

**ЖАНР ВЕСТЕРН И ЕГО ЯПОНСКАЯ СУДЬБА.  
НАЦИОНАЛЬНОЕ И ГЛОБАЛЬНОЕ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АКИРЫ КУРОСАВЫ  
И ТАКЕШИ КИТАНО)**

**ЕЛЕНА НЕКРАСОВА**

*Елена Сергеевна Некрасова* — кандидат философских наук, доцент. Российский государственный институт сценических искусств. Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* nekrasovakinoart@gmail.com

Темой исследования является феномен японского вестерна как модификации жанра вестерна и его история в рамках изменений, который претерпевает культура после Второй мировой войны. Формирующийся в это время феномен глобальности и пересмотр специфики национального хорошо виден на примере трансформации жанрового кино и жанра вестерна в частности.

*Ключевые слова:* кинематограф, японское кино, вестерн, японский вестерн, дзидайгэки, Куросава, Китано

**THE WESTERN GENRE AND ITS JAPANESE DESTINY.  
NATIONAL AND GLOBAL  
(ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF AKIRA KUROSAWA  
AND TAKESHI KITANO)**

*Elena Nekrasova*

PhD in Philosophy, Assistant professor, Russian State Institute of performing arts. St. Petersburg, Russia.

*E-mail: nekrasovakinoart@gmail.com*

The topic of the research is the phenomenon of the Japanese Western as a modification of the western genre and its history within the framework of the changes that culture undergoes after World War II. The phenomenon of globality emerging at this time and the revision of the specifics of the national is clearly visible on the example of the transformation of genre cinema and the western genre in particular.

*Keywords:* cinematography, japanese cinema, western, japanese western, jidaigeki, Kurosawa, Kitano

Есть такое устойчивое понятие — японский вестерн. Термин не нуждается в пояснении, но явление или вернее то, что подразумевается под ним в киноведческой и зрительской, а конкретнее, в фанатской среде, очень объемно.

Среди цветущей сложности этого феномена хотелось бы выделить несколько исследовательских проблем. Прежде всего временные рамки: в Японии фильмы в жанре вестерн начали сниматься в 50-е, 60-е годы XX века, то есть в течении двух десятилетий после окончания Второй мировой, когда в кинематографе побежденной в войне Японии начинают четко проявляться элементы американского вестерна. Второй аспект более широк — исторические и культурные особенности распространения западной традиции в японском кино и театре. Здесь речь идет, конкретно, о периоде Мейдзи. А третий, аспект — формальный. То, как в японском вестерне соединились голливудская и собственно японская жанровые традиции. Все три аспекта связаны между собой, но наиболее репрезентативным является третий. Поэтому в статье будут уделено большее внимание жанровой и культурной предыстории японского вестерна и тому, как элементы голливудского вестерна соединяются с традиционными японскими театральными и кинематографическими жанрами — прежде всего с дзидайгэки<sup>1</sup>. В более широком контексте — с тем, что называется фильмами, обращающимися к японской истории (japanese period film).

---

<sup>1</sup> Здесь так же надо упомянуть связанный с дзидайгэки жанр тямбара / чамбара (chambara) или бой на мечях. В англоязычной традиции это так же именуется самурайское кино.

Получившийся в результате этого слияния новый кинофеномен, условно называемый японским вестерном, приобрел мировую известность, даже большую, чем в самой Японии. Во всем мире самым знаменитым создателем японского вестерна считается Акира Курасава. Именно Курасава характернее других режиссеров использует традицию вестерна и, шире говоря, вводит эстетику голливудского экшена в японское кино. В то же самое время его фильмы оказали серьезное влияние на развитие жанра вестерн во всем мире после Второй мировой войны. Во многом это произошло благодаря элементам японской жанровой системы и специфики японских национальных культурных и социальных кодов.

На примере его фильмов мы попробуем рассмотреть соединение голливудской жанровой и японской традиций, и в контексте этого соединения проанализируем глобалистское и национальное влияния на кино, который формируют не только японский, но и голливудский, и итальянский вестерн в течении двух послевоенных десятилетий. Основной целью работы является попытка проследить кросс-культурные процессы, отражающиеся в послевоенном жанровом кино, взаимное влияние национальных жанровых стратегий и рождение интернационального жанрового кино нового глобального мира.

