

ФЕНОМЕН ТАКЕШИ КИТАНО, ИЛИ ЧТО НАДО ПОМНИТЬ, КОГДА СМОТРИМ ЭТИ ФИЛЬМЫ

ВЛАДИМИР ЕГОРОВ

Владимир Александрович Егоров — кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: egorov1@mail.ru

Такеши Китано — режиссер, сценарист, актер, комик, телеведущий, писатель, художник. Герои произведений Т. Китано — анархисты и антихристы, которые не примельют навязанные правила секулярного общежития как священные и выступают против определенных, детерминированных, условий своего пребывания в мире. Фильмы Китано — сатира на постгероя с общей гуманизацией симулякра, очеловечивания телематического героя в эпоху *souru past*. Фильмы Китано обладают одним очень важным качеством — в них нет точки, однозначного конца, потому что они не о людях, а о процессах, в которых люди участвуют. Процессы всегда оставляют свободные, незаполненные места — места недостаточности, которые трудно определить, но которые есть. Такая незаполненность предполагает потенциальную возможность заполнения, но только при условии совершения определенных действий.

Ключевые слова: Такеши Китано, Япония, кинематограф, анархизм, постгерой

THE PHENOMENON OF TAKESHI KITANO, OR WHAT TO REMEMBER WHEN WATCHING THESE FILMS

Vladimir Egorov

PhD in Philosophy, Senior Lecturer, Russian Christian Academy for the Humanities. St. Petersburg, Russia.

E-mail: egorov1@mail.ru

Takeshi Kitano is a film director, a screenwriter, an actor, a comedian, a TV presenter, a writer, an artist. The heroes of T. Kitano's films are anarchists and antichrists who do not accept the imposed rules of secular hostel as sacred/ They oppose the certain, deterministic conditions of their stay in the world. Kitano's films are a satire on the post-hero with a general humanization of the simulacrum, the humanization of the telematics hero in the era of copy past. Takeshi Kitano's films have one very important feature — they do not have a point, an unambiguous end, because they are not about people, but about the processes in which people participate. The processes always leave empty, unfilled places — places of insufficiency that are difficult to identify. And such a lack of filling implies the potential possibility of filling, but only if certain actions are performed.

Keywords: Takeshi Kitano, Japan, cinema, anarchism, post hero

Такеши Китано — автор многих кинофильмов, сценарист, актер, комик, телеведущий, писатель, художник. «Кикуджиро» Китано называют последним великим фильмом Японии в XX веке. О нем как об актере и режиссере заговорили в Японии в 1980-х, в 1990-х — в Европе, а в 2000-х и в России, и уже говорили, не переставая (см. Dolin, 2006). На Венецианском кинофестивале 1997 г. за фильм «Фейерверк» Т. Китано получил Золотого льва, и в том же году ему была присуждена премия Европейской киноакадемии *Screen International Award*. В журнале «Искусство кино» за 1999 г. была опубликована статья «Такеши Китано: “Понять якудза, или Конец насилия”» Сергея Кузнецова, посвященная творчеству японского мастера, в которой он был назначен преемником Акиры Куросавы, равным ему на кинематографическом Олимпе Японии:

1997-й был годом японского кино благодаря двум высшим наградам, полученным в Каннах и Венеции, и имя венецианского победителя — Такеши Китано — осталось символом современного японского кинематографа. После смерти Куро-савы именно он стал полномочным представителем Страны восходящего солнца в мировом кино. (Kuznetsov, 1999)

Первый фильм «Жестокий полицейский» Китано поставил в 1989 г., а его последняя (на сегодня) картина «Последний беспредел» (2017) — криминальная драма, которая завершает трилогию о якудзе (фильм заканчивается смертью героя). И в дебютном кинофильме, и в «Последнем беспределе» автор обсуждает проблемы власти и насилия, выхода за границы социально поощряемого и социально допустимого, осуждаемого, но имплицитно принимаемого.

Все фильмы Т. Китано так или иначе затрагивают темы насилия и социальной адаптации, принятия или неприятия героем социальной данности в тех границах, в которых он пребывает, и насколько он интегрирован в реальность, находящуюся под контролем той или иной институции: государства в фильме «Ребята возвращаются» (1996) или клана якудза в «Брате якудзы» (2000), семьи в «Кикуджиро» (1999) или группы сотоварищей в «Ахиллесе и черепахе» (2008). Во всех произведениях Китано рассказывает о человеке, вынужденном сопротивляться миру, о том общественном и природном космосе, о тех внешних силах, с которыми герой ранее находился в стабильных отношениях, но по прихоти автора-«демиурга» эти связи разрушаются, и он творит из хаоса новый космос.

При этом всегда следует помнить о том, что Китано — режиссер послевоенный, того первого поколения, у которого нет личного опыта проживания войны, но есть опыт проживания в поствоенной Японии и той трансляции экзистенциальных смыслов, которые передавались через проживших войну родителей. У Китано нет ни слова о Второй мировой войне и атомной бомбардировке Хиросимы и Нагасаки. Он как-то писал о том, что приезжал в Нагасаки по делам и при этом ни словом не обмолвился ни об атомной бомбе, ни о прошлом милитаристической Великой Японской империи, ни об оккупации союзными войсками и продолжавшемся до 1952 г. американском военном присутствии и тех экономических и политических

реформах, которые сделали послевоенную Японию частью западного мира, с традиционным набором либеральных ценностей и культурой потребления. В своих рассказах о детстве Китано писал о послевоенном Токио, о школе, о жизни, но нигде не говорил о войне, вытесняя это историческое прошлое.

Этот послевоенный период (а Японии до сих пор несет в себе этот травматический опыт и присутствующий в личном и общественном сознании постимперский шлейф метасмыслов и метанарративов) характеризуется как время кризиса, в котором социальная аномия и депривация

ослабляют нормальные институты и содействуют образованию *толп*, то есть спонтанных скоплений народа, склонных либо полностью замещать ослабленные институты, либо оказывать на них непреодолимое давление. (Girard, 2010, 28)

Япония поствоенная, вестернизированная, включенная в мировую капиталистическую машину производства всего как товара, задача которой увеличение прибыли, приращение финансово-промышленного и социального капитала, частью машины которой стал и сам Такеши Китано.

В послевоенном обществе институт якудза становится архаикой, уходящей натурой. Если он не впишется в эти новые либеральные политико-экономические отношения, предполагающие большую множественность и разнообразие, отказ от имперского единого, то уйдет как действующий институт, станет неким национальным колоритом, отсылкой к прошлому, к ушедшей традиции, как в тех фильмах, которые снимает Китано, десакрализуя якудза, показывая, романтизируя, эпатируя, но уже вне опыта непосредственного проживания. Жан Бодрийяр в небольшом эссе «История как ретросценарий» отмечал, что кино, как ранее фотография, «внесли громадный вклад в секуляризацию истории, и фиксирование ее в визуальной, “объективной форме” взамен мифов, которые ее пронизывали» (Baudrillard, 2016, 70).

Якудза становится «козлом отпущения» (Girard, 2010), жертвой которого снимается социальная и личная напряженность в поствоенной аномичной Японии. Это способствует гармонизации еще во многом архаического общества новой, уже не имперской, Японии — государства «общества контроля».

В своих фильмах Т. Китано показывает таких героев, которые при столкновении с миром неразрешимых личных и социальных проблем противодействуют им, перекраивая траектории жизни и судьбы, уходя из мира контроля в мир иной, акрратический. Герои Китано пытаются вырваться из тенет общества контроля, устраивая персональные революции.

Как отмечал Жиль Делёз, ссылаясь на М. Фуко, XVIII и XIX века — это время зарождения дисциплинарных обществ, кото-

рые достигли своего расцвета в двадцатом [веке]. Они приступили к организации «пространств заключения». Индивидуум отныне лишь непрерывно переходил от одного пространства заключения к другому, каждое из которых имело свой собственный закон: вначале закон семьи, потом школы [...], потом фабрика, время от времени госпиталь, возможно, тюрьма, преимущественная и самая законченная форма заключения. Именно тюрьма служила остальным «пространствам заключения» базовой моделью. (Deleuze, 2016)

Конец XX — начало XXI в. стало временем выхода-исхода-перехода из дисциплинарного общества, «пространств заключения», в «общество контроля», где нет места для якудза как сообщества, как социального института, который уже не может существовать в том же самом виде, в котором существовал ранее, поскольку власть

одновременно и индивидуализирует и запрессовывает в массу, т.е. собирает подвластную субстанцию в единое тело, которым управляет, и вместе с тем отливает в законченную форму каждый индивидуальный фрагмент этого тела. (Deleuze, 2016)

Ролан Барт в работе «Как жить вместе» ссылается на Ф. Ницше в интерпретации Клоссовски и высказывает следующую мысль:

Устранить реальный мир — значит вместе с тем устранить мир видимостей — и вместе с ними опять же сами понятия сознания и бессознательного — внешнего и внутреннего. Мы являемся лишь чередой состояний — прерывисто вкрапляющихся в код повседневных знаков, причем неподвижность языка вводит нас в заблуждение о ней: поскольку мы зависим от этого кода, мы мыслим себя непрерывными, хотя живем лишь прерывисто; однако эти прерывистые состояния связаны лишь с тем, как мы используем или не используем неподвижность

языка; быть сознательным — значит использовать ее. Но как же нам использовать ее, чтобы хоть как-то знать самих себя, когда молчим? (Barthes, 2016, 68)

Герои Т. Китано действуют в меньшей или большей степени бартовской идиоритмии (Barthes, 2016, 51–52); сохраняя индивидуальный ход проживания в «Кикуджиро» (1999) или индивидуальный ход в замкнутом социальном пространстве якудза «Сонатина» (1993): в первом случае, сохраняя пребывание в общем пространстве, а вот во втором — выходя из него, но с возможностью вырваться из-под социального прессы. То есть то, что ранее присутствовало в пространстве религиозных ограниченных пространств, оказалось вынесенным в незакрытое пространство секулярного мира.

Выходя из пространства принуждения, герои Китано становятся акторами, которые не вписываются в предлагаемые условия существования, либо через восстание, либо через формирование присутствия, но не подчинения.

Ролан Барт в работе «Империя знаков. Путевые заметки путешествия по Японии» отмечал:

То, что привлекает внимание в рассмотрении Востока, это не другие символы или другая метафизика, не другая мудрость (хотя последняя и проявляется как нечто желанное); но — сама возможность отличия, изменения, переворота в области символических систем. (Barthes, 2004, 10)

Сошлемся на Клода Леви-Стросса, который подчеркивал, что Япония и Франция антиподы, что во Франции нитку вдевают в иголку, а в Японии иголку на нитку. В статье «Важные различия восточного и западного мышления» Леви-Стросс выделял два важных момента, которые нельзя не учитывать при стремлении понять японскую культуру в целом и кинематограф в частности.

Первое то, что в восточной философии отсутствует субъект.

На Востоке каждое существо трактуется всего лишь как временная комбинация биологических и психических свойств, лишенных прочной основы; это всего лишь мнимая видимость, удел которой — распад. (Lévi-Strauss, 2013, 41)

А второе отличие относится к речи. Европейское мышление придает огромное значение речи, с помощью чего познающий

субъект описывает мир, высказываясь в непротиворечивой форме. А с точки зрения восточного человека,

человеческая речь в принципе не адекватна реальности. Если даже предположить, что понятие окончательной истины об устройстве мира имеет смысл, она неизменно ускользает от нас. [...] Мы ничего не можем об этом знать и, следовательно, ничего не можем сказать. (Lévi-Strauss, 2013, 42)

Таким образом, мы должны помнить, что понимание фильмов Т. Китано, с одной стороны, затруднительно, потому что мы являемся носителями европоцентричных парадигм с особым отношением к речи, к ее непротиворечивости, а с другой, что понимание есть, потому что Китано и его киноязык уже не является чистым выразителем энигматичной восточной традиции, в которой речь не тождественна реальности. Такая дуальность и делает особыми фильмы Китано. Кроме этого, понимание произведений Китано возможно и из-за того, что мы считываем изложенное в них (или, возможно, додумываем, потому что у нас есть тот аппарат, позволяющий это делать) — то общее социальное, которое мы находим в разных цивилизационных моделях.

Исходя из этого, мы понимаем, почему Кикуджиро — герой одноименного фильма — все время лжет, ну, или почти все время... Как отметил Виктор Мазин в разделе «Точки зрения “Расёмон”», в книге «Лакан в кино»,

На уровне бессознательного субъект лжет. И ложь эта является способом, которым пользуется он, чтобы высказать на этот счет истину. (Mazin, 2015, 57)

У Акиры Куросавы разбойник в фильме «Расёмон» поясняет, что не было бы никакого убийства, если бы не одно «но», которое и стало триггером, запустив цепь событий: «Стоял жаркий день, а по листьям пробежал прохладный ветерок. Так вот, если бы не этот ветер, я бы никого не убил» (Mazin, 2015, 66).

В фильмах Т. Китано таких явных триггеров нет. У него причиной событий становится некая недостаточность, которая или имплицитно (как в «Сонатине»), или эксплицитно (как в «Кикуджиро») запускает тот механизм, что приводит к череде событий. А в результате становится новый мир, с новыми элементами и новыми отношениями.

И как замечал Дэвид Юм в «Трактате о человеческой природе»,

нет ничего более достоверного, чем то, что отчаяние производит на нас почти такое же действие, как и радость успеха: ведь стоит нам только убедиться в невозможности удовлетворить какое-либо желание, чтобы само это желание исчезло. (Hume, 1996, 58)

В одном из своих эссе Китано отмечает, что

якудза участвуют в каждодневной жизни людей, даже если они опасны [...] На свой лад они устанавливают порядок, выполняя роли полицейских. [...] В квартале, где я рос, находились маленькие фабрики игрушек, не способные удовлетворять спрос, поскольку работали в основном на экспорт. Якудза вмешались в ситуацию, чтобы организовать производство и распространение дополнительной продукции. Конечно, они взяли свою долю, но экономическую роль их вмешательства трудно недооценить. [...] в японском обществе якудза — часть повседневного мира. [...] Наше общество испытывает влияние Запада, но семейные отношения, при которых отец жертвует собой ради сына, а тот — ради отца, до сих пор царят в мире японской семьи. Точно так же происходит между «старшим» и «учеником» в бандах якудза. Поняв, что такое якудза, вы узнаете, как функционирует японское общество. (Цит. по: Dolin, 2006, 86)

Такеши Китано считает, что якудза как явление (и эту мысль мы можем экстраполировать на героев других его кинофильмов) ушли из истории, исчерпав свои возможности, оставшись стоять одной ногой в «обществе контроля», а второй находясь в уже ушедшем в прошлое дисциплинарном обществе. Вовремя ими не понятая и не осознанная смерть дисциплинарного общества вывела их на обочину актуальной жизни. Сам институт якудза продолжает сохраняться в этих новых условиях и еще будет воспроизводиться какое-то время, но уже в том виде, в котором им будет легко управлять, поскольку, не являясь актуальным институтом, производящим смыслы, он становится примером бредовой работы (Graeber, 2020), обесцененного бредового бытия сведенного к набору жизненных благ.

Т. Китано удалось десакрализовать этот институт, или, точнее, принять в этом участие, создав такое кино, которому, как

отмечает Маргарета Фёрингер, описывая феномен Пудовкина с его «Механикой головного мозга», когда фильм «может стать политическим инструментом, который не только способен распространять идеологию и пропаганду, но также конструировать общество» (Vöhringer, 2019, 213). Или деконструировать его, как это в нашем случае.

Китано в роли якудзы, разрушитель мифа якудзы и создатель нового мифа постякудзы — образец героя, а лучше сказать постгероя эпохи постгероев. Той эпохи, которая характеризуется многозначительным молчанием, где за молчанием не так просто определить — лживо ли оно или является громогласно звучащей правдой. Герой, что молчит и лжет, герой что говорит и вновь лжет (Кикуджиро, якудза в трилогии «Беспредел»). Но таким образом герой показывает, что есть правда. Постгерой пришел на смену героям Сталлоне и Шварценеггера как иной архетип, который стал востребован в эпоху телематического захвата незащищенных и девственных душ потребителей услуг и сервисов. Постгерои — явленные знаки другого мира и другого кино, говорящие и утверждающие утрату, которые пришли на смену тем героям, когда кино было массовым, с утвердительным повествованием.

Собственно, и сам зритель уже не зритель, а новый герой, живущий в таком обществе, в котором, как описал его Дэвид Гребер, отсылая к «Евангелию богатства» Эндрю Карнеги, «такое материальное изобилие, которое позволит американцам осознать себя через то, что они потребляют, а не через то, что они производят» (Graeber, 2016, 37).

Герой Китано — анархист и антихрист, который не приемлет навязанные правила секулярного общежития как священные и выступает против определенных условий своего пребывания в данном мире. Фильмы Китано — сатира на постгероя с общей гуманизацией симулякра, очеловечивания телематического героя в эпоху *coru past*. Такой постгерой, заработав определенный социальный капитал, превращает его в социальный статус, который постепенно становится социальной стратой, а потом..., а потом становится бредовой работой (Graeber, 2020), которая приводит к противостоянию индивидуального и бюрократического.

Персонажи фильмов Китано подчинены миметическим процессам той среды, в которой они пребывают, и принимают это как данность, как единственно возможную реальность. Миметизм — та сила, которая ныне управляет всеми и всех детерминирует. Но существуют триггеры, которые способны нарушить ход вещей. Такой процесс разрыва сложившихся отношений всегда связан с насилием, и благодаря насилию, выводит героев за границы бездушных рациональных механизмов современных био- и танатополитических отношений власти и индивида, в которых бюрократия выступает агентом системного насилия и политикой увеличивающихся запретов.

Фильмы Такеши Китано обладают важным качеством — в них нет точки, однозначного конца, потому что они не о людях, а о процессах, в которых люди участвуют. Процессы всегда оставляют свободные, незаполненные места — места недостаточности, которые трудно определить, но которые есть, а значит, предполагается потенциальная возможность заполнения таких мест, тот самый открытый финал. В противном случае наступает физическая или социальная смерть героя.

REFERENCES

- Barthes, R. (2004). *Empire of Signs* (Ja. G. Brazhnikova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Praksis Publ. (In Russian)
- Barthes, R. (2016). *How to Live Together: Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Baudrillard, J. (2016). *Simulacres et simulation* (A. Kachalova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: POSTUM Publ. (In Russian)
- Deleuze, G. (2016). Society of Control. *Elements 9. Postmodern*. Retrieved from <https://itexts.net/avtor-aleksandr-gelevich-dugin/195101-elementy-9-postmodern-aleksandr-dugin/read/page-4.html> (In Russian)
- Dolin, A. (2006). *Takeshi Kitano. Childhood*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Girard, R. (2010). *The Scapegoat* (G. Dashevskij, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publ. (In Russian)
- Graeber, D. (2020). *Bullshit jobs*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)

- Hume, D. (1996). *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects* (S. I. Cereteli, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Tekst Publ. (In Russian)
- Kuznetsov, S. (1999). Takeshi Kitano: "Understanding the Yakuza, or the End of Violence". *Iskusstvo kino*, 10. Retrieved from <https://old.kinoart.ru/archive/1999/10/n10-article8> (In Russian)
- Lévi-Strauss, C. (2013). *The Other Face of the Moon* (E. Jablokova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Tekst Publ. (In Russian)
- Mazin, V. A. (2015). *Lacan in the cinema*. St. Petersburg: Seans Publ. (In Russian)
- Vöhringer, M. (2019). *Avant-garde and psychotechnology: Science, art and technology of the perception experiments in the early Soviet Union* (K. Levinson & V. Dubinina, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)