работами победителя Каннского фестиваля – японского режиссера Хирокадзу Корээда <https://ru.globalvoices.org/2018/07/29/74806/> (дата обращения 19.05.2019).

¹⁹⁵ Шара/Sharasojyu (Shara (Наоми Кавасэ/Naomi Kawase) [2003, Драма]. forum/viewtopic/php?t=1696732 (дата обращения 01.07.2019).

¹⁹⁶ Абикеева Г. О. История, традиции и культура: лучшие японские фильмы 2018 года. <https://the-steppe.com/razvlecheniya/luchshie-yaponskie-filmy-2018-goda> (дата обращения 25.05.2019).

¹⁹⁷ Плахов А. «Правдой» фестиваль держится //Коммерсантъ. 26.07.2019.

¹⁹⁸ Новый фильм Хирокадзу Корээды откроет 76-й Венецианский кинофестиваль//ProfiCinema. 19.07.2019. <http://www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?ID=278783> (дата обращения 10.08.2019).

тине «Правда» выпала честь открыть 76-й Венецианский кинофестиваль в 2019 г. и участвовать в его основной программе. А это уже само по себе свидетельствует о многом...

Заключение. Какое кино сегодня смотрят и любят японцы? *Массовое кино или японский мейнстрим*

Если взглянуть хотя бы мельком на современный репертуар японских кинотеатров, то, наверное, можно сразу же обратить внимание на то, что крупные японские студии и их дистрибьюторы стремятся следовать главным образом массовым вкусам и запросам публики, ориентируясь при этом в большей степени на юных зрителей. Эта тенденция обозначилась еще с начала 1960-х гг., когда резко обострившаяся борьба с телевидением привела двух основных конкурентов к разделу зрительской аудитории на кинозрителей и телезрителей. Причем в среде кинозрителей также четко пролегал водораздел между людьми зрелого возраста, которые все в меньшей степени стали интересовать кинопроизводителей, и молодежью, с ориентиром на которую стали сниматься практически все высокобюджетные ленты. Так было в 1970-е гг., когда в списке самых кассовых фильмов десятилетия лидирующие позиции заняли молодежные ленты. Такое же положение, вопреки демографической статистике стареющей страны, сохраняется в Японии и в наши дни.

А во-вторых, примерно с тех же 1960-х гг. в тематическом плане в японском кино все чаще стали обращаться к проблематике насилия как такового – насилия в его иррациональном понимании. Дело в том, что в японской культуре в силу целого ряда факторов национальной психологии и религии и, в первую очередь, влияния дзэн-буддизма с его фундаментальными доктринами, касающимися путей достижения взаимоединства тела-духа, практически отсутствует европейское противопоставление этих двух начал. И отношение японцев к самому насилию предстает куда более свободным, нежели на Западе. Более того, принято считать, особенно в режиссерской среде, что глядя на насилие на экране и эмоционально переживая этот момент, зрители высвобождают себя от таящегося в глубине их сознания комплекса этих негативных эмоций.

Вот почему и сцены жестокости в кино снимаются со столь же впечатляющим хладнокровием, что и повседневные жизненные реалии. И эта тема в том или ином виде продолжает занимать важное место в творчестве современных режиссеров, сориентированных на массовую аудиторию и массовые вкусы.

А если говорить о жанрах, то сегодня в японском прокате доминируют *анимэ*, а также многочисленные качественные сериалы, которые раньше были рассчитаны на бабушек, а теперь – на молодежь. Много снимается разных версий теледрам, создаются экранизации молодежной литературы, адаптации для большого экрана *манга* и *анимэ*-сериалов и т. д. При этом материал для фильмов выбирают из всего этого многообразия по популярности, а киноверсии рассчитаны исключительно на зрителей, знакомых с оригиналами. И нетрудно предположить, что чем больше студия, тем меньше она склонна рисковать. Поэтому продюсеры способны заставить практически любого режиссера работать по их правилам, и даже такого, казалось бы, неподвластного никаким табу, каким прослыл Миикэ Такаси. Я имею в виду его сотрудничество с кинокомпанией «Тохо».

А для более возрастного зрителя по-прежнему предлагаются типично японские мейнстримные картины традиционных жанров и их всевозможные вариации. Среди них, как и прежде, преобладают медитативные медленные ленты, слегка наивные семейные драмы и мелодрамы, нравоучительные фильмы о школе и остросюжетные детективы, исторические драмы, любимые японцами боевики, а еще чаще современные ремейки так называемых самурайских фильмов и время от времени – очередные продолжения ностальгической серии о морских чудовищах – *кайдзю*.

Так, к примеру, в десятку самых популярных лент последнего десятилетия наверняка войдет картина «Возрождение Годзиллы» («Син Годзира», 2016) режиссера-аниматора Анно Хидэаки и его соратника Хикути Синдзи, которым компания «Тохо» доверила новый игровой фильм о самом известном в мире герое японского кино и сакральном символе студии – Годзилле. При этом Анно, который начинал в игровом кино 20 лет назад как независимый режиссер и экспериментатор, и тут подошел к легенде с радикальных авторских позиций. Он сделал монстра по-настоящему страшным и величественным, как, возможно, воспринимали Годзиллу зрители первой ленты 1954 г., насытил фильм политическими высказываниями и т.д., в результате чего картина стала хитом проката 2016 г. и получила множество национальных кинопремий.

Однако в кассовом рейтинге за 2016 г. картина «Возрождение Годзиллы» заняла по своей популярности лишь третье место (8,1 млрд иен, около \$ 69 млн), уступив пальму первенства японскому *анимэ* «Твое имя» («Кими-но на ва»; 20,5 млрд иен, \$ 174 млн), ставшим четвертым кассовым фильмом всех времен в Японии и вторым в разряде *анимэ* (после «Унесенные призраками» Миядзаки Хаяо). А второе место принадлежит культовой американской картине «Звездные войны: пробуждение силы» (11,6 млрд иен, около \$ 100 млн)¹⁹⁹.

Похожая ситуация сложилась на японском экране и в 2018 г., когда 2 из 3 самых кассовых картин являлись лентами отечественного производства, 4 из 10 фильмов – *анимэ* и 7 из 10 принадлежали крупнейшему кинопроизводителю и дистрибьютору – кинокомпания «Тохо»²⁰⁰. Несомненный лидер проката 2018 г. это – игровой фильм «Код синий» («Кодо буру», 2018; 9,23 млрд иен, \$ 83,6), снятый на основе 10-серийной теледрамы, которая на протяжении многих лет удерживала лидерские позиции по рейтингу на канале «Фудзи тэрэби». Эта картина о доблестной команде врачей-спасателей и их молодой смене.

Далее, на четвертом месте в рейтинговом списке оказался каннский победитель 2018 г. – драма Корээда Хирокадзу «Магазинные воришки» («Мамбики кадзоку», 2018; 4,53 млрд иен, \$ 41 млн). Шестое место заняла мелодрама с элементами фэнтези «Судьба: история Камакура» («Дэсутини: Камакура моногатари», 2017; 3,21 млрд иен, \$ 29,1 млн) о молодом писателе – создателе детективов, который вместе со своей женой расследует преступления и загадки, происходящие в древнем городе Камакура и связанные с призраками, оборотнями и даже инопланетянами. На седьмом месте комедия с элементами ужасов – «Фильм про зомби за один дубль» («Камэра о томэру-на», 2018; 3,12 млрд иен, \$ 28,3 млн), рассказывающая о том, как во время съемок картины про зомби на заброшенной фабрике на съемочную группу напали настоящие зомби. Эта картина вызвала такой интерес у японцев, что прокатчики, вначале планировавшие ее показ только в одном кинотеатре, вскоре организовали ее демонстрацию по всей стране. И наконец, девятое место занимает долго лидировавший в прокате остро сюжетный детектив «Преступник для обвинения» («Кэнсацугава-но дзайнин», 2018; 2,9 млрд иен, \$ 26,3 млн)²⁰¹.

В пропущенных в перечислении строках расположились самые кассовые *анимэ*: второе место получил 22-й по счету и самый ожидаемый фильм о детективе Конан – «Детектив Конан: Палач Зеро» («Мэйтантэн Конан: Дзэро-но Сикконин, 2018; 9,18 млрд иен, или \$ 83,1 млн), а следом за ним идет лента «Дораэмон: остров сокровищ Нобита» («Дораэмон: Нобита-но такарадзима», 2018; 5,37 млрд иен, или \$ 48,6). В этот же список попали и второй лайв-экшн «Гинтама» (3,65 млрд, \$ 33,1 млн) и новый *анимэ*-фильм по франшизе «Покемон: история про

¹⁹⁹ Топ – 20 самых кассовых фильмов в Японии за 2016 год. <https://www.yesasia.ru/article/367255> (дата обращения 03.06.2019).

²⁰⁰ Топ – 10 самых кассовых фильмов Японии 2018 года. <https://www.yesasia.ru/article/655663> (дата обращения 03.06.2019).

²⁰¹ 10 самых кассовых отечественных и зарубежных фильмов в Японии в 2018 г. <https://manga-home.com/stati/10-samykh-kassovykh-otechestvennykh-i-zarubezhnykh-filmov-v-yaponii-v-2017-godu> (дата обращения 28.05.2019).

всех» («Покэтто монсута мина-но моно»; 3,09 млрд иен, \$ 28 млн). Десятку завершает *анимэ* «Мирай из будущего» («Мирайно-Мирай»; 2,88 млрд иен, \$ 26,1 млн)²⁰².

Так что *анимэ* постепенно и уверенно захватывает лидирующее положение в кинопрокате. Так, к примеру, случилось в 2017 г., когда сразу 4 анимационные картины заняли первые строчки в рейтинговой таблице. Вернее сказать, речь идет об очередных сериях популярных франшиз: «Детектив Конан: темно-алое любовное письмо» («Мэйтантэй Конан: кара курэнай-но рабу рэта»; 6,89 млрд иен, \$ 61,1 млн), «Новый Дораэмон: большое приключение в Антарктике» («Дораэмон: нобита-но хакёку катикоти дайбокээн»; 4,43 млрд иен, \$ 39,3 млн), «Гинтама» («Гинтама», 3,9 млрд иен, \$ 34,6 млн), «Покемон: я выбираю тебя» («Покэтто монсута: кими-ни кимэта»; 3,55 млрд, \$ 31,5 млн). Не исключено, что таким засильем анимационных лент, вытеснивших игровое кино на 5-е место, экран отпугнул от себя значительную часть зрителей старшей возрастной категории²⁰³.

Да и сам фильм с весьма необычным названием «Хочу съесть твою поджелудочную железу» («Кими-но суйдзо о табэтай»; 352 млрд иен, \$ 31,2 млн), занявший первое место среди игровой продукции и пятое место в общем рейтинге картин, не стал с художественной точки зрения открытием года²⁰⁴. Правда, японцы полюбили эту мелодраму, и уже в 2018 г. по этому сюжету было выпущено *анимэ*. А этот факт даже сам по себе уже является в Японии высшим свидетельством популярности картины.

О чем она? О жизни и смерти, юношеской дружбе и школе, о душевном одиночестве современного человека и так необходимом всем чувстве сострадания. События фильма переносят нас в школьные годы молодого учителя, который вспоминает о том, как много лет назад он случайно нашел дневник своей одноклассницы по имени Сакура и, прочитав его, узнал, что девушка смертельно больна раком поджелудочной железы. Стремясь поддержать ее, юноша старается уделять ей больше внимания и помогает ей во всем, чтобы победить болезнь, но чуда не происходит – она умирает. И вот спустя двенадцать лет главный герой решает стать учителем в той же школе, где когда-то учился вместе с Сакура. Он приезжает туда и вновь погружается в воспоминания об их непростой дружбе.

Далее в рейтинговом списке 2017 г. десятое и одиннадцатое место делят между собой две другие игровые картины: историческая драма «Битва при Сэкигахара» («Сэкигахара»; 2,4 млрд иен, \$ 21,3 млн) и детектив «Признание убийцы» («22-нэн-мэ-но кокухаку: ватаси га сацудзинхан десу»; 2,4 млрд иен, \$ 21,3 млн)²⁰⁵. Первую из них некоторые зрители восприняли как японский ремейк популярной ленты «Битва престолов». Этот масштабный исторический боевик рассказывает о ключевом моменте в истории Японии – битве на равнине Сэкигахара, состоявшейся 21 октября 1600 г. Что касается второй ленты, то в ней показана история молодого следователя Макимура Ко, который в начале своей профессиональной карьеры безуспешно пытался выйти на след серийного убийцы, среди пяти жертв которого оказался и его наставник. И вот спустя 22 года, когда по законодательству срок давности преступлений истек, неожиданно объявился некто по имени Масато Сонэдзаки со своим романом-бестселлером «Я – убийца», на страницах которого фактически признался во всех совершенных преступлениях. Макимура понимает, что получил шанс восстановить справедливость, вот только на стороне преступника теперь армия поклонников и любовь прессы.

Вот в общих чертах те главные фильмы, которые привлекли зрительский интерес и обеспечили достаточно высокие кассовые сборы в Японии за последние годы – так называемый японский мейнстрим, во многом напоминающий голливудский, на который работает сегодня

²⁰² Там же.

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Там же.

основная часть японской киноиндустрии, ориентированная, прежде всего, на коммерческий, а не на художественный результат. Однако самые интересные и значимые с художественной точки зрения события в японском киномире обычно происходят в совершенно другом, самом малом его сегменте – на пространстве авторского кино.

Авторское кино в эпоху массового

Конечно, всерьез говорить о том, что авторское кино догоняет по масштабам и своей популярности студийное, не приходится. Напротив, в Японии, как и во многих странах мира, все с большей тревогой заявляют о постепенном исчезновении авторского кино, о том, что авторские фильмы остались в 1950-х гг., и массовое кино полностью поглотило авторское. Отчасти это, может быть, и так, поскольку в наши дни многие режиссеры целенаправленно не снимают авторское кино, прекрасно осознавая его коммерческую несостоятельность в современных реалиях. Однако авторский кинематограф по-прежнему не только жив, но и пополняется многими новыми талантливыми картинами, о чем регулярно пишет один из старейших специализированных японских журналов по проблемам кино «Kinema Junpo».

Так, по версии этого авторитетного издания, лучшим фильмом 2017 г. была названа не коммерческая лента «Я хочу съесть твою поджелудочную железу», лидировавшая среди игровых картин по своим кассовым сборам, а романтическая драма с элементами социального реализма «Небо ночью всегда густого синего цвета» («Ёдзора ва ицудэмо сайко мацудоно аиро да», 2017) молодого режиссера Исии Юя, премьера которого состоялась в 2017 г. на Берлинском международном кинофестивале²⁰⁶.

Несмотря на свой относительно молодой для режиссера возраст (родился в 1983 г.), Исии уже достаточно узнаваемая фигура в японском авторском кино, и прежде всего благодаря своей более ранней картине «Мы свяжем лодку» («Фунэ о аму», 2013). К настоящему времени она успела получить 18 премий и 13 номинаций на различных кинофестивалях и лишь немного не дотянула в 2014 г. до «Оскара» как лучший фильм на иностранном языке.

Его содержание вызывает у многих удивление. Это – история о кропотливой ежедневной работе целого коллектива энтузиастов – любителей японского языка – по созданию самого большого нового толкового словаря под названием «Великое путешествие». И эта кропотливая работа продолжается на протяжении почти 15 лет. За это время в этот непростой творческий процесс включаются многие люди, объединенные единой верой в силу слова. Вот такая непривычная и трогательная картина о нашей повседневной жизни, представленной в необычном ракурсе.

Уже с первых дней выбрав для себя в кино путь бескомпромиссной социальной драмы, Исии раз за разом выставляет на первый план персонажей, про которых в японском обществе как-то вообще не принято много рассказывать. Герои Исии – это часто простые рабочие, строители, мелкие клерки, офисные работники и, как оказывается, даже составители словарей. Они порой бывают крайне неприятны для общения: чрезмерно зажаты в выражении своих мыслей и чувств, не свободны в своих желаниях и поступках, а порой и просто обижены на весь мир. Но в душе каждого из них обязательно тлеет искра человеческого тепла и сострадания к другим людям, которая позволяет рассмотреть за всеми их страхами и комплексами доброе и светлое начало.

Именно о таких же людях, ничем неприметных и одиноких, и об их неожиданно вспыхнувшей любви рассказывает его следующий фильм «Небо ночью всегда густого синего цвета». Он – одноглазый разнорабочий со стройки, она – скромная медсестра. Но так герои картины выглядят днем, а с наступлением синих сумерек все круто меняется и в их жизни, и в их окружении. Юноша под покровом ночи, скрывающим все изъяны его лица, предстает перед

²⁰⁶ Захаров В. Новый Годзилла и похитители тел: Что происходит в японском кино?//Кинопоиск. 16.11.2018. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3288291/> (дата обращения 01.01.2019).

нами уже таким обаятельным красавчиком. А девушка, сменив свой привычный белый халат на модную одежду, спешит на вторую работу – в один из токийских баров, где подрабатывает хостес, развлекавая гостей. И именно тут они и встретились...

Вроде бы что-то напоминает всем нам хорошо знакомую историю о Золушке, но в фильме поднимается много острых социальных тем, и главная из них – как живется в предолимпийском Токио гастарбайтерам, инвалидам и простым работягам. В общем, в наше время тема весьма неожиданная и острая, которую вроде бы трудно подать в художественном ключе, но Исии с успехом делает это. У него вообще редкий дар рассказывать вроде бы простые житейские истории, но так, чтобы они затронули самые тонкие струны души зрителя, вызвав бурю эмоций и добрые чувства. Наверное, и за это тоже так высоко ценят его и зрители, и кинокритики.

А в 2018 г. журнал «Kinema Junpo» наградил призом за лучшую режиссуру картину одного из старейших японских режиссеров Обаяси Нобухико «Цветочная корзина» («Ханагатами», 2017). Это – работа старейшего мастера, возможно, последняя, которую он сумел снять, борясь с онкологией. Но при этом, как и все другие его работы, она наполнена глубоким философским смыслом и смелыми художественными экспериментами.

Напомню, что первой дебютной лентой, принесшей Обаяси громкую известность, стала картина «Дом» («Хаусу», 1977), соединяющая в себе черты комедии, ужасов и фэнтези. Хотя, если обратиться к ее содержанию, веселого или комического в фильме крайне мало: группа девочек, гостя у тети одной из них, умирают одна за другой самыми абсурдными и нелепыми способами. Но оказывается, что суть происходящего здесь в другом – в канву фильма заложены ощущения того шока, который пережил режиссер во время атомных бомбардировок в Хиросиме и Нагасаки, и его переживания по поводу потери близких. «Все мои близкие друзья детства умерли из-за бомбы. И я хотел написать фантазию, где темой была бы атомная бомба», – пояснял он²⁰⁷.

«„Дом“ из тех фильмов, которые нужно увидеть, чтобы поверить в реальность событий. По-настоящему уникальная лента с сумасшедшими спецэффектами и безумным чувством юмора», – так написал о нем Эдвард Росс в недавно вышедшем комиксе «Как устроено кино: история и теория кинематографа»²⁰⁸. Фильм выдержан в стилистике *анимэ*. То есть, если Дисней, например, применил кинематографические методы к анимации, то Обаяси, наоборот, применяет анимационные методы к кинематографу.

На сей раз 81-летний режиссер воплотил в жизнь свою давнюю мечту – экранизировал одноименный роман Дан Кадзуо «Цветочная корзина» о жизни, любви и молодости накануне Второй мировой войны. В центре событий – жизнь подростка Сакакияма Тосико, который возвращается из Европы в Японию накануне известных событий на Перл-Харбор и оказывается в гуще предвоенного хаоса. Смелый монтаж, непредсказуемая камера и яркое цветовое решение превращают фильм в настоящий яркий эпос о судьбах и юношеских мечтах, принесенных в жертву беспощадному ходу истории.

И наконец, еще одно яркое событие в области авторского кино, произошедшее в 2018 г., – это новая картина культового режиссера Цукамото Синья «Убийство» («Дзан», 2018). Ее премьера состоялась на 75-м Венецианском кинофестивале. Очевидцы свидетельствовали, что едва на экране появились начальные титры ленты, как зал взорвался аплодисментами, которые не замолкали вплоть до первого кадра. Это – благодарность публики за все предыдущие работы режиссера. И на их фоне новая картина, возможно, могла кому-то показаться слишком сдержанной и неоригинальной. В центре ее сюжета – история обедневшего самурая-*ронина*,

²⁰⁷ Японское кино: «Дом» Нобухико Обаяси //Хорошее кино. <http://kinowar.com/японское-кино-дом-нобухико-обаяси/> (дата обращения 1.01.2019).

²⁰⁸ Кавайный хоррор: «Дом» Нобухико Обаяси (1977) //Horrorzone, 03.12.2017. <https://horrorzone.ru/page/kavajnyj-horror-dom-nobuhiko-obajasi-1977> (дата обращения 01.05.2019).

виртуоза владения мечом, этакой машины для убийства, который отчего-то не способен убивать людей.

Но самое отличительное даже не в сюжете фильма, насыщенного как захватывающими батальными сценами, так и философскими размышлениями самого Цукамото. Самым поразительным в этой картине стал для многих неожиданный поворот режиссера от авангардных лент «Тэцуо-железный человек», «Человек-пуля», «Балет пуль» и т. д. и его излюбленной технологичной темы, когда человек превращается в гаджет, к самурайской тематике и событиям прошлого.

Такое, конечно, случалось не раз в творчестве многих современных режиссеров, будь то Ямада Ёдзи – фильм «Сумрачный самурай» («Тасогарэ Сэйбэй», 2002) или же такие режиссеры-экстремалы, как Китано Такэси («Затойчи»), Миикэ Такаси («Клинок бессмертного») и др. Все они по прошествии многих лет работы в кино неожиданно почувствовали потребность вернуться к своим национальным корням. Но в данном случае герой – вовсе не слепок с классического самурайского образа, да и сама история – выдумка от начала до конца. Как подмечал сам режиссер: «Мне было интересно поговорить о том, как молодые люди реагируют на насилие. И я поместил этого юношу вполне современных взглядов в прошлое, во времена, когда убийство было естественно. В страшную для него среду... Мой герой не болен, он не „не может“, а „не хочет“ убивать. Это его принципы»²⁰⁹.

В том же интервью, состоявшемся на Венецианском кинофестивале, Цукамото высказал еще одну важную для его творчества мысль: «Конечно, я понимаю, что мои фильмы никогда не будут иметь коммерческого успеха, ... у них никогда не будет международного проката. Но мне нравится то, что у меня есть: небольшие кинотеатры, подготовленный зритель, отличные соседи в афише. Мне это подходит»²¹⁰. Он вспоминает также о том, как после первых двух «Тэцуо» к нему поступило много предложений от американских продюсеров сделать большой голливудский фильм. И японский режиссер был склонен согласиться и даже начал обсуждать проект, но прийти к согласию сторонам не удалось. «Все-таки между мной и Голливудом – пропасть. Так что сейчас, когда моя борода поседела, я уже не думаю об этом. Видимо, у меня никогда не будет крупнобюджетного фильма», – заявил он²¹¹.

Таковы реалии японского авторского кино. Для его создания не привлекаются «промышленные мощности» киноконцернов, наоборот, все происходит вне сферы их деятельности, а посему здесь нет места и большим бюджетам. Другими словами, весь съемочный процесс держится во многом на энтузиазме самого автора, а порой даже и организуется на его собственные средства или деньги, собранные его поклонниками. Хотя куда чаще такие фильмы создаются все-таки при финансовой поддержке извне, и, в первую очередь, – со стороны небольших независимых компаний, благодаря которым в Японии уже сложилась своя индустрия со съемками и дистрибуцией авторских картин без участия мэйджоров.

Кто и как поддерживает авторское кино

Начнем с того, что практически все фильмы, не рассчитанные на широкую аудиторию – будь то авторское кино, фестивальное или же арт-хаус, не говоря уже о массе другой кинопродукции, – относят сегодня к понятию независимого кино, так как в большинстве своем все эти фильмы снимаются на независимых студиях. Сюда же входит и такое чисто японское явление, как «фильмы собственного производства» (*дзисю сэйсаку эйга*). К нему тесно примыкает киноавангард и всякого рода экспериментальные проекты, которые хорошо знают в Японии, но практически не показывают за рубежом. Зато преимущество таких картин состоит в том,

²⁰⁹ Заговора М. Синъя Цукамото: «Видимо, у меня никогда не будет крупнобюджетного фильма» // Кино ТВ. <http://kinochannel.ru/digest/sinya-tsukamoto-vidimo-u-menya-nikogda-ne-budet-krupnobyudzhethnogo-filma/> (дата обращения 29.05.2019).

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Там же.

что здесь нет запретных тем, как это происходит в мейнстримовском кино, можно также смело экспериментировать с видео- и звуковым рядом и т. д.

В самом названии «фильмы собственного производства» заключен его основной принцип: все ленты продюсируют, финансируют и прокатывают сами режиссеры, работающие самостоятельно, без помощи каких-либо спонсоров извне и кинопроизводителей, опираясь лишь на имеющиеся в собственном распоряжении средства. Однако в реальности финансовое участие последних не исключено, правда, это происходит по сложной схеме с привлечением кино-, теле- и продюсерских компаний, а иногда и просто спонсоров.

Так, к примеру, начиная с 1977 г. в Японии действует старейший кинофестиваль, проводимый корпорацией PIA, которая выделяет победителю определенную сумму средств на производство следующей картины. Во многих случаях используется и система предварительной продажи прав на показ фильма по телевидению или на видео. Так что вопрос о полной финансовой независимости «собственного производства» в ряде случаев бывает весьма спорным. Да и в этом ли дело? Важно другое – тот огромный профессиональный опыт, который получают молодые дебютанты в кино, самостоятельно организуя весь съемочный и послесъемочный процесс. Достаточно сказать, что именно с «собственного производства» начинали свой путь в большое кино такие известные мастера экрана, как Исии Сого, Цукамото Синья, Куросава Киёси, Кавасэ Наоми и др.

Сегодня на японском независимом направлении успешно работают сразу несколько кинопроизводителей, в том числе созданная в 1998 г. при поддержке уже упоминавшейся «Wowow» «Suncent Cinema Work», которую возглавляет известный продюсер Сэнтэ Такэнори. В свою очередь, другая влиятельная в этой сфере структура «Argo Project» объединила под одной крышей сразу шестерых талантливых организаторов кинопроизводства, опирающихся на постоянную поддержку крупнейшего производителя виски и других алкогольных продуктов «Сантори». При этом, не менее эффективно в области независимого кино выступают в наши дни и частные продюсеры, самым предприимчивым из которых можно назвать Арата Гэндзи.

Он прославился тем, что еще в 1990 г. обеспечил широкий коммерческий прокат фильму Судзуки Сэйдзюна «Цыганские напевы» («Тигойнэру вайдзэн», 1980). Именно благодаря Арата эта лента, первоначально отвергнутая прокатчиками и отправленная на полку, не только получила зрительское одобрение, но и высшие призы Японской киноакадемии, а также и хвалебные отзывы сразу нескольких международных кинофестивалей. В этом ему помогли его продюсерская хватка и абсолютное художественное чутье, подсказавшее идею организации импровизированного передвижного кинотеатра, где и прошли первые показы этой картины. Но это было только началом весьма успешной предпринимательской карьеры этого кинодеятеля.

Еще более смелым стал его проект, связанный со строительством на территории Токийского национального парка в Уэно специального кинозала для демонстрации фильма знаменитого режиссера Омори Тацуси «Шепот богов» («Гэруманюму-но ёру», 2005), также отклоненного от показа в обычной сети кинотеатров по моральным соображениям (жестокость, сексуальное насилие и т.д.). Арата прилюдно поклялся тогда, что будет в течение полугода демонстрировать эту ленту у себя в Уэно, пока не получит ее признания как у кинопрокатчиков, так и у организаторов Токийского кинофестиваля. И он добился своего: фильм был включен в конкурс этого престижного японского киносмотр, а потом уже оказался в прокатной сети.

А вот другая, не менее интересная, форма продвижения на экран неформатного малобюджетного кино, одно время существовавшая в Японии, – это организация сдвоенных и даже строенных сеансов. Сама эта идея была заимствована из США в самые трудные для японского кинематографа годы. Тогда по одному билету можно было посмотреть сразу до трех фильмов, причем под буквой «А» демонстрировалась популярная крупнобюджетная картина, на кото-

рую и шел зритель, а то, что показывалось после нее под титулом «В» – это малобюджетные ленты, которые являлись бесплатным приложением к основной программе.

Тем самым организаторами этих кинопросмотров одновременно достигались сразу две цели. С одной стороны, благодаря подобной акции появлялись дополнительные стимулы для привлечения публики в кинотеатры. А с другой – это позволяло пропагандировать «малораскрученные» авторские картины начинающих режиссеров. Но речь ни в коей мере не шла о слабых в художественном отношении лентах с низким коммерческим потенциалом. Напротив, со временем в области малобюджетного кино громко заявили о себе многие известные режиссеры, начиная с того же Судзуки Сэйдзюн, одно время специализировавшегося на создании фильмов категории «В», и кончая современными киномастерами – Миикэ Такаси, Цукамото Синья и др.

В 2018 г. в рамках специального кинопроекта, приуроченного к демонстрации выставки известного японского художника-авангардиста Мураками Такаси в московском Центре современного искусства «Гараж», российские любители кино смогли, наконец, познакомиться на большом экране с некоторыми из образцов этой кинопродукции. Это – «Тэцуо: железный человек» Цукамото, «Счастье семьи Катакури» Миикэ и др. Этот специальный кинопоказ проходил под непривычным для широкого зрителя названием «Японские фильмы категории „В“», что еще раз указывает на особую нишу, которую занимают малобюджетные авторские фильмы в сложной киноиндустрии этой страны.

Нынешнее поколение японских независимых, или, как их величают теперь, инди-режиссеров (инди – от английского independent), по существу, сохраняет в своем творчестве тот же принцип финансовой и производственной независимости от крупных кинопроизводителей. Они предпочитают сотрудничать с небольшими студиями, снимать картины при скромных бюджетах и даже отказываться от дорогостоящих спецэффектов ради того, чтобы творить не по указке сверху. В этих целях в Японии даже создана Гильдия независимого кино, одним из основателей которой стал талантливый режиссер Фукуда Кодзи.

Несмотря на свою молодость, а, значит, и немалые творческие амбиции, Фукуда принципиально не снимает свои картины на больших студиях. И более того, отчасти в знак протеста против того, как плохо японские власти поддерживают независимое кино, свой новый фильм «Парень из моря» («Уми о какэру», 2018) он создавал в Индонезии. Впрочем, и предыдущая картина «Фисгармония» («Фути-ни тацу», 2016) также была снята при содействии продюсера из Франции, где, кстати говоря, Фукуда получил приз жюри «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля в 2016 г.

Главная тема этого фильма – дом, традиционная семья и неожиданное вторжение незнамого старого знакомого, только что вышедшего из тюрьмы и олицетворяющего собой угрозу разрушения семейных и жизненных устоев. У Фукуда на подобную тему уже выходил фильм «Гостеприимство» («Кантай», 2010). Это – невероятный и в то же время весьма жизненный рассказ о том, как в семью, которая содержит небольшую типографию, втирается посторонний человек – новый работник, взятый на службу. Следом за собой он приводит туда жену, затем друзей, которым негде жить, и так продолжается до тех пор, пока обычный японский дом не становится прибежищем какого-то международного табора африканцев, европейцев и американцев. Что это? Фильм-аллегория или фильм-притча? Не случайно для международного проката японский режиссер выбрал название на французском языке – «Hospitalité». Наверное, потому что картина – это размышления на тему эссе Жака Деррида «О гостеприимстве», перенесенные в японские реалии. Отсюда возникает вполне логичный вопрос: как может выглядеть абсолютное гостеприимство в стране, где до сих пор не очень жалуют иностранцев?

Другой известный японский инди-режиссер Ямасита Нобухиро также обозначает социальный подтекст в своем фильме «Через забор» («Оба Фэнсу», 2016). Главный герой ленты, сорокалетний безработный гуманитарий по имени Ёсио, переучивается на плотника в одном

необычном учебном заведении. Здесь среди его «одноклассников» можно встретить и разорившегося предпринимателя, и бывшего таксиста, и якудза, и недоучившегося студента. Но основная странность ситуации заключается даже не в этом, а в том, что на самом деле с работы мужчину никто не увольнял, а он сам добровольно бросил ее, чтобы из Токио переехать на Хоккайдо, поближе к проживанию своего ребенка и бывшей жены. И там для Ёсио начинается новая для него жизнь: благодаря пособию по безработице ему не нужно думать о пропитании, но вот чтобы не умереть от скуки, ему приходится развлекать себя самому. Герой записывается в школу пения, где знакомится с трогательным бездельником Ёсихиса. И однажды во многом случайно оба приятеля знакомятся в баре с очаровательной хостесс Сатоси. А далее – любовь и бурный роман.

Если принять во внимание, что режиссер – мастер простых, но весьма глубокомысленных метафор, то сюжет этого фильма можно интерпретировать по-разному. И, прежде всего, его можно представить как рассказ о душевной боли, о человеческом одиночестве, а также как размышления о том, как нелегко справляться с реальными психологическими травмами, особенно тогда, когда тебе уже за сорок, и все жизненные проблемы кажутся уже не такими простыми, как в юности. А для молодых зрителей Ямасита предлагает свои, не менее дельные, советы в весьма нетипичных и полных горького юмора комедиях: «Ничей ковчег» («Бакано хакобунэ», 2003), «Линда, Линда, Линда» («Ринда, Ринда, Ринда», 2005), «Мораторий Тамако» («Мораториаму Тамако», 2013).

И, конечно же, следует сказать о возвращении на японский экран Иваи Сюдзи, одного из мэтров независимого японского кино 1990—2000-х гг. У него почти нет престижных наград европейских фестивалей, но на его классических фильмах «Любовное письмо» («Love Letter», 1995), «Бабочка-махаон» («Суваротэйру», 1996), «Все о Лили» («Чоу-Чоу») выросло новое поколение японских и азиатских режиссеров.

Почти 12 лет после смерти своего постоянного оператора Синода Нобору Иваи не выпускал новых игровых фильмов на родине, работая главным образом в США. Там он снял 10-минутную кинозарисовку для альманаха «Нью-Йорк, я люблю тебя» («New York, I love you», 2009) – яркий образец международного арт-хауса, в создании которого приняли участие десять мировых знаменитостей. Там же он выпустил и независимый арт-хоррор «Вампир», а в Японии тем временем успел сделать две документальные ленты. И вот в 2016 г. японский зритель увидел его новый арт-хаусный фильм «Невеста Рип Ван Винкля» («Риппу Ван Винкуру-но ханаёмэ», 2016) – загадочную ленту о подлинных и ложных ценностях, о настоящем и мнимом в человеческом родстве, об одиночестве – о том, что в последние годы стало волновать кинематографистов.

Героиня, замкнутая и тихая безработная учительница Нанами, приглашает актеров на собственную свадьбу, чтобы они играли ее родственников и друзей. Но как только подлог раскрывается, ее замужество заканчивается, так и не начавшись, и уже она сама становится частью труппы, которая изображает семью на чужих свадьбах. Потом Нанами вместе с еще одной женщиной нанимают служанкой в большой особняк, но она не знает, что на самом деле ее работа – быть другом умирающей порнозвезды, известной под сценическим именем Рип ван Винкль. Вот такой странный и пронзительный фильм, как всегда у Иваи, рассчитанный на свою зрительскую аудиторию, – как, впрочем, и работы многих других представителей независимого кино.

Фестивальное кино

Сегодня мы все чаще сталкиваемся с определенным парадоксом, когда значительная часть японского коммерческого кино – того, что в основном смотрят японцы, – а также практически полностью авангард и экспериментальные фильмы оказались вне зоны широкого доступа для зарубежных зрителей. Возможно, это происходит отчасти потому, что многие фильмы, снятые японцами для японцев, не полностью открыты для понимания людям других культур.

Но в любом случае каждая такая лента – это всегда интригующий шанс попытаться посмотреть на жителей этой далекой страны их собственными глазами, понаблюдать за ними в их реальной жизни.

Ну, зато на Западе любят японское авторское кино и знают его намного лучше, чем сами японцы. Дело в том, что эти ленты куда реже показывают на родине, нежели за рубежом. И, в первую очередь, это относится к так называемым фестивальным картинам или так называемому арт-хаусу. Речь идет о фильмах, которые несут в себе большую эстетическую ценность, но сложны для понимания, а иногда просто шокируют своим содержанием. Наверное, именно в силу этой причины известный киновед Накагава Ёки искренне сетует по поводу того, что «с начала 2000-х проторенная Китано тропа притягивает все больше молодых японских режиссеров, чьи произведения и художественные эксперименты ориентированы скорее на получение призов за границей, чем в родной стране»²¹².

И действительно, с конца 1990-х гг. число японских режиссеров – призеров и номинантов крупнейших международных киносмотров – резко возросло и сегодня выглядит довольно впечатляющим. Причем, как ни парадоксально, но фамилии всех четверых главных фестивальных кумиров из Японии начинаются с буквы «К»: Китано Такэси, Куросава Киёси, Каваса Наоми и Корээда Хирокадзу.

Все началось с Китано, который благодаря картине «Фейерверк» вернул в 1997 г. своей стране «Золотого льва» – высшую награду Венецианского кинофестиваля. И начался новый этап победоносного шествия японского кино по европейским экранам. Тогда в фестивальном мире даже появился специальный термин – «новый удар из Японии» («New Beat from Japan»), связанный с этим любителем кровавых разборок. При этом напомним, что Бит (Beat) Такэси – это сценический псевдоним Китано, так что во всех смыслах слово «удар» в данном случае выбрано не случайно.

Но достаточно быстро японская жестокость и кровь на экране всем порядком поднадоели, и в фестивальных конкурсных программах появились имена японских режиссеров, снимающих медитативное, порой философское, а иногда и мистическое кино. Так мир узнал о Куросава Киёси, который в последние годы много работает на японских мейджоров «Никкацу» и «Сётику» и снимает по их заказу коммерческие ленты. Все это никак не мешает его фестивальной репутации: фильмы Куросава часто оказываются в альтернативных секциях международных киносмотров вроде каннского «Особого взгляда» и т. д. Куросава Киёси начал свое восхождение по красной фестивальной дорожке Канн в 2001 г. и тогда впервые получил приз ФИПРЕССИ за ленту «Спиритический сеанс». Вслед за этим, в 2008 г., последовал приз жюри за работу «Токийская соната», а в 2015 г. он был признан лучшим режиссером благодаря своей ленте «Путешествие к берегу».

Так повелось, что японские кинематографисты из всех мировых киносмотров предпочитают именно Канн, и здесь отвечают им взаимностью. Первым японским обладателем Гран-при кинофестиваля стал в 1954 г. Кинугуса Тэйносукэ и его фильм «Врата ада» («Дзигоку-но мон»). Затем, в 1965 г., последовала специальная премия, присужденная картине «Кайдан» Кобаяси Масаки. Ну а «Золотая пальмовая ветвь» впервые оказалась в руках Куросава Акира в 1980 г. за его фильм «Тень воина». Но еще большего успеха в Каннах добился его соотечественник – Имамура Сёхэй, победив в Каннах в 1983 г. со своей прославленной «Легендой о Нараяма» («Нараяма бусико»), а в 1997 г. – с фильмом «Угорь» («Унаги»), не считая приза экуменического жюри и технический Гран-при в 1989 г. за ленту «Черный дождь» («Курой амэ»). Подобного рекорда пока не удалось достичь, а уж тем более превзойти ни одному японскому режиссеру.

²¹² Накагава Ёки. Японское кино и каннский фестиваль. <http://festival-cannes.fr/ru/article/5797/html> (дата обращения 03.06.2019).

Правда, в том же 1997 г., когда отмечали очередной триумф Имамура, в Каннах произошло еще одно знаменательное событие – Кавасэ Наоми стала первой женщиной и первой представительницей Японии – обладательницей «Золотой камеры» за фильм «Судзаку», признанный в тот год лучшим полнометражным дебютом. И с тех пор, пленившись этим режиссером, кинофорум зовет ее чуть ли не ежегодно то в конкурс, то в состав жюри и т. д. А она, получив в 2007 г. за свою драму «Траурный лес» Гран-при фестиваля, с попеременным успехом продолжает бороться за его высшую награду – «Золотую пальмовую ветвь». Но судьба улыбнулась не ей, а ее соотечественнику Корээда Хирокадзу.

Корээда давно был близок к своей «Золотой пальмовой ветви», которую все-таки получил в 2018 г. за фильм «Магазинные воришки» («Мамбики кадзоку», 2018). А его первую показанную на Каннском кинофестивале картину «После жизни («Вандафуру райфу», 1998), повествующую о том, что ждет умерших людей, некоторые киноведы считают одним из лучших фильмов в истории японского кино. У Корээда есть каннский приз жюри за фильм «Сын в отца» («Соситэ тити-ни нару», 2013). А теперь Канны покорились ему окончательно. Фильм «Магазинные воришки» полностью совпал по своему содержанию с излюбленной темой последних международных кинофестивалей – жизнь маргиналов, отвергнутых обществом.

На сегодняшний день благодаря своим фестивальным успехам Корээда – одна из самых значимых фигур в современном японском кино. Судя по его фильмам, режиссер видит свою миссию в искусстве в возвращении к истокам и традициям японского реалистического кино – в создании домашних и семейных драм о простых людях. В этом жанре всю жизнь работал Одзу Ясудзиро, его досконально исследовал в 1930—1940-е гг. Мидзогути Кэндзи, много снимал Куросава Акира и др. И так же, как и эти классики, Корээда в своих работах исследует вечные темы человеческого существования, дополняя их такими насущными современными проблемами, как домашнее насилие, феминизм и т. д. Все это есть в «Магазинных воришках». Может быть, поэтому в последние годы его все чаще сравнивают с любимым в Японии Одзу, да и не только его. К последователям творчества великого мастера часто относят и Кавасэ Наоми.

И вместе с тем порой можно услышать и противоположное суждение о том, что современное японское кино уступает работам Мидзогути Кэндзи, Одзу Ясудзиро, Куросава Акира, Имамура Сёхэй, Осима Нагиса и др. Но такое было всегда, ведь и сегодняшние мастера порой достаточно открыто и жестко критикуют своих великих предшественников. Это – сложный и спорный вопрос, при этом отчасти вкусовой и субъективный. Но в любом случае можно утверждать, что уровень и авторитет кинематографа страны Восходящего солнца в мире сегодня по-прежнему высок. И для этого утверждения существует множество оснований.

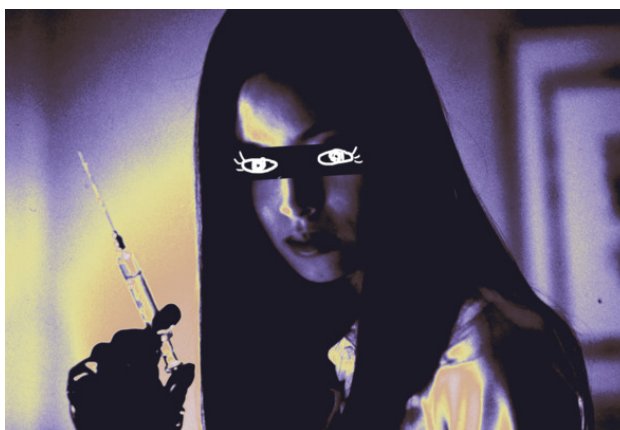
Начнем с того, что, во-первых, японское кино побеждает сегодня на крупнейших мировых кинофестивалях, но при этом остается глубоко национальным, постоянно обращаясь к своей истории и свято почитая многовековые традиции культуры. Во-вторых, японские кинематографисты активно развивают новые технологии и киноязык, при этом сохраняя высокие стандарты профессионального мастерства и киноэстетики. В-третьих, японские фильмы, как и прежде, отличаются особой изысканностью и утонченной красотой. Это было свойственно фильмам Мидзогути Кэндзи и Куросава Акира, и на этом же уровне работают сегодня современные мастера. При этом, новое поколение японских режиссеров старательно избегает стереотипов, радикально переосмысливая каноны старых жанров.

История современного японского кино пишется прямо на наших глазах. И создание книги о его самых ярких страницах порой требует намного больше времени, чем сам процесс производства фильмов, особенно если речь идет о современных японских режиссерах, для которых период съемок может ограничиваться несколькими месяцами, а то и неделями. Да и жизнь мирового кинематографа, в рамках которой практически все из имеющихся в мире фестивальных и арт-хаусных экранов в последние годы прочно оккупировали представители

Японии, до предела насыщена яркими событиями, бесконечными кинопремьерами, кинофестивалями и т. д.

Так что рассказать о всех последних новинках в мире японского кино или же о его самых ярких представителях – задача далеко не из простых. Прежде всего, испытываешь огромное затруднение в выборе персонажей для своего повествования из того постоянно меняющегося свои яркие и заманчивые картинки калейдоскопа имен и событий, которыми насыщена сегодня жизнь японского кинематографа. Но самое главное – это фактор времени: не успеешь написать и строчки, как время проходит, и эта строчка уже относится к прошлому, а не к настоящему. Только утвердишься в своих оценках, как буквально через год, а то и раньше на экране увидишь нечто совершенно новое и совершенно противоположное тому, чем восторгались или против чего все протестовали буквально недавно. И получается, что все, над чем так долго приходится трудиться, очень быстро устаревает.

Впрочем, наверное, еще сложнее и проблематичнее осмыслить до конца тот этап развития киноискусства, который переживает в наши дни эта страна. Ведь мы привыкли считать, что японское кино все еще находится на стадии постмодернизма, но не исключено, что все-таки правы те, кто абсолютно уверен в том, что это явление уже сменилось чем-то новым, пока еще не до конца понятным и изученным. И в этом, наверное, заключается определенный парадокс не только японского киноискусства, но и всей современной массовой культуры.



Библиография На русском языке

- Акира Куросава. Сборник. М., 1977.
Анашкин С. О фильмах дальней и ближней Азии: Разборы, портреты, интервью. Сборник. М., 2015.
Выставка «Японское кино» (1929). М., 1929.
Генс И. Ю. Меч и Хиросима. Тема войны в японском киноискусстве. М., 1972.
Генс И. Ю. Тосиро Мифунэ. М., 1974.
Генс И. Ю. Бросившие вызов. М., 1989.
Долин А. В. Такэси Китано. Детские годы. М., 2006.
Ивасаки Акира. Современное кино Японии. М., 1966.
Кауфман Наум. Японское кино. М., 1929.
Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. Санкт-Петербург, 2012.
Лавкрафт Г. Хребты безумия. М., 2007.
Наследие Акира Куросавы в контексте российской и мировой культуры (к 100-летию со дня рождения) // материалы международной научной конференции, 21 июня 2010. М., 2010.
Ричи Дональд. Одзу. М., 2014.
Сато Тадао. Кино Японии. М., 1988.
Смирнова А. Почти без слов. Большой город. 31.01.2003.
Соломин Ю., Васильев В. Император японского кино. М., 2010.
Темман Мишель. Такэши Китано. Автобиография. М., 2011.
Терякопьян М. Л. Современные режиссеры Японии. М., 2015.
Федорова А. А. Формирование школы монтажной выразительности в японском документальном кино 1930—1950-х годов: творчество Камэи Фумио. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. М., 2017.
Федорова А. А. Ёсисигэ Ёсида. М., 2016.
Федорова А. А. Масахиро Синода. М., 2016.
Юренев Р. Н. Кино Японии послевоенных лет. М., 1993.
Японское кино. Выдающиеся японские кинорежиссеры – пионеры разных эпох: от Никацу экшн и новой волны к Такэси Китано (26.07—1.08.1999): ретроспектива: буклет. М., 1999.

На японском языке

- Kurosawa Akira Shusei 2 (Kurosawa Akira Anthology no. 2). Tokyo, 1991/
Abe, Yoshiaki. Kitano Takeshi vs. Bito Takeshi (Kitano Takeshi vs. Brat Takeshi). Tokyo, 1994.
Abe, Yoshiaki. Nihon eiga ga sonzai suru (Japanese Film Exist). Tokyo, 2000.
Eiga kantoku Mizoguchi Kenji (Mizoguchi Kenji Film Director). Tokyo, 1999.
Chiba, Nobuo. Ozu Yasujiro to 20 seiki (Ozu Yasujiro and the Twentieth Century). Tokyo, 2003.
Gojira no jidai (2002) (The era of Godzilla, Kawasaki: Taro Okamoto Museum of Art Jiji Tsushin-sha (ed.) (1961—1970) Eiga nenkan (Films Year Book), Tokyo: Jiji Tsushin-sha.
Jiji Tsushin-sha (ed.) (1973) Eiga nenkan (Films Year Book), Tokyo: Jiji Eiga Tsushin-sha.
Hamano, Yasuke. Ozu Yasujiro. Tokyo, 1993.
Hasumi Shigehiko. Kantoku Ozu Yasujiro (Ozu Yasujiro: Film Director). Tokyo, 1983.
Kantoku Ichikawa Kon (the Complete Films of Ichikawa Kon). Tokyo, 2000.

- Hirano, Kyoko. *Mr Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945—1952*. Washington and London, 1992.
- Honda, Ishiro. *Gojira to waga eiga jinsei (Godzilla and My Life with Film)*. Tokyo, 1994.
- Honda, Ishiro and Inoue, Hideyuki. *Kensho Gojira tanjo: Showa 29 nen Toho satsuei-sho (The Birth of Gojzlla at Toho Studios in the Twenty-Ninth Year of Showa)*. Tokyo, 1994.
- Ichikawa, Kon. *Ichikawa Kon (The Complete Films of Ichikawa Kon)*. Kyoto, 1998.
- Imamura, Shohei. *Harukanaru Nihonjin (My Memories of Japanese People)*. Tokyo, 1996.
- Funabashi, Kazuo. *Kaiso no Nihon Eiga ogonki (A Retrospective of the Golden Age of Japanese Film)*. Tokyo, 1996.
- Furukawa, Takahisa. *Senji-ki no Nihon eiha (Wartime Japanese Film)*. Tokyo, 2003.
- Sekai no Eiga-sakka 3: Kurosawa Akira (Filmmakers of the World 3: Kurosawa Akira no. 3). Tokyo, 1970.
- Sekai- no eiga-sakka 6 (Filmmakers of the World 6: Oshima Nagisa). Tokyo, 1970.
- Sekai no eiga-sakka 10 (Filmmakers of the World 10: Shinoda Masahiro to Yoshida Yoshihige). Tokyo, 1971.
- Nihon Eiga sakuhin zenshu (Encyclopedia of Japanese Films). Tokyo, 1973.
- Masumura, Yasazo. *Eiga kantoku Masumura Yasuzo no sekai (The World of Film Director Masumura Yasuzo)*. Tokyo, 1999.
- Matsumoto Yoshitoshi. *Jinbutsu Shochiku eiga-shi: Kamata no jidai (Personalities in Shochiku Film History: The Age of Kamata)*. Tokyo, 1987.
- Matsushima, Toshiyuki. *Nikkatsu romanporuno zenshi: meisaku, meiyu meikantokutachi*. Tokyo, 2000.
- Murakami, Yoshiaki and Ogawa, Norifumi. *Nihon eiga sangyo saizensai (Japanese Movie Now)*. Tokyo, 2000.
- Nanbu, Kyichiro and Sato Tadao. *Nihon eiga hyakusen (One hundred Selections from Japanese Cinema)*. Tokyo, 1973.
- Hihon eiga nenkan (Japan Film Yearbook). Tokyo.
- Nikkatsu 50 nen rekishi, Tokyo, 1962.
- Oshima Nagisa. *Waga Nihon seishin kaizo keikaku*. Tokyo, 1972.
- Sato, Tadao. *Nihon eiga shiso-shi (A History of Japanese Film Theory)*. Tokyo, 1970.
- Sato, Tadao. *Oshima Nagisa no sekai (The World of Nagisa Oshima)*, Tokyo, 1973.
- Sato, Tadao. *Imamura Shohei no sekai (The World of Imamura Shohei)*, Tokyo, 1980.
- Sato, Tadao. *Mizoguchi Kenji no sekai (The World of Mizoguchi Kenji)*. Tokyo, 1982.
- Sato, Tadao. *Current in Japanese Cinema: Essays*. Tokyo, 1982.
- Sato, Tadao. *Nihon eiga – shi (Japanese Film History. Vol. 1—4)*. Tokyo, 1995.
- Sato, Tadao. *Nihon eiga no kyoshotachi (The Film Directors of Japanese Film. Vol. 1—2)*. Tokyo, 1996.
- Sato, Tadao. *Nihon eiga no kyoshotachi (The Film Directors of Japanese Film. Vol. 3)*. Tokyo, 1997.
- Sato, Tadao. *Shinko Kinema senzen goraku eiga no okoku (Shinko Kinema: The Kingdom of Pre-war Films of Pleasure)*. Tokyo, 1993.
- Sato, Tadao. *Kanpon: Ozu Yasujiro ni geijutsu (The Art of Ozu Yasujiro)*. Tokyo, 2000.
- Shiba, Tsukasa and Aoyama, Sakae. *Yakuza eiga to sono Jidai (Yakuza Films and Their Time)*. Tokyo, 1998.
- Shimizu, Akira. *Senso to eiga: senji-chu to senryo-ka no nihon eiga-shi (War and Film: The History of Japanese Cinema During the War and Under the Occupation)*. Tokyo, 1994.
- Shioda, Nagakazu. *Nihon eiga 50 nen-shi 1941—1991 (50 Years of Japanese Film History)*. Tokyo, 1992.
- Shochiku. *Shochiku 100 y'y-shi (100 Years of Shochiku)*. Tokyo, 1996.

- Sonovura, Masahiro and Nakamura, Mariko. *Ozu Yasujiro no nazo (The Riddle of Ozu Yasujiro)*. Tokyo, 1999.
- Sugibayashi, Takashi. *Showa senji-ki ni Nihon eiga (Wartime Japanese Films of the Showa Era)*. Suwa, 2003.
- Tahara, Katsuhiko. *Nihon eiga no ronro (Japanese Cinema' Logic)*. Tokyo, 1977.
- Takano Etsuko. *Josei ga eiga o tsukuru toiu koto (How Women Make Film)*. Tokyo, 2000.
- Tanaka Jun'ichiro. *Nihon Eiga Hattatsu-shi (The History of the Development of Japanese Film. Vol. 1—5)*. Tokyo 1980a.
- Tanaka Jun'ichiro. *Nihon Nihon eiga-shi hakkaten (The Dictionary of Japanese Film History)*. Tokyo, 1980b.
- Eiga tokubon: Naruse Mikio (A Naruse Mikio Film Reader). Tokyo, 1995.
- Nenpyo: eiga 100 nen-shi (A Chronical Table of 100 Yrars of Japanese Films). Tokyo, 1993.
- Kuronikuru Toei 1947—1991 (The Toei Story 1947—1991). Tokyo, 1992.
- Toho 50 nen-shi (50 Years of Toho). Tokyo, 1982.
- Kyoto eiga zue: Nihon eiga wa Kyoto kara hajimatta. (The Graphics of Kyoto: Japanese Cinema was Born in Kyoto). Tokyo, 1994.
- Tsurumi, Shinshuke. *Gokai suru kenri: Nihon eiga o miru (The Right of Misunderstanding: Looking at Japanese Cinema)*. Tokyo, 1959.
- Tsutsui, Kiyotada. *Jidaigeki no shiso (Thoughts of historical dramas)*. Tokyo, 2000a.
- Tsutsui, Kiyotada. *Ginmaku ni showa (The Showa Era on Screen)*. Tokyo, 2000b.
- Jidaigeki eiga to wa nani ka? (What Are Jidaigeki Films?)*. Kyoto, 1997.
- Tsuzuki, Masaaki. *Nihon eiga no ogon jidai (The Golden Age of Japanese Film)*. Tokyo, 1995.
- Tsuzuki Masasaki. *Ozu Yasujiro nikki (Ozu Yasujiro's Diary)*. Tokyo, 1993.
- Suzuki Seijun zen eiga (All Films of Suzuki Syijun). Tokyo, 1986.
- Uriu, Tadao. *Nihon Eiga sho-shi (A short History of Past War Japanese Cinema)*. Tokyo, 1981.
- Yamada, Kazuo. *Nihon eiga no gendai-shi (A Modern History of Japanese Film)*. Tokyo, 1970.
- Yamada, Kazuo. *Nihon Eiga no rekishi to gendai (Japanese Cinema: Past and Present)*. Tokyo, 2003.
- Yamada, Kazuo. *Nihon eiga no 80 nen (Eighty Years of Japanese Cinema)*. Tokyo, 1976.
- Yamamoto, Kikuo. *Nihon eiga ni okeru gaikoku no eikyo (The Influence of Foreign Films on Japanese Cinema)*. Tokyo, 1983.
- Yamauchi, Sadao. *Masumura Yasuzo: ishi no erosu (Masumura Yasuzo: Eros as Will)* Tokyo, 1992.
- Yamane, Sadao. *Sekai no naka no Nihon eiga (Japanese Films in the World)*. Nagoya, 1993.
- Yamauchi, Shizuo. *Shichiku Ofuna satsueisho oboegaki (Shotiku Ofuna Studio Memoranda)*. Kamakura, 2003.
- Yoda Yoshikata. *Mizoguchi Kenji no hito to geijutsu (Kenji Mizoguchi: The man and His Art)*. Tokyo, 1970.
- Eiga kantoku Mizoguchi Kenji (Mizoguchi Kenji Film Director). Tokyo, 1999.
- Yomota. Onuhiko. *Ajia no naka no Nihon eiga (Japanese Cinema in Asia)*. Tokyo, 2001.
- Yomota, Inyhiko. *Nihon no joyu (Japanese Actresses)*. Tokyo, 2000a.
- Yomota, Inuhiko. *Nihon eiga shi 100 nen (100 Years of Japanese Film History)*. Tokyo, 2000b.
- Yoshimoto, Mitsuhiro. *Kurosawa. Film Studios and Japanese Cinema*. Durham, 2000.
- Yoshimura, Hideo. *Shochiku Ofuna eiga (Shochiku Ofuna Films)*. Tokyo, 2000.
- Yoshimura, Kozaburo. *Kinema ni jidai (The Age of Kinema)*. Tokyo, 1985.
- Yuki, Ichiro. *Jitsuroku: Kawata koshinkyoku (Dokuments: The March of Kawata)*. Tokyo, 1985.

На английском языке

Allyn, John. *Kon Ichikawa: A Guide to References and Resources*. Boston, 1985.

- Anderson, Joseph and Richie, Donald. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton, 1982.
- Andrew, Dudley and Andrew, Paul. *Kenji Mizoguchi, a Guide to References and Resources*. Boston, 1981.
- Bernardi, Joanne. *Writing in Light: The Silent Scenario and Japanese Pure Film Movement*. Detroit, 2001.
- Bazin, Andre. *What Is Cinema? vol1*, trans. Hugh Gray. Berkeley, 1967.
- Bock, Audie. *Japanese Film Directors*. Tokyo, New York, Oxford, 1978.
- Bock, Audie. *Naruse: A Master of the Japanese Cinema*. Chicago, 1984.
- Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, 1988.
- «Beat «Takeshi Kitano. London, 1999.
- Buehrer, Bare. *Japanese Films: A filmography and Commentary, 1921—1989*. London, 1990.
- Buruma, Ian. *A Japanese Mirror: Heroes and Villains of Japanese Culture*. London, 1984.
- Cazdyn, Eric. *The Flash of Capital: Film and Geopolitica in Japan*. Durham, NC, London, 2002.
- Decentering Theory: *Reconsidering the History of Japanese Film Theory*. Tokyo, 2010.
- Desjardins, Chris. *Outlaw masters of Japanese Film*. London, New York, 2005.
- Desardins, Chris. *Gund and Sword. An Encyclopedia of Japanese Gangster Films 1955—1980*. Poison, 2013.
- Davis, Darrell William. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film* New York, 1996.
- Desser, David. *The Samurai Films if Akira Kurosawa*, Ann Arbor. MI, 1983.
- Desser, David. *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, 1988.
- Galbraith, Stuart IV. *The Japanese Filmography: A Complete Reference Guide to 209 Filmmakers and over 1,250 Films, released in the United States, 1900 through 1994*. McFarland, 1990.
- Galbraith, Stuart IV. *Japanese Science Fiction, Fantasy and Horror Films: A Critical Analysis of 103 Features Released in the United States, 1950—1992*. McFarland, 1994.
- Gabraith, Stuart IV. *The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. London, 2001.
- Galbraith, Stuard IV. *The Toho Studios Story: A history and Complete Filmography*. Maryland, 2008.
- Galbraith, Stuart IV. *Japanese Cinema*. Taschen, 2009.
- Goodwin, James. *Akira Kurosawa and International Cinema*. Baltimore, 1994.
- Hunter J. *Eros in Hell. Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema (Creation Cinema Collection)*. London, 1998.
- Jacoby, Alexander. *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*. California, 2008.
- Freiberg, Freda. *Women in Mizoguchi Films*. Melbourne, 1981.
- Kalat, David. *A Critical History and Filmography of Toho's Godjilla Series*. Jefferson, North Carolina 1997.
- Le Fanu, Mark. *Mizoguchi and Japan*. London, 2005.
- Macias, Patrick. *Tokyoscope: The Japanese Cults Film Companion*. San-Francisko, 2001.
- McDonald, Keiko. *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*. East Brunswick, 1983.
- McDonald, Keiko. *Reading a Japanese Film: Cinema in Contest*. Hoonolulu, 2006.
- Mellen, Joan. *Seven Samurai*. London, 2002.
- Mes, Tom and Sharp, Jasper. *The Midnigt Midnight Eye Guide to Japanese Film*. Berkeley, 2005.

- McDonald, Keiko I. *Classical Theatre in Film*. Rutherford, 1994.
- McDonald, Keiko I. *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Films*. Armonk, NY, London, 2000.
- McDonald, Keiko I. *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. Honolulu, 2000.
- Japanese Horror Cinema*. Edinburg, 2005.
- Mellen, Joan. *Voices from the Japanese Cinema*. New York, 1975.
- Mellen, Joan. *In the Realm of the Senses*. London, 2004.
- Mes, Tom and Sharp, Jason. *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. Berkeley, CA, 2005.
- Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. Bloomington, 1992.
- Nolletti, Arthur. Introduction: Koreeda Hirokazu. *Director at a Crossroads//Film Criticism*. 2011. Vol. 35, №2—3.
- Nornes, Abe Mark and Eukushima, Yukio. *The Japan /America Film Wars: World War I Propaganda and Its Cultural Context*. London, New York, 1994.
- Ozu: A Critical Anthology*, London, 1976.
- Phillips, Alastair and Stringer, Julian. *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. London, New York, 2007.
- Prince, Stephen. *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton, 1991.
- Richie, Donald. *Japanese Movies*. Tokyo, 1961.
- Rashomon*. New Brunswick, NJ, 1990.
- Richie, Donald. *A Hundred Years of Japanese Films*. Tokyo, 2001.
- Richie, Donald. *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. New York, 1971.
- Richie, Donald. *Ozu: His Life and Film*. Berkeley, 1974.
- Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley, 1999.
- Schilling, Mark. *Contemporary Japanese Film*. New York, 1999.
- Schilling, Mark. *The Yakuza Movie Book: A Guide to the Japanese Gangster Film*. Berkeley, 2003.
- Schilling, Mark. *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*. New York, Tokyo, 1997.
- Schilling, Mark. *No Borders, No Limits: Nikkatsu Action Cinema*. Godaming, 2007.
- Schilling, Mark. Kore-eda Hirokazu. Interview // *Film Criticism*. 2011. Vol. 35, №2—3.
- Sharp, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. UK, 2011.
- Silver, Alain. *The Samurai Film*. Overlook, NY, 1983.
- Standish, Isolde. *Myths and Masculinity in the Japanese Cinema^ Towards a Political Reading of the «Tragic Hero»*. Richmond, 2000.
- Standish, Isolde. *A New History of Japanese Cinema: A century of Narrative Film*. London, New York, 2005.
- Tucker, Richard N. *Japan Film Image*. London, 1973.
- Various. *Japanese Experimental Film. 1960—1980*. New York, 1981.
- World and Image in Japanese Cinema*. Cambridge, 2001.
- Weisser, Thomas and Weisser, Mihara. *Japanese Cinema Encyclopedia: The Horror, Fantasy and Sci Fi Films*. Miami, 1997.
- Weisser, Thoman and Wrisser, Mihara. *Japanese Cinemy Encyclopedia: The Sex Films*. Miami, 1999.
- Standish, Isolde. *A new History of Japanese Film*. New York, 2005.

Периодика

- Артюх А. Городской кайдан. «Темные воды». Режиссер Хидэо Наката // *Искусство кино*. 2002. №11.

Барабаш Е. Такэши Китано: Мне не по душе жестокость Тарантино. //Независимая газета. 23.06.2008.

Георгиев Ю. Новые гангстеры в фильмах Такэси Китано //Япония сегодня. 2003. №7.

Главным художественным хитом года может стать самурайский боевик «Затойчи» культового актера и режиссера Такэси Китано //Известия. 04.10.2003.

Гудкова В. Живые куклы театра Бунраку в руках режиссера-якудзы //НГ—антракт. 17.01.2003.

Киноведческие записки. №75 – спец. яп. номер. М., 2005.

Киноитоги 2003-го: авторский список десяти лучших фильмов года. Фон Триер, Китано и Тарантино //Известия. 26.12.2003.

Кичин В. Ищите мужчину. В Канне прошел «японский день» //Российская газета. 15.05.2018.

Назарова Ю. В. Концепты *horror* как язык пересказа культурной истории (на примере современного кинематографа) //Гуманитарные ведомости ТПГУ им. Л. Н. Толстого. 2016. №4 (20).

Плахов А. Дальневосточный сериал //Искусство кино. 2001. №6.

Плахов А. Нецветущая сакура. Фильм Такаши Миике //Коммерсантъ, 19.04.2002.

Плахов А. Остерегайтесь красоток //Коммерсантъ-Weekend. 27.07.2001.

Плахов А. «Правдой» фестиваль держится //Коммерсантъ. 26.07.2019.

Плахов А. Такэси Китано: Я сыт популярностью по горло //Коммерсантъ. 05.09.2003.

Плахов А. Японский бум. Сакура в Роттердаме не цветет //Коммерсантъ. 03.02.2000.

Рамм В. Режиссер Такэси Китано: Про Льва Толстого я забыл! //Известия. 23.06.2008.

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

Bradshaw P. Hirokazu Koreeda: They compare me to Ozu. But I'm more like Ken Loach //The Guardian. 21.05.2015.

Электронные источники

Абдуллаева З. Анархист Хирокадзу Корээда и его фильм «Магазинные воришки» //Искусство кино. №3/4.

<https://kinoart.ru/reviews/shoplifters>

Абикеева Г. О. История, традиции и культура: лучшие японские фильмы 2018 года.

<https://the-steppe.com/razvlecheniya/luchshie-yaponskie-filmy-2018-goda>

Алешичева Т. Жестокий самурайский романс //Коммерсантъ-Weekend. 22.06.2012.

<https://www.kommersant.ru/doc/1957780>

Анашкин С. О фильмах дальней и ближней Азии: разборы, портреты, интервью. 2015.

<https://books.google.ru/books/about/>

[О фильмах дальней и бл.html?id=xWGoCgAAQBAJ&redir_esc=y](#)

Выпущен трейлер к фильму японского режиссера Киёси Куросава, снятому в Узбекистане //kun.uz./мир. 15.03.2019.

<https://kun.uz/ru/news/2019/03/15/vypushchen-treyler-k-filmu-yaponskogo-rejissyora-kiyosi-kurosava-snyatomu-v-uzbekistane>

Грегор Ульрих Японское кино вчера и сегодня.

http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/273_283.pdf

Гусев А. Кино XXI века: революция и перезагрузка //Сеанс/ №19/20. После паузы

https://seance.ru/n/19-20/zarubeznoe_kino_in_russia/kino-xxi-veka-revoljutsiya-i-perezagruzka/

Денисов И. Победитель в королевской битве (к 80-летию Киндзи Фукасаку).

<http://www.cinematheque.ru/post/143228/4>

Денисов И. Экскурсовод по аду (к 105-летию Нобур Накагавы). //Синематека. 19.04.2010.

www.cinematheque.ru/post/142718

Денисов И. Якудза-эйга. Жанровое кино по-японски.

<http://www.russ.ru/pole/YAkudza-ejga>

Денисов И. Японское жанровое кино. Якудза эйга. Часть 3.

<http://www.cinematheque.ru/post/119905/print/>

10 самых кассовых отечественных и зарубежных фильмов в Японии в 2018 г.

<https://manga-home.com/stati/10-samykh-kassovykh-otechestvennykh-i-zarubezhnykh-filmov-v-yaponii-v-2017-godu>

Дмитриева И. Синья Цукамото: Тэцуо, железо, город и плоть //Сигма. 04.02.2018.

<https://syg.ma/@ira-dmitrieva/sinia-tsukamoto-interview>

Долин А. Такэси Китано. Детские годы.

<https://e-libra.ru/read/423237-takeshi-kitano-detskie-gody.html>

Дугин А. Такаси Миикэ: анатомия Японии //Геополитика.ru. 20.07.2017.

<https://www.geopolitica.ru/article/takasi-miike-anatomiya-yaponii>

Дуткина Г. Б. Призраки среди нас: особенности национальной психологии современных японцев // Японские исследования. 2016. №4.

www.japanjournal.ru/images/js/2016/js_2016_4_82—101.pdf

Заговора М. Синья Цукамото: «Видимо, у меня никогда не будет крупнобюджетного фильма» //Кино ТВ.

<http://kinochannel.ru/digest/sinya-tsukamoto-vidimo-u-menya-nikogda-ne-budet-krupnobyudzhethno-filma/>

Захаров В. Новый Годзилла и похитители тел: что происходит в японском кино?//Кинопоиск. 16.11.2018.

<https://www.kinopoisk.ru/media/article/3288291/>

Звонок-2 //Кинопоиск.

<https://www.kinopoisk.ru/film/61305/>

Злыдарь М. 10 правил режиссера Такаси Миикэ// Сними кино. 05.06.2013.

<http://snimikino.com/10-pravil-rezhissera-takasi-miike/>

Знакомимся с работами победителя Каннского фестиваля – японского режиссера Хирокадзу Корээда.

<https://ru.globalvoices.org/2018/07/29/74806/>

Интервью Сэма Клебанова с Такэши Китано для программы «Магия Кино» на канале «Культура» и для журнала «Кинопарк» 15.08.2018.

<https://zen.yandex.ru/media/kinoru61/interviu-sema-klebanova-s-takeshi-kitano-5b72d402750a4600aad7914c>

Исии Тэруо //Википедия.

http://ru.wikipedia.org/wiki/Исии,_Тэруо

Кавайный хоррор: «Дом» Нобухико Обаяси (1977) // Horrorzone. 03.12.2017.

<https://horrorzone.ru/page/kavajnyj-horror-dom-nobuhiko-obajasi-1977>

Канны 2016: Наоми Кавасе-председатель жюри программы «Синэфондасьон» и короткометражных фильмов//Profi Сinema. Информационные портал для профессионалов кинобизнеса. 16.03.2016.

<http://www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?ID=196903>

Киёси Куросава. Фильм – это целое существо //Сеанс. 2018. №71.

<https://seance.ru/blog/video/kiyoshi-kurosawa/>

Кинопоиск. 50 самых шокирующих фильмов по версии Complex.

<http://www.kinopoisk.ru/film/ichikiller-2001-55149/>

Кузьмина Е. Лес скорби/Mogari-no mori/The Mourning Forest (2007) / Мое кино // Cinemotions. 16.12.2010.

<http://cinemotions.blogspot.com/2010/12/mogari-no-mori-mourning-forest-2007.html>

Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов.

<https://public.wikireading.ru/13460>

Кузьмина Е. Наоми Кавасэ и «Луна Красного Цветка» в Каннах/Cannes 2011: Naomi Kawase Hanezu No Tsuki // Кинопереводы: статьи, интервью. 20.05.2011.

<https://cinema-translations.blogspot.com/2011/05/cannes-2011-naomi-kawase-hanezu-no.html>

Кушнарева И. Поездки за город. Траурный лес // Искусство кино. 2007. №7.

<http://old.kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article10>

Лучшие фильмы 21-го века по версии сайта The Shoot Pictures // Кинопоиск.

<https://www.kinopoisk.ru/top/lists/183/film/77184/page/28/#film77184>

Любарская И. Бандзай, режиссер! // Искусство и культура. Спецпроект // Итоги. 2008. №27 (629).

<http://www.itogi.ru/iskus/2008/27/40898.html>

Меренков С. Horrors of Malformed MEN (Ужасы уродливых людей)

<https://cult-cinema.ru/reviews/h/horrors-of-malformed-men/>

Накагава Ёки. Японское кино и Каннский фестиваль.

<http://festival-cannes.fr/ru/article/5797/html>

Нелепо Б. Наоми Кавасэ: Можно сказать, что это взгляд бога // OpenSpace.ru, архив.

<http://os.colta.ru/cinema/events/details/23690/>

Новый фильм Хирокадзу Корэды откроет 76-й Венецианский кинофестиваль // ProfiCinema. 19.07.2019.

<http://www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?ID=278783>

Пародийный хоррор режиссера Такаси Миике // Кино без границ.

www.mognovse.ru/zyr-parodijnij-horror-rejissera-takashi-miike-po-romanu-yasushi.html

Пастораль. Умереть в деревне // Кинопоиск.

<https://www.kinopoisk.ru/film/143819/>

Плахов А. Радикальное кино // Сеанс. 2010. №17 // блог.

<https://seance.ru/blog/radical/>

Победитель Канн рассказал об источнике вдохновения для своего фильма // РБК. 20.05.2018.

<https://www.rbc.ru/rbcfreenews/5b00cf479a794733b27075c1>

Проклятие. The Grudge // Вокруг кино.

https://www.vokrug.tv/product/show/the_grudge/

Режиссер Такэси Китано награжден орденом Почетного легиона. Lenta.ru // Культура. 28.10.2016.

<https://lenta.ru/news/2016/10/26/kitano/>

Рейнольдс И. Смена творческого направления японского гуру ужасов дает плоды (перевод) // Reuters. 28.08.2008.

<http://news.leit.ru/archives/2556>

Рецензия на фильм «Братство якудзы: Война кланов/Agitator // B-movies. Сайт о внеуровневом, низкоуровневом и немассовом кино. 20.06.2016.

<http://b-movies.ru/?p=7265>

Ромодановский М. Канн 2017: Великолепное «Сияние» чистой красоты // ProfiCinema. Информационный портал для профессионалов. 25.05.2017.

www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?ID=221763

Саго Н. Современные японские режиссеры: Киёси Куросава // kimonjimag.ru

<https://zen.yandex.ru/media/kimonoimagazine/sovremennye-iaponskie-rejissery-kiesi-kurosava-5c616e1a3abb1200adf79f6f>

Синья Цукамото // Кое-что о японском кино.

<http://shinema.ru/people/?lang=rus&letter=s&id=10275>

Сонатина // Киноведы. Выпуск №073. 27.04.2016.

<http://kinovedy.com/sonatina/>

Сплэттер // Википедия.

<https://ru.wikipedia.org/wiki/Сплэттер>

Съемки фильмов помогают мне сделать этот мир лучше – Наоми Кавасэ о режиссуре и своих мечтах/ Talents collection. Новости. 19.07.2018.

<http://talentscollection.com/ru/materials/show/zyomki-filmiv-dopomagayut-meni-zrobiti-cey-svit-kraschim-naomi-kavase-pro-rezhisuru-i-svoji-mriji>

Такаси Миикэ // VseDoramy.

<http://vsedoramy.net/3486-miike-takasi-miike-takashi.html>

Такаси Миике получит приз Римского фестиваля // ProfiCinema. 24.09.2014.

www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?ID=166926

Тарантино назвал 20 лучших фильмов за последние 17 лет // Корреспондент net. 17.08.2009.

<http://korrespondent.net/showbiz/cinema/937405-tarantino-nazval-20-luchshih-filmov-za-poslednie-17-let>

Тарасенко С. Режиссер Киёси Куросава: Судьба фильма не зависит от создателя // Metro. 13.11.2018.

<https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/rezhisser-kiesi-kurosava-sudba-filma-ne-zavisit-ot-sozdatelya-1478590/>

Темман М. Такеши Китано. Автобиография. М., 2012.

https://www.e-reading.club/chapter.php/1020115/46/Kitano_-_Takeshi_Kitano._Avtobiografiya.html

Тодорова П. Наоми Кавасэ: Иностранцы считают, что я похожа на Одзу // Cineticle. №24.

<http://cineticle.com/inerviews/464-kawase-interview.html>

Токийская повесть. Обсуждение на LiveInternet.

<https://www.liveinternet.ru/users/3944113/post422178627>

Топ – 10 самых кассовых фильмов Японии 2018 года.

<https://www.yesasia.ru/article/655663>

Топ – 20 самых кассовых фильмов в Японии за 2016 год.

<https://www.yesasia.ru/article/367255>

Тэраяма Сюдзи с «Тэндзё Садзики». Utenamania.

www.utena.su/articles/forerunners/terayama.html

Феминизм и Канны: какие роли кинофестиваль отводит женщинам // Marie Claire.

<http://www.marieclaire.ru/stil-zjizny/feminizm-i-kannyi-kakie-rol-i-kinofestival-otvodit-jenschinam/>

Цыркун Н. Хичкок, Трюффо и Гомер Симпсон // Искусство кино. 05.04.2016.

<http://old.kinoart.ru/blogs/khichkok-tryuffo-i-gomer-simpson>

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>

Эксклюзивное интервью с Киёси Куросава: Я не такой потрясающий, как Тарковский // Киноафиша. 23.11.2018.

<https://www.kinoafisha.info/news/eksklyuzivnoe-intervyu-s-kiesi-kurosava-ya-ne-takoy-potryasayuschiy-kak-tarkovskiy/>

- Якудза: Кладбище чести // Кинопоиск.
<https://www.kinopoisk.ru/film/70903/>
- Японское кино: «Дом» Нобухико Обаяси //Хорошее кино.
<http://kinowar.com/японское-кино-дом-нобухико-обаяси/>
- Asia Film Connection: Japan online education resource
<http://www.usc.edu/libraries/archives/asianfilm/japan/>
- Bright Lights Film Journal: online film journal with database of articles on Japanese film
<http://www.brightlight.com/japan.html>
- British Association for Japanese Studies: publisher of Japan Forum.
<http://www.bajs.org.uk/>
- David Desser, The Lost Decade and a Minor Renaissance. Film Reference Forum
- Gerow, Aaron. Kawase Naomi (interview).05.12.2010 //Yamagata International Documentary Film Festival. DocBox. Documentarists of Japan, №14.
<https://www.yidff.jp/docbox/16/box16-1-1-e.html>
- Hoga Central: English language news and articles on Japanese film
<http://www.hogacentral.com/index.html>
- Japanese Movie Database: Japanese language database.
<http://jmdb.ne.jp>
- Kawakita Memorial Film Institute: private Tokyo-based library Tokyo-based library and research institute.
<http://kawakita-film.or.jp/index.html>
- Mark Schilling's Tokyo Ramen: film-related blog from film critic of Japan Times.
<http://japanesemovies.homestead.com>
- Mes, Tom. The Concert Films of Sogo Ishii // Midnighteye. 24.07.2001.
<http://www.midnighteye.com/features/the-concert-films-of-sogo-ishii/>
- Mes, Tom. Midnight Eye film review: Gozu (2003, Takashi MIIKE).
<http://www.midnighteye.com/reviews/gozu/>
- Midnight Eye: Online international journal on Japanese cinema.
<http://www.midnighteye.com/index.html>
- O'Sullivan.«Gozu': Weird Fellas// Washington Post. 10.09.2004.
www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A8898-2004Sep9.html?noredirevt=on
- Ryuganji Japan Film News: English language news site on Japanese film.
<http://www.sensesofcinema.com/>
- Shapiro J.E. Emerging Cinema Master – Kiyoshi Kurosawa: Interview at DVD Talk
https://www.dvdtalk.com/interviews/emerging_cinema.html at DVD Talk
- Video: The world according to Koreeda //The International Film Magazine Sight&Sound.
<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/video-world-according-koreeda>

Об авторе этой книги



Катасонова Елена Леонидовна

Катасонова Елена Леонидовна – руководитель Центра японских исследований Института Востоковедения Российской Академии наук, кандидат филологических и доктор исторических наук, выпускница Института стран Азии и Африки при Московском государственном университете. Большую часть своей профессиональной деятельности посвятила изучению Японии и развитию общественных и культурных связей между двумя странами. Является автором шести книг по истории и культуре Японии, вышедших в нашей стране, и двух научных изданий, опубликованных в Японии; ее перу принадлежит более 100 научных статей в ведущих российских и зарубежных научных журналах.

Круг научных интересов Катасоновой Е. Л. включает в себя историю российско-японских отношений и, в первую очередь, такой ее важный гуманитарный аспект, как урегулирование проблемы японских военнопленных, находившихся на территории бывшего СССР после окончания Второй мировой войны, а также вопросы движения за дружбу между нашими странами, культурной дипломатии, мягкой силы и т. д.

В последние годы большое внимание исследователь уделяет работе над многотомным проектом «Очерки массовой культуры Японии», посвященном изучению этого культурного феномена, который в наши дни не только определяет важный вектор духовно-нравственных и художественно-эстетических трансформаций, происходящих в японском обществе, но и с каждым годом все более ощутимо формирует новый образ культуры для миллионов людей в других странах, включая и Россию.

В рамках этого проекта в 2012 г. увидела свет индивидуальная монография Катасоновой Е. Л. «Японцы в реальном и виртуальном мирах», которая получила широкий позитивный резонанс как среди специалистов, так и в молодежной среде, и во многом способствовала продвижению этой тематики в сферу научных исследований.

Новая книга «Новое японское кино» – второй том этого проекта. Он посвящен другому не менее интересному виду современного массового искусства, зародившемуся в Японии почти в те же годы, что и в Европе, но приобрел широкое мировое признание и многомиллионную армию своих поклонников за рубежом лишь на рубеже XX и XXI вв.

Работа основывается на большом библиографическом материале – монографиях и статьях известных японских, российских и зарубежных исследователей, значительном информационном массиве российской и зарубежной периодики, а также личном опыте автора, которой посчастливилось наблюдать многие из описываемых явлений собственными глазами и быть знакомой с заметными фигурами в области японской киноиндустрии.