В этом аспекте интересно не только взаимодействие японских и голливудских жанров и их элементов — сюжетной структуры или типов героев, но и более широкий аспект — как японские культурные нормы взаимодействуют в вестерне с американскими, и, шире говоря, западными нормами. Прежде всего, как обе культуры понимают взаимоотношения индивидуума и социума, отношение к насилию и то, какое воплощение это находит в исследуемых жанрах. Жанровая репрезентация, а точнее говоря, то, как в жанрах массового кино происходит репрезентация культурных норм — это отдельная большая тема, которая представлена в исследовательской литературе.

Особый интерес здесь представляет то, что массовое кино — это довольно динамичное пространство, оперативно реагирующее на изменения культуры за счет своей коммерческой природы. По этой, а также по некоторым другим при-

чинам (мифологичность, массовость), оно служит отличным примером для анализа общественных настроений. Особенно интересно рассмотреть эту особенность массового кино применительно к Японии, в которой в исследуемый период шли активные социальные преобразования. Мы рассмотрим эту особенность массового кино, опираясь на идеи американского социального антрополога Уильяма Райта и его концепцию жанра вестерн (Wright, 1975).

Одним из важных обстоятельств, которое надо учитывать при изучении японского вестерна, является то, что в послевоенный период усиливается процесс вестернизации Японии. Он начался с 60-х годов XIX века, и за это время в Японии накопился достаточно объемный пласт кросс-культурных практик, которые нашли свое выражение сначала в театре, а потом в кино.

Процессы, происходящие в японском кино в начале 50-х и в 60-х гг., в частности, те, которые можно увидеть на примере фильмов Куросавы, стали своеобразным венцом этих практик. Мы попробуем описать характер этих процессов через понятие митате. Это японское слово означает соединение разных тем, сравнение или даже метафору. Изначально это литературный и художественный прием, применявшийся, в частности, в гравюре укие-э. Шире говоря, это соединение противоположных культурных пространств и временных пластов в художественном произведении. Исследователи японской культуры объясняют через это понятие соединение различных культурных традиций, которое является для Японии распространенной практикой (Thornton, 2008). Мы рассмотрим, как это соединение формирует разные японские художественные практики, прежде всего в массовой культуре. В частности, как в японском кино изображаются различные эпохи прошлого и как в японском вестерне соединяются приемы дзидайгеки и голливудского вестерна.

Как тема японский вестерн является хорошо изученной областью, особенно если рассматривать его в контексте изучения японского кино в целом. Традиция изучения японского кино знает несколько важных этапов. Его исследования в англоязычной литературе начинаются в 1959 году с книги

«Японское кино: искусство и индустрия» написанной в соавторстве Дональдом Ричи и Джозефом Л. Андерсоном (Richie & Anderson, 1954). В этой работе говорилось и об историческом японском кино (period drama) и впервые в англоязычных текстах проговаривались понятия дзидайгэки и гендайгэки (новая драма) — важнейшей оппозиции, через которую не одно поколение исследователей японского кино понимало объект своего изучения. Но в дальнейшем подходы к японскому кино активно расширялись. Появляются тексты Джоан Меллен (Mellen, 1975) и Сибилл Анн Торнтон (Thornton, 2008), а взгляды первой генерации исследователей японского кино пересматриваются и расширяются. В частности, по-новому рассматривается термин дзидайгэки и конкретизируются и классифицируется спектр жанров и поджанров японского кино. Также существует огромный пласт текстов о Куросаве и его отношении с голливудским кинематографом. Это тексты как англоязычных, так и японских авторов: Стивен Принс (Prince, 1999), Мицухиро Есимото (Yoshimoto, 2000), Дэвид А. Конрад (Conrad, 2022) и других.

Одна из исследовательских проблем, которая поднимается в этих текстах — проблема существования национального кино, и то, как национальное взаимодействует с жанровым, прежде всего с жанрами массового кино. Частный аспект этой проблемы — то, насколько японский исторический фильм можно считать национальным фильмом (Thornton, 2008).

С этим связана другая тема: какое воздействие японский вестерн оказал на жанр вестерна в целом. Ведь после Второй мировой войны, когда японский вестерн появился, жанр вестерн стал по-настоящему глобальным, то есть наднациональным мировым феноменом. При этом будучи исконно американским жанром он глобализировался в том числе и под влиянием кинотрадиций за пределами Голливуда. В частности под влиянием японской традиции — японское кино, в частности, фильмы Куросавы, сыграли важнейшую роль в масштабировании вестерна. Второй страной, повлиявшей на вестерн стала Италия с ее спагетти-вестерном.

В статье мы будем проводить параллели между японским и итальянским вестерном, а также теми изменениями, кото-

рые они внесли в жизнь жанра (Vahdani, 2018). Эту тему можно обозначить как глобализационный аспект развития жанрового кино, а вернее, проявление культурной глобализации через киножанры. Проблема взаимодействия в ней национального и универсального вызывают здесь наибольший интерес.

Кроме всего прочего у тандема «вестерн / японские кино» была одна важная особенность, которая делает их соединение по своему уникальным. А именно, этот тандем стал соединением двух очень жестких жанровых систем.

### ***Дзидайгэки***

Японскую жанровую систему мы начнем изучать с феномена дзидайгэки. Исторически японское кино было очень плотно связано с традицией Кабуки и японской театральной традицией в целом, базировавшейся на жесткой классификации: персонажей, костюмов и сюжетных стратегий. Точно так же и японское кино, а конкретно дзидайгэки, обладает довольно жесткой системой изобразительных и сюжетных приемов<sup>1</sup>.

Сразу надо отметить, что и голливудский вестерн, будучи порождением студийной системы, обладал четкой жанровой структурой и узнаваемыми героями, с набором ярко выраженных черт. И хотя жанровая голливудская система не обладала такой последовательной жесткостью, как японская, но это была четкая эстетическая и идейная конструкция. В послевоенный период замкнутый космос голливудского вестерна стал дробиться и распадаться и вот тут-то и произошло смешение его категорий с иными эстетическими системами. В результате появился японский вестерн.

Однако обратимся сначала к жанру дзидайгэки. Дзидайгэки обычно понимается как исторический японский киножанр (period film). Само слово «дзидай» означает «времена», «эпоха» или «период». Полная синонимичность понятия дзидайгэки и исторического фильма, как правило, встречается в англо-

---

<sup>1</sup> Кстати, связь театра и кино в Японии имела не только структурный, но организационный аспект — очень часто японские кинопродюсеры были первоначально владельцами театров Кабуки, а уже потом переключались на кинопроизводство. Например, создатели студии Шочикю (Shochiku) (Thornton, 2008, 30).

язычной литературе о японском кино. Японские же авторы считают, что дзидайгэки не совсем эквивалентно этому явлению (Yoshimoto, 2000). Вопрос о том, можно ли ставить знак равенства между этими явлениями, остается открытым. Так же остается открытой и выходящей за рамки этого исследования тема различий между японской и англоязычной исследовательской традицией. Можно только отметить, что она, разумеется, существует и должна быть отражена в исследованиях японского кино. В тексте мы выделим некоторые принципиальные для исследования элементы этого различия.

При этом можно точно сказать, что дзидайгэки — это исторический ретроспективистский жанр, пришедший в раннее японское кино (начало 20-х годов XX века) из театра и развивавшийся в разных формах вплоть до конца 60-х годов<sup>1</sup>. Японские исследователи выделяют в качестве начала распространения дзидайгэки 1923 год (Wright, 1975, 211). Золотой век дзидайгэки наступил в конце 1920-х годов, когда режиссер Ито Дайсукэ (Ito Daisuke) снял серию фильмов с участием Окочи Дэндзио (Okochi Denjiro), и закончился с появлением звукового кино (Yoshimoto, 2000, 222). Есть много мнений что можно считать первым фильмом в жанре дзидайгэки — фильм Хотэя Номуры «Женщина и пираты» (1923) или фильмы режиссера Дайске Ите (автора сценариев тех первых исторических фильмов, снятых под эгидой Шингеки в Шочику)<sup>2</sup>. В годы своего расцвета жанр дзидайгэки был едва ли не самым востребованным жанром в японском кино. Над производством этих фильмов работали целые студии, а актеры превращались в звезд дзидайгэки.

Как было сказано выше, дзидайгэки традиционно противопоставляют гендайгэки — вестернизированному жанру, который репрезентировал современную Японию. Гендайгэки также возник в театральном пространстве. Его инициаторами в Японии было движение Сингэки, которое стремились внедрить

---

<sup>1</sup> В Японии имелся так же литературный жанр дзидайгеки.

<sup>2</sup> Сложности с датировкой связано и с тем, что дзидайгеки был элементом феномена исторического фильма в целом, а он в свою очередь состоял из различных направлений, среди которых были так называемый *tendency film* и *rebellious film*.

в японском театре реалистические европейские традиции — прежде всего Чехова и Ибсена — в противовес условностям традиционного театра, в частности Кабуки. Несмотря на внешние различия, оба этих жанра взаимосвязаны, и их можно назвать двумя сторонами одной медали. Во-первых, дзидайгэки был создан тем же движением Сингэки, и кинематографисты, которые специализировались на дзидайгэки, учились в Токийской школе актерского мастерства (Токио Хайю Есейсе), которая в определенный момент стала выпускать актеров движения Сингэки (Танака Эйзо, Кацуми Йотаро, Ивата Юкичи, Морогути Цузуя и Камияма Содзин) (Yoshimoto, 2000, 219).

Во-вторых, и это главное, оба жанра стали реакцией на вестернизацию Японии. Если гендайгэки демонстрировал открытость Японии миру, то дзидайгэки можно рассматривать как попытку культуры сохранить свою идентичность через обращение к прошлому.

Японские авторы считают, что разделение на дзидайгэки и гендайгэки, то есть на историческое и современное повествование, предполагает возникновение в японской культуре исторической дистанции по отношению к прошлому, которое отличает новое историческое сознание японцев. Такой глубокой дихотомии между историческим и современным предыдущая история японского кино не знала<sup>1</sup>. Японские авторы связывают этот разрыв с угрозой колонизации западными державами.

Установив главное различие между дзидайгэки и гендайгэки, японское кино внесло свой вклад в идеологический императив представления абсолютной точки исторического разделения, которая была необходима для формирования японской нации. (Wright, 1975, 211)

Однако здесь надо отметить двойственный характер этой проблемы. Важной особенностью дзидайгэки было освоение западной кинематографической традиции. Дзидайгэки развивается как раз в тот период, когда японское кино активно

---

<sup>1</sup> Речь идет о раннем японском кинематографе, в котором было два основных направления: кюгеки (kyugeki) и синпа (shinpa). Их сменила пара «дзидайгеки-гендайгеки».



начинает перерабатывать западный киноопыт и использует, в том числе, элементы вестерна. Однако другой, принципиально более важной особенностью этого жанра является то, что сюжеты дзидайгэки происходят исключительно в прошлом Японии.

Дзидайгэки переносило свое действие в эпоху Токугавы, то есть в период с начала XVII по середину XIX веков. По меньшей мере девяносто процентов японских исторических фильмов рассказывают о периоде Токугава (Thornton, 2008, 15). В японских текстах также указывается, что дзидайгэки обращалось и к более раннему периоду японской истории, но даже японские авторы признают, что это было скорее исключением (Yoshimoto, 2000, 215).

Хотя в Японии и выделяют появление дзидайгэки как поворотный момент в осознании границы между прошлыми и настоящим, но этот поворот к прошлому был не первым в художественной традиции Японии. История дзидайгэки восходит к пьесам в стиле дзидай-моно, бывшем важнейшим направлением в театре Кабуки эпохи Токугавы. Эти пьесы ставились в эпоху Токугавы и были основаны на эпизодах японской истории с XII по XVI века, то есть, в свою очередь, тоже носили ретроспективистский характер и рассказывали зрителям XVIII века о глубоком прошлом.

Зрителями театра Кабуки были преимущественно горожане: торговцы и ремесленники, — для знати предназначался другой тип театра, кеген, — а героями дзидай-моно были исторические и литературные персонажи прошлого. Возникал двойной разрыв: герои жили жизнью, далекой от зрителей как во временном, так и в социальном отношении, и это, с одной стороны, позволяло создателям допускать изрядную долю домысла, а с другой стороны, делало постановки дзидай-моно очень увлекательными.

Ретроспективность дзидай-моно возникла как результат цензуры: в конце XVII — начале XVIII веков жесткая классовая сегрегация, установленная династией Токугавы, начинает подтачиваться. Общество начинает трансформироваться. Но рассказывать про актуальные социальные проблемы, в том числе в мире самураев (например, в рамках жанра «беспорядки

в большом доме», который раскрывал проблемы аристократии) было запрещено, и поэтому в театре Кабуки перенесли время действия пьес на сто и более лет назад. Этот перенос сопровождался постоянной игрой между прошлым и настоящим и игрой между зрителями и сценической реальностью. Это смешение было одним из проявлений практики митате, о которой писалось выше. Как пишет Сибил Энн Торнтон «Митате здесь состоит из сопоставления настоящего и прошлого, взятия инцидента и безопасного размещения его в историческом прошлом» (Thornton, 2008, 32)<sup>1</sup>. Митате делало говорение о современных проблемах безопасным, но одновременно очевидным для зрителей. При этом нельзя сводить митате к знакомому нам эзопову языку — основной целью авторов дзидай-моно была не фи́га в кармане, а развлечение зрителей.

Другим важным для нашего исследования свойством дзидай-моно является то, что эти постановки были реалистичны. Кабуки в противовес кегену, основывался на буддистской традиции и ставил своей целью не приукрашивать этот полный страдания мир. Благодаря этому в стандартной для японского театра проблеме конфликта между долгом и человеческими чувствами позиция авторов дзидай-моно была на стороне персонажей-простолюдинов (Thornton, 2008, 32). Этот реализм потом проявится в фильмах жанра дзидайгэки.

Прием митате используется и в дзидайгэки. Только тут соединяется не только прошлое и настоящее, но и западный кинонарратив и японские жанровые нормы. В это время Япония активно осваивает западную кинотрадицию. По мнению некоторых исследователей, кино для Японии долгое время оставалось явлением сугубо западным, а значит чужеродным (Thornton, 2008, 38). Потребовалось много времени, чтобы адаптировать его приемы к японской культурной почве<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Интересно, что в традиции Кабуки имелся аналог и гендайгэки то есть современной пьесы — сева-моно. То есть противопоставление современного и исторического было в театральной японской традиции вполне законченным.

<sup>2</sup> При этом японские киностудии адаптировали голливудский производственный процесс, систему звезд и практику дистрибуции (Thornton, 2008, .3).

В целом взаимодействие японского кино с западной традицией проявляется на разных уровнях: на художественном — японские режиссеры постепенно узнают и очаровываются западным кино (например, фильм Одзу «Женщина из Токио» можно рассматривать как оммаж Э. Любичу), так и на производственном — японские киностудии адаптировали голливудский производственный процесс, систему звезд и практику дистрибуции (Thornton, 2008, 3).

Но главное — митате западных заимствований и исторического сюжета давало возможность делать «социальные и политические комментарии, или просто демонстрировать антиавторитарную позицию» (Thornton, 2008, 38).

Эпоха Тайсе положила начало периоду активной модернизации и продолжила вестернизацию. Но позже Япония будет переживать время реакции и милитаризации. В это время выходит Закон о сохранении мира (Chian Ijiho), направленный на подавление левой деятельности и рабочих движений, начинается война в Манчжурии. На этом фоне иносказательность исторического митате помогает канализировать протестные настроения. Теперь в качестве «идеальной» эпохи прошлого выбрана уже эпоха Токугавы. Прежде всего потому, что в этот период радикально жесткая социальная иерархия, которая является базовой для японского общества, сталкивается с появлением амбициозных людей низкого происхождения, которые пытаются преодолеть эту иерархию. В это время японское общество постепенно теряет свою монолитность (в том числе под влиянием западного присутствия). Отважные парвеню больше не хотят терпеть строгую предзаданность общественных отношений, при которых человек низкого происхождения мог стать самураем только через усыновление. Благодаря обращению к эпохе Токугавы в фильмах жанра дзидайгэки появляется новый герой — бунтующий против иерархии и не находящий легитимного способа для реализации своих попыток стать частью истеблишмента, что приводит его к гибели. Среди многочисленных примеров таких историй: фильм Кандзи Суганумы «Вспышка меча» и более поздний образец — «Убийство» Масахиры Сеноды. Такая чуткость к общественным настроениям — а в Японии этого периода

очень сильны радикальные настроения — связана с тем, что это жанр массового кино. 20-е годы в Японии как и на Западе характеризуются взрывным ростом массовой культуры. Дзидайгэки, как мы писали выше, едва ли не самый популярный жанр японского кино.

Еще одно важное свойство дзидайгэки — социальное разнообразие. Отличительная особенность дзидайгэки как жанра — бои на мечех<sup>1</sup>. Но как отмечает Есимото в отличие от самурайского кино на мечех здесь сражаются не только самураи. Простолюдины или наемные убийцы в дзидайгэки не менее значимы, чем самураи. В этом смысле дзидайгэки вполне продолжает традицию дзидай-моно, которая также не стремилась к жестко классифицированному перечню персонажей.

В конце 30-х по мере роста цензуры герой дзидайгэки и вообще исторического кино радикализируется<sup>2</sup>. Это бунтарь и даже нигилист, восстающий против жесткой социальной иерархии (фильмы Фуруми Такудзи (Furumi Takuji)). Его жизненная стратегия не предлагает какого-то позитивного опыта выхода из кризиса, а только уход в никуда. Но это крайность, а дзидайгэки — это прежде всего коммерческий и ориентированный на зрителя жанр. Так возникает вариант героя, который также противостоит обществу, но его главное оружие — смех и ирония. Он крайне непочтительно относится к традиции и демонстрирует почти трикстерские черты. Такой персонаж воплощается в образе игрока-бродяги (Инагаки Хироси). Одним вариантом такого героя становится Зайточи (его придумывает писатель и сценарист Кан Шимозава (Kan Shimozawa)). Основной чертой этого героя является свобода, а не конфликт с общественной иерархией и следующая за этим конфликт катастрофа. Воплощением его стратегии становится дорога. Герой путешествует или бродяжничает. Исследователи японского кино считают, что на таких героев оказывали влияние западные нарративы, в частности

---

<sup>1</sup> Существовал так же родственный дзидайгэки жанр танбара (chanbara), где активно использовали мечи.

<sup>2</sup> В 1939 году в Японии был принят Закон о кинематографе, и в 1940 году цензура была еще более ужесточена.

«Три мушкетера» и фильмы с Дугласом Фербенксом (фильмы режиссера Инагаки Хироси (Inagaki Hiroshi 1928) (Thornton, 2008, 45).

Собственно, факт рождения нового героя и, особенно, трикстерская его реинкарнация интересны для нас, потому что вестерн в послевоенный период также создает нового героя, который очень похож на героя предвоенного дзидайгэки. Прежде всего это герои спагетти-вестерна. Далее мы на остановимся на этом подробно.

Дальнейшая судьба жанра дзидайгэки напрямую связана с его способностью выражать национальный дух. После поражения во Второй мировой войне американские власти создают в Японии Отдел гражданской информации и образования (Civil Information and Education Section), который начинает цензурировать японского кино и театр. Под запрет попадают Кабуки и дзидайгэки (Yoshimoto, 2000, 225). Дзидайгэки, как и театр Кабуки, воспринимались американцами, с одной стороны, как виды искусства, демонстрировавшие идею феодального подчинения, то есть недемократические социальные институты, а с другой, — как воплощение насилия на сцене и экране. Сосредоточием этого насилия были битвы на мечах. В результате такие сцены пропадают из кино, а количество фильмов в жанре дзидайгэки резко уменьшается. Традиция дзидайгэки если и продолжается, то в различных жанровых разновидностях, где протагонист не является мастером меча. В частности, в детективах (серия про Баннай Тарао). В целом дзидайгэки лишается своей энергии и привлекательности из-за отсутствия у японцев интереса к далекому прошлому — современность волновала их в тот период гораздо больше. Прием митате теряет свой смысл.

Этот период истории дзидайгэки интересен еще и в связи с тем влиянием, которое дзидайгэки и исторический жанр в целом оказали на Акиру Куросаву и японский вестерн. Очевидно, что Куросава смотрел дзидайгэки. Когда он приходит в кино, аутентичная традиция дзидайгэки едва теплится, но с середины 50-х годов начинается ее возрождения. Однако если рассматривать фильмы Куросавы как воплощение этого жанра (а по мнению японских исследователей, он снял одиннад-

цать фильмов в этом жанре; в их число входят не только «Семь самураев» (1954) и «Телохранитель» (1961), но даже основанный на шекспировском «Макбете» «Трон в крови» (1957)), то в них обнаружится серьезный крен в сторону жанровых приемов вестерна. Причем не классического вестерна, который смотрели и ассимилировали авторы довоенного дзидайгэки, а того, который можно назвать послевоенным глобалистским вестерном, включающим в себя европейский вестерн.

Но прежде, чем обратиться к вестернам Куросавы, необходимо рассмотреть, как на него повлияло голливудское кино в целом. Главным голливудским режиссером, который повлиял на Куросаву, считается Джон Форд (об этом говорят Кристофер Принц (Prince, 1999), Джим Китсес (Kitses, 2004), Есимото (Yoshimoto, 2000)). В исследовательской литературе по творчеству Куросавы даже есть особый «поджанр»: изучение того, как повлиял на стиль Куросавы американский вестерн и конкретно Джон Форд. Есть даже мнение, что фильмы Форда оказали на Куросаву большее влияние, чем интерес к японской истории (Vahdani, 2018, 11).

Японские исследователи, разумеется, не ставят знак равенства между вестерном и дзидайгэки, и тема влияния голливудского вестерна на фильмы Куросавы неоднократно подвергалось пересмотру. Интересно, кстати, что если для западных исследователей знаковым фильмом в развитии традиции японского вестерна и вообще нового этапа вестерна, в первую очередь, стал «Телохранитель», то для японцев это «Расёмон».

Разумеется, Форд — не единственный западный режиссер, повлиявший на Куросаву. Считается, что «Телохранитель» вдохновлен классическим американским детективным романом Дэшила Хэмметта «Красная жатва». А кто-то считает, что этот фильм — ремейк фильма Батта Беттикера «Скачущий в одиночку». Но связь между фильмами Куросавы и Форда важна еще и потому, что Форд — это автор классических вестернов, и сравнение с его фильмами позволит ярче показать эволюцию вестерна, которую воплощает Куросава. На самом деле, Куросава отдаляется как от классического дзидайгэки, так и от классического вестерна.

## **Герои. Сходство и различие**

Наиболее отчетливо это видно на примере главного героя. Мы уже писали о сходстве героев предвоенного дзидайгэки и послевоенного вестерна. Герой европейского вестерна тоже не вписывается в социальную иерархию и часто выбирает свободу как поведенческую стратегию. Таких героев очень много в спагетти-вестерне. Есть в них и элемент трикстерства: герои Серджо Леоне часто гротескно ироничны, тогда как герои Стефано Корбуччи отличаются подчеркнутой трагичностью.

Надо отметить, что стратегия бродяжничества — отсутствие привязки к дому или семье — важный элемент образа героя классического вестерна. Герой вестерна — всегда одиночка, покоряющий пространство прерий. Важнейший элемент вестерна — широкие просторы, по которым свободно передвигается мужчина на коне. Об этом пишет классик американской кинокритики Роберт Уоршоу (Warshow, 2001). Об этом же пишет Уильям Райт (Wright, 1975). Герой вестерна может обрести дом в конце своего путешествия, но это касается прежде всего классического вестерна. В послевоенном вестерне это необязательная опция. Прежде всего потому, что герой уже не просто одиночка, а аутсайдер, выпавший из системы. Так же это было в дзидайгэки. Но при этом герой — не амбициозный выскочка, а человек ниоткуда, лишенный социальных связей и нравственно амбивалентный.

Эти черты рельефно проступают у героев Куросавы, и это отличает их как от героев дзидайгэки, так и от героев Форда. Герой Куросавы так же, как и герой Форда, вынужден противостоять сложнейшим вызовам. Но у Форда этот мужчина, как правило, не одинок. У него есть семья, которую он должен защищать или мстить за нее («Дорогая Клементина», «Искатели», «Гроздь гнева»). В целом, его мужское лидерство имеет социальную основу, как пишет Китсес: героев Форда всегда отличает наличие морального кодекса — они защищают свою семью, а через нее какие-то важные для них ценности (иногда, правда, даже эти ценности кажутся устаревшими, как, например, в «Искателях») (Kitses, 2004). Тогда как герои Куросавы и нового вестерна либо терпят поражение в защите того, что

им дорого, — и в результате остаются в одиночестве, либо у них почти нет ценностей («Семь самураев»).

Конфликт героев с обществом универсален для творчества Куросавы. Неслучайно он тяготеет к Достоевскому с его расколотыми личностями. Исследователь творчества Куросавы Принц пишет, что Куросава убежден, что индивид может окончательно разорвать связи с социумом (Prince, 1999). Одна из причин такой радикальности — неприятие Куросавой консерватизма японского общества, который усиливается под влиянием вестернизации Японии. Именно она заставила его остро ощущать жесткость традиционных форм социальных отношений в Японии. Просматриваются здесь и элементы митате: для критики современного ему общества Куросава обращается к прошлому, которое является средоточием этого консерватизма. Исторические фильмы, по мнению Принца, смягчают радикализм Куросавы. Куросава одновременно очарован прошлым и конфликтует с ним (Prince, 1999, 200).

Правда здесь есть одна важная деталь: герои Куросавы явно тяготеют своим разрывом с обществом (Thornton, