

ЭРОС И ТАНАТОС МАСАХИРО СИНОДЫ: «САМОУБИЙСТВО ВЛЮБЛЁННЫХ НА ОСТРОВЕ НЕБЕСНЫХ СЕТЕЙ» (1969)

АНАСТАСИЯ МАГИНА

Анастасия Юрьевна Магина — аспирант кафедры культурологии, педагогики и искусств факультета мировых языков и культур Русской христианской гуманитарной академии. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: maginanastasia@yandex.ru

Статья посвящена фильму «Самоубийство влюблённых на острове Небесных сетей», также известному как «Двойное самоубийство», снятому японским кинорежиссёром, представителем новой волны «Офуна» Масахиро Синодой в 1969 году. В статье автор предпринимает попытку осмысления произведения через призму традиционной японской культуры, в особенности, кукольного театра бунраку, а также современных режиссёру художественных приёмов. Наибольший интерес, по мнению автора, представляет собой рассмотрение фильма при помощи понятий о дуальности человеческой природы: *гири* — долга, основанного на перенятых из Китая конфуцианских ценностях, каким он представлялся в средневековой Японии, перед семьёй и обществом, и *ниндзё* — личных чувств человека. В своих работах Масахиро Синода делает упор на чувственность и насилие, однако в «Самоубийстве влюблённых на острове Небесных сетей» он отдаёт предпочтение рассуждениям о конце человеческого пути, и одним из самых ярких «действующих лиц» становится Судьба: её роль играют *курого* — работники сцены в традиционных

видах японского театра, чьё появление в кадре и включение в сюжет можно считать авторской находкой.

Ключевые слова: Япония, кинематограф, бунраку, Масахиро Синода, японский кинематограф, эстетика кино, философия киноискусства, *Cinema Studies*

EROS AND THANATOS IN MASASHIRO SHINODA “DOUBLE SUICIDE” (1969)

Anastasia Magina

PhD Student, Russian Christian Academy for the Humanities. St. Petersburg, Russia.

E-mail: maginanastasia@yandex.ru

The article is devoted to the film “Double Suicide”, shot by Japanese film director, representative of the Japanese new wave Masahiro Shinoda in 1969. In the article, the author attempts to comprehend the work through the prism of traditional Japanese culture, especially bunraku puppet theater, as well as modern artistic techniques for the director. The greatest interest, according to the author, is the consideration of the film with the help of concepts about the duality of human nature: *giri* — a duty as it was presented in medieval Japan, to the family and society, as well as *ninjō*- personal feelings of a person. In his works, Masahiro Shinoda focuses on sensuality and violence, but in “Double Suicide” he prefers reasoning about the end of the human path, and Fate becomes one of the most striking “actors”: its role is played by *kuroko*, — stage workers in traditional forms of Japanese theater, whose appearance in the frame and inclusion in the plot can be considered an author’s find.

Keywords: Japan, cinema, bunraku, Masahiro Shinoda, japanese cinema, aesthetics of cinema, philosophy of cinema, *Cinema Studies*

Масахиро Синода — один из знаковых режиссеров новой волны «Офуна» — группы японских кинематографистов конца 1950-х — начала 1970-х годов. Направление позаимствовало своё название у французской «Новой волны» — параллельного движения, которое аналогичным образом отказалось от устоявшихся традиций своего национального кино. В отли-

чие от французского аналога, японская новая волна возникла внутри киностудии в попытке оживить кинематограф новыми идеями молодых режиссёров. Хотя они и не представляли собой целостного движения, эти художники разделяли отказ от традиций и условностей классического японского кино в пользу более сложных работ, как тематически, так и технически. Последнее было продемонстрировано с помощью более сложного монтажа, сюрреалистичных фонов, а также благодаря использованию разных камер. Появившись в беспокойное время национальных и социальных перемен и беспорядков, фильмы, снятые в рамках этой волны, касались запретных тем, таких как сексуальное насилие, радикализм, беззаконие, дискриминация корейцев, гомосексуализм, а также последствия Второй мировой войны, которые были показаны в жестокой по своей правдивости форме. Режиссёры также приняли экспериментальные подходы к композиции, монтажу и сценарным приемам.

Если говорить непосредственно о Синода, то стоит сказать, что он выбрал для себя тему насилия и жестокости. Индивидуальный стиль и средства выразительности были выработаны режиссером осознано: «Я находился в постоянном поиске своего собственного, сугубо личного языка кино. Искал тот приём, который стал бы для меня тем, чем была статичная камера для Ясудзиро Одзу¹» (Gens, 1987, 79).

Несмотря на то, что сам режиссёр считал себя учеником Одзу, работы Синоды отличает выраженная чувственность и жестокость, которых нет в работах Одзу. Насилие в картинах часто представлено как неизбежный, можно сказать, обычный акт повседневной жизни человека: «Для меня витальность возникла из того, что я называю насилием, которое является основной человеческой страстью» (Mellen, 1975, 244), — говорил режиссёр. Эротизм и жестокость красной нитью идут через большинство работ Синоды, при этом они демонстрируются в почти экспрессионистской манере. Особенный операторский стиль, размашистость и последовательный монтаж

¹ Одзу Ясудзиро (12.12.1903-12.12.1963) режиссёр, один из классиков японской кинорежиссуры, считающийся «самым японским мастером».

обеспечивают соответствие главной задаче — поиску смысла эпохи через жестокость людей, оказавшихся в ловушке социальных норм или судьбы. Частые ритмичные наклоны камеры, общий план, сочетающийся с быстрыми поворотами, сами по себе являются идеальными средствами выразительности. Режиссёр часто использует ручную камеру и стоп-кадры для передачи зрителю эмоционального состояния персонажей.

Кроме того, одним из средств выразительности в его работах можно назвать некоторую театральность. Синода поступил в 1949 году в университет Васэда, где увлёкся театром, вернее, его традиционными формами — *но*, *кабуки* и *дзэрури*. Будущего режиссера интересовала уникальная для японского народа культурная среда, которая была не подвержена западному влиянию, которое было всеобъемлющим в 60-е годы XX века. Для Синоды «кабуки прошел процесс очищения, когда Япония закрыла свои двери для Запада, и именно в этом театре отчетливо стали проявляться определенные, фундаментальные черты японского народа» (Mellen, 1975, 236). Именно в кабуки режиссер понял, что насилие лежит в основе всех человеческих страстей и, можно сказать, является фундаментальным для человечества. При этом психологизм не становится ключевым в работах Синоды, наоборот, в картинах заметна некоторая отстранённость автора.

Черно-белый фильм-драма 1969 года «Самоубийство влюблённых на острове Небесных сетей», также известный как «Двойное самоубийство», основан на одноимённой пьесе для традиционного кукольного театра бунраку средневекового драматурга Мондзаэмона Тикамацу в жанре бытовой драмы — *севамоно*. Главный герой — торговец Дзихэй, который разрывается между двумя женщинами: женой (Осан) и возлюбленной (куртизанкой Кохару). В этой работе Синода использует приёмы средневекового кукольного театра, которым он увлекался еще в годы обучения в университете, сочетая его приёмы со средствами выразительности кинематографа.

В центре внимания находится столкновение между гири — своим долгом перед семьёй и обществом, каким он представлялся в средневековой Японии, и ниндзё — личными чувствами человека. Удивительная комбинация театрального и кинема-

тографического создаёт странный, почти иллюзорный мир, в котором разворачивается трагедия нескольких людей.

Как и оригинальная пьеса, её киноверсия также представляет ниндзё основным предметом исследования. Киновед Инна Генс отмечает, что для режиссера Масахиро Синоды конфликт между долгом и чувствами перекликается с главной темой его фильмов — «исследованием насилия и жестокости, возникавших на почве острой неудовлетворённостью жизнью» (Gens, 1987, 88).

Персонаж Дзихэй в работе Синоды предстаёт, в целом, человеком благополучным. Его супруга, — дочь богатого человека, у него есть дети и собственный магазин по продаже бумаги. В его случае долг связан с общепринятой конфуцианской добродетелью семейных обязательств, которая вынуждает его подчиняться воле старшего брата, тёти и дяди, что заботились о нём после смерти его родителей, а также о детях и супруге, которая также является его двоюродной сестрой.

Куртизанка Кохару тоже связана узами долга — ей нужно подчиняться хозяйке публичного дома, которая стала для нее чем-то вроде приемной матери. Кроме того, Осан, переживая за своего мужа, просит куртизанку оставить его, чтобы спасти его жизнь и положение. Интересно, что обе женские роли исполняет одна актриса — Сима Ивасита: этот приём подчёркивает как сходство двух женщин, любящих одного мужчину, так и удивительную двойственность женской природы — верной, покорной жены и, одновременно, пылкой возлюбленной.

По мнению режиссёра

Тикамацу хотел показать огромную власть человеческой чувственности над самым обычным человеком, и то, как такая любовь может разрушить его маленький, но прочный мир. Именно любовь разрушила устоявшийся мир этого человека [Дзихэя, — прим. А.М.], мир, который он так тщательно строил. Для Тикамацу любовь всегда принимает форму чувственной страсти, она никогда не была платонической. (Mellen, 1975, 250)

И в пьесе, и в фильме используется традиционная для театра трехактная драматургия: дзе (вступление) — ха (кризис) — кю (кульминация). Как и во многих произведениях, в жанре

севамоно именно ниндзё становится причиной и движущей силой сюжета. Трехактная структура истории начинается с постановки проблемы, которая постепенно раскрывается в вступлении — это одержимость Дзихэя куртизанкой Кохару. Во втором акте постепенно накаляется социальный конфликт, который обостряется не только из-за личных проблем героя, но и из-за различных недоразумений, возникающих по причине утаивания информации на нескольких уровнях. Для понимания проблемы следует обрисовать сюжет пьесы вкратце, хотя подробно он будет разобран в анализе фильма далее. В начале брат главного героя Магаэмон, переодевшись самураем, приходит к Кохару, чтобы шпионить за ней. Сам же Дзихэй видит метания возлюбленной, что вызваны расхождением между её чувствами и обещанием, данным Осан. Однако, с развитием конфликта происходит столкновение гири и ниндзё, когда супруга раскрывает содержание своего письма Дзихэю, в то время как её родители и брат требуют от него расписки, в которой он поклянется разорвать все связи с куртизанкой и посвятить себя семье и семейному делу. В какой-то момент герой пытается примирить долг и чувства, выкупив Кохару, но оставшись в браке с Осан. Для этого Дзихэй и супруга собирают дорогие кимоно для продажи, однако в этот момент появляется отец Осан и, чувствуя свою семью опозоренной, требует развода со своей дочерью у Дзихэя. К главному герою приходит осознание несовместимости гири и ниндзё: единственный выход, который он видит, — совершить двойное самоубийство в надежде на воссоединение в Чистой Земле Будды Амиды.

Несмотря на то, что оригинальная пьеса ведёт повествование в хронологическом порядке, Синода отказывается от этого, начав свой фильм с демонстрации театрального закулисья. Царит суета, обычная перед выступлением, актёры бережно надевают головы кукол-марионеток на туловища в богатых одеждах. За кадром на протяжении всего эпизода подготовки слышен телефонный разговор режиссера со сценаристом Томиокой Таэко: идет обсуждение митиюки — традиционной концовки «бегства возлюбленных», которая посвящена пути главных героев к месту, где они собираются встретиться

смерть. Необходимо придать сцене драматический подтекст. Уже подобрано место для сцены самоубийства, и мы можем услышать его описание: оно полно странных надгробий, «символизирующих пустоту», также закадровый голос режиссера акцентирует наше внимание на «фетишизме пространства», который выражен резким контрастом между статичным пейзажем кладбища и обнажёнными телами любовников. При этом, сцену нужно снять реалистично, «смерть не должна быть красивой как в кабуки». Как говорилось ранее, для Синоды темы насилия и жестокости, которые лежат в основе всех человеческих страстей, являются одними из ключевых. Однако для театра характерен тот факт, что «насилие не представлено реалистично на сцене, а демонстрируется в стилизованной или формалистической манере» (Mellen, 1975, 272).

Кто-то из актеров надевает черные одежды, скрывающие лицо тонкой тканью — это куроко — работники сцены в традиционных видах японского театра, условно невидимые для зрителя. Куроко передвигают декорации и реквизит по сцене, выполняют роль младших кукловодов в управлении марионеткой. Синода с легкостью преобразует традиционный мир японского кино, делая куроко столь же важными героями повествования, как и самих персонажей драмы, если не важнее — в этом фильме их роль поистине многообразна. Иногда они, являясь активными участниками событий, направляют героев, помогая им или подстрекая, как в сцене, где, повинаясь воле режиссёра, замирает уличная толпа, и только Дзихэй идёт сквозь неё, ведомый одним из куроко, навстречу к куртизанке Кохару. Иногда они как будто бы «комментируют» происходящие на экране, — когда сквозь полупрозрачную накидку, скрывающую лицо, видно отношение куроко к происходящему: осуждение или оправдание главных героев.

Кроме того, куроко, как и в театре, переносят реквизит и помогают менять одежды. И хотя сами куроко чаще всего передают свое отношение к происходящему только через жесты, главный куроко в какой-то момент берет на себя роль гида — рассказчика в театре Бунраку; он открывает эпизод митиюки, поэтично перечисляя места, которые прошли влюбленные на пути к смерти. Однако главная роль марионе-



Илл. 1. Лидер куроги обращается взглядом к зрителю

точников — это рок, неотвратимая рука Судьбы, «один из способов выражения авторской воли» (Mellen, 1975, 249).

Сам режиссер говорил о роли куроги следующее:

они ведут влюблённых, вынужденных умереть, к катастрофе. Куроги представляют собой глаз нашей камеры, а также служат агентом для зрителя, который хочет проникнуть в тайну истины о бедственном положении влюблённых. И, наконец, они представляют автора, самого Тикамацу. Их зловеще черные и безмолвные фигуры могут представлять другую сторону Тикамацу, который создал антисоциальный мир, окрашенный мелодраматической концепцией двойного самоубийства, и который был великим сентименталистом и гедонистом. (McDonald, 1994, 214)

Синода дает понять, что куроги помогают режиссеру манипулировать точкой зрения зрителя, они вносят в фильм почти что брехтовский «эффект отчуждения», лишая возможности пассивно и стереотипно воспринимать происходящее. Хотя

кинематограф известен своей способностью погружать зрителя в мир, созданный на экране, постоянное присутствие курого и театрализованная декоративность заднего плана дистанцируют зрителя, при этом, ставя его в позицию стороннего наблюдателя, молчаливого свидетеля — такого же, как и сами курого. Режиссёр создает в кадре одновременно условный, но, при этом, очень достоверный мир. Именно условность, декоративность и театральность становятся стилеобразующими принципами фильма. «Предопределённость судьбы, принятие жизни такой, как она есть, — все эти сугубо национальные черты мировосприятия японца выражены в образах, характерных для традиционного искусства» (Gens, 1987, 89-90), — считает И. Генс. И действительно, ведомые бессловесными курого, герои не способны противиться уготованной участи, и мы с самого начала, буквально, с первых секунд, знаем, чем закончится их путь. Нет никакой надежды избежать предназначенной судьбы. С первых кадров «Двойного самоубийства» продемонстрирован блестящий баланс традиционных и современных элементов работы Синоды с пьесой Тикамацу.

Наконец, куклы и актёры готовы к выходу на сцену, и вот гидаю объявляет название постановки и автора, слышится стук колотушек. Представление началось. Внезапно мы переносимся с театральных подмостков в реальный мир. Первым кадром этого новой ожившей реальности становится пустой мост, на который под ритмичный бой барабанов поднимается главный герой — торговец Дзихэй, который повёрнут спиной к зрителю. В звуках барабанов, в композиции кадра, размеренном шаге героя в такт барабанной дроби рождается какое-то тревожное, почти пугающее ощущение. Однако стоит ему достигнуть вершины моста, камера меняет угол обзора: теперь Дзихэй в кадре показан с противоположной стороны, спускающимся вниз. Светлые, яркие цвета этого кадра выглядят лёгкими и будничными. Затем Дзихэй поднимается на следующий мост, уходя все дальше, встречая по пути процессию паломников в белых одеждах — источник барабанного боя. Контрастирующие одеяния перетягивают на себя внимание зрителя с одинокой фигуры героя, и вновь на несколько мгновений возвращается тревожное чувство: напоминающие

белый саван одежды и почти зловещий барабанный бой как будто говорят зрителю о незримом присутствии смерти. Пройдя мимо процессии, Дзихэй останавливается на мосту. Камера опускается к группе курога, стоящих внизу: они окружили тела двух людей, совершивших синдзю — двойное самоубийство. Один из курога поднимает взгляд на Дзихэя, затем камера возвращается к герою, который смотрит на курога в ответ. Именно эта сцена не только устанавливает образ смерти как один из преобладающих мотивов, но и предвещает двойное самоубийство героев (McDonald, 1994, 216).

Такой внезапный переход от «реальности театрального мира», выраженного закулисными приготовлениями, обычно скрытыми от зрителя, к «реальности мира людей», в котором разворачиваются события пьесы Тикамацу, в определенной мере демонстрируют воззрения режиссёра на то, как именно следует относиться к драме. Напоминая зрителям, что они смотрят практически «ожившую» с помощью средств кинематографа театральную постановку, Синода усиливает упомянутый выше «эффект отчуждения». Практически навязчивое присутствие курога во многих драматических сценах, подчеркнутое камерой Синоды, полностью лишает зрителя возможности эмоционально соприкоснуться с героями. И по мере продвижения фильма это навязываемое режиссёром чувство отчуждения, вынуждающие дистанцироваться от героев и лишаящее эффекта сопричастности, становится все более очевидным.

Следующий эпизод знакомит нас с Кохару, возлюбленной Дзихэя. Герой идет к ней через оживлённую улицу квартала удовольствий. Декорации, представленные гравюрами укиё-э с изображениями куртизанок, сразу же привлекающие внимание зрителя, усиливают эротизм — второй по важности мотив в фильме. Курога гасит свечу в одном из домов удовольствий. Режиссёр использует стоп-кадр, актёры замирают, и на экране царит абсолютная тишина. Это шокирует зрителя, в очередной раз напоминая об иллюзорности происходящего. Только Дзихэй остается единственной движущейся фигурой в этой статичной обстановке, следуя за курога — вестником судьбы.

Придя в дом удовольствий, Дзихэй встречается с Кохару. Однако даже сейчас курога не покидают героев: в сцене, ког-



Илл. 2. Присутствие куро́го в сценах

да любовники предаются страсти, группа куро́го внимательно следит за ними. Причудливый условный мир театра выражается и в используемых декорациях этой сцены — герои лежат на щитах, украшенных абстрактной каллиграфией.

Синода настойчиво стремится к соединению несоединимого. Он упорно выстраивает актёрские этюды, опирающиеся на условную пластику, на фоне реалистических декораций, и напротив, жизнеподобное поведение актеров разворачивается на условном фоне упомянутой системы щитов. (Gens, 1987)

Далее происходит всё большее обострение конфликта— он выходит за рамки внутренней борьбы героя. Куро́го, словно олицетворение судьбы, вновь не дают Дзихэю свернуть с уготованного ему пути. Когда его старший брат Магаэмон, переодетый самураем, приходит к Кохару, чтобы шпионить за ней, а также уговорить отказаться от возлюбленного, камера медленно поворачивается к куро́го, который подсматривает, в свою очередь, за этой сценой. Эта таинственная фигура в черном буквально направляет прохожего в таверну, в которой отдыхает Дзихэй, чтобы тот узнал о выкупе, который предлагает богатый торговец за Кохару.



Илл. 3. Дзихэй и Кохару на фоне декоративных щитов

Однако главный конфликт между гири и ниндзё разворачивается, когда Дзихэй решает отказаться от чувств к Кохару и просит своего брата, которого он узнал под личиной самурая, уничтожить любовные письма куртизанке. Модаэмон напоминает брату о его долге перед семьёй, и Дзихэй решает забыть о чувствах к любовнице. Герой намерен вернуться к семье и торговле, он обманут притворством куртизанки, не зная, что и она связана гири по отношению к Осан. Молчаливый куроко, невидимый для героев, следит за разворачивающейся драмой. Среди писем Кохару Магаэмон находит женское письмо. Девушка, стоящая в это время в углу сцены, подбегает и пытается отнять его, и вдруг — стоп-кадр. Герои замирают, куроко вынимает письмо из замерших рук мужчины, подносит свиток к экрану, демонстрируя его зрителю. Гидаю объявляет: «Письмо от Осан к Кохару». Условность театра вновь врывается в мир живых людей. Дзихэй и Магаэмон уходят, скрывшись за огромным щитом на заднем плане, а группа куроко быстро сменяют реквизит.

Гидаю запекает, рассказывая зрителю о магазине торговца бумагой Дзихэя; под звуки традиционного японского инстру-

мента — сямисэна — появляется Осан. Зритель оказывается в магазине, который оформлен такими же щитами, как и дом удовольствий, но в этот раз на них не гравюры, а абстрактные брызги туши. Во время суматошной домашней сцены герои узнают, что к ним придут тетя Дзихэя (и мать Осан), а также торговец мукой Магаэмон. Внезапно появившийся куроко прячется за ширмой, акцентируя внимание на предстоящем эпизоде.

Тетя и брат пришли напомнить Дзихэю о долге перед семьей. Происходит ещё большее обострение конфликта между гири и ниндзё. Их привел в семью Дзихэя слух о том, что Кохару собирается выкупить богатый торговец, который любит ее. Они порицают Осан, которая не может удержать мужа и навлекает позор на семью, и самого Дзихэя, ведь он нарушил обещания данные брату. Однако, слух опровергается супругами, и герой пишет письмо дяде, в котором обещает работать еще усерднее, забудет о чувствах к куртизанке Кохару и выполнит долг перед семьей. Узы гири все сильнее сковывают Дзихэя. Оставшись наедине, Осан радуется тому, что супруг отныне останется с ней, как и предписывает ему гири. Но вот, куроко садится подле спящего мужчины. Осан подходит к Дзихэю, и видя, как тот плачет, обвиняет мужа в том, что он все еще любит Кохару. Однако, герой считает себя обманутым куртизанкой. Он говорит о том, что опозорен и больше не может знаться с ней. Опасаясь, что куртизанка покончит с собой, Осан раскрывает, что написала письмо Кохару. Пока женщина раскрывает содержание своего письма, в котором просила куртизанку бросить ее мужа, беспокоясь, что любовники могут совершить синдзю, влекомые отчаяньем, в кадре на первом плане сидит куроко.

Внезапно, у Дзихэя появляется надежда примирить гири и ниндзё, когда жена говорит о том, что соберет для мужа денег выкупить Кохару, чтобы спасти ей жизнь. Синода вновь использует свою камеру, чтобы внести дополнительное напряжение в сцену — герои в кадре никогда не появляются полностью: либо они запечатлены, выходящими за пределы кадра, либо камера выхватывает их через решетку окна. Женщина собирает свои кимоно, чтобы Дзихэй мог заложить их, а так-

же отдаёт все деньги, которые успела собрать. Курого, символ неизбежности, помогает ей. Приходит отец Осан, он находит сложенные кимоно, которые Дзихэй собирается заложить и, разгневанный, забирает дочь из дома.

Конфликт достиг своего пика — все надежды на примирение гири и ниндзё рухнули. Окруженный фигурами в черном, Дзихэй кричит в агонии, понимая, что единственный путь для него — смерть. Теперь и сам герой движется неестественно, словно ведомая марионетка, что становится стилизованной демонстрацией потери воли. В отчаянии Дзихэй разрушает свою лавку. Медленное движение камеры, сопровождаемое звуками гонга, становится отображением внутреннего мира героя в этот момент. Группа курого, сочувственно наблюдает за ним. Герой покидает сцену, скрывшись за огромным щитом.

Реквизит на сцене меняется, меняется и место действия — пришло время для митиюки. Один из курого берет на себя функцию рассказчика, тоскливым стихотворением он выражает своё сочувствие Кохару. Любовники прибывают на кладбище. Олицетворяющий неотвратимость судьбы курого следует за ними. Под звуки сямисэна, в окружении надгробий, они занимаются любовью. Наконец, два главных мотива — смерть и эротика, эрос и танатос — тесно переплетаются между собой. Один из курого молчаливо наблюдает за любовниками, сидя возле надгробия, на котором уже написано имя Дзихэя.

Всё ещё связанная долгом перед Осан, Кохару просит убить её первой, чтобы она не нарушила свое обещание — спасти жизнь Дзихэя, расставшись с ним. Курого, становясь всё более активными участниками событий, передают Дзихэю меч, и в ритуальном акте отречения героини отрезают волосы, тем самым, отрекаясь от мирской суеты и всех связывающих их гири.

Слышится бой колокола, и в следующей сцене мы видим, что это курого бьют в него, возвещая о приближении конца. Героини идут по мосту навстречу одиноко стоящей фигуре в чёрном. В композиции кадра мост идёт нисходящей линией слева направо, что усиливает тревожное чувство приближения смерти. Под бой колокола Дзихэй убивает свою возлюбленную мечом. Следует очередной стоп-кадр, сопровождаемый

дисгармоничной звуковой дорожкой, запечатлевший маску смерти на лице Кохару. Курого уже приготовили эшафот для Дзихэя. Они ведут его за собой, неся в руках пояс оби¹ Кохару, на котором мужчина будет повешен. Один из курого выбивает лестницу из-под ног Дзихэя, и группа равнодушно покидает кадр, будто завершив своё участие в судьбе возлюбленных.

Фильм начинается и заканчивается в одном и том же месте. В первой сцене фильма камера останавливалась на группе курого под мостом — в завершающей же сцене уже один из курого стоит на мостике на том самом месте, где когда-то стоял Дзихэй, в очередной раз напоминая о его роли символа неотвратимости судьбы. Затем камера обращается к лежащим под мостом телам любовников, и эта закольцованность композиции — главная ирония фильма, ведь несмотря на столь явное предупреждение, данное в начале фильма, герой все же пришел к смерти и не смог избежать судьбы.

Таким образом, можно сделать вывод, что у Масахино Синоды, представителя японской «Новой волны», эрос и танатос действительно являются собой две силы, предопределяющие человеческое бытие и не могут существовать один без другого. Использование разных камер, последовательного монтажа, игры с разными планами, а также талантливое соединение вышеперечисленных технических приёмов с традиционным японским кукольным театром поистине делают фильм «Самобийство влюблённых на острове Небесных сетей» не только интересным прочтением традиционного средневекового текста, но и самостоятельным произведением.

REFERENCES

- Brecht, B. (1956). *Bertolt Brecht about the theater*. Rus. Ed. Moscow: Izdatelstvo Inostrannoj literatury Publ. (In Russian)
- Gens, I. (1987). *Challenged: Japanese Filmmakers of the 60s and 70s*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)

¹ Оби — традиционный японский пояс для кимоно, изготавливаемый из парчи или шелка, современные еще и из полиэстера, примерно 30-40 см в ширину и достигающий до 4 м в длину.

Mellen, J. (1975). *Voices from the Japanese cinema*. New York: Liveright Publ.

McDonald, K. (1994). *Japanese classical theater in films*. Rutherford: Fairleigh Dickinson Univ. Press Publ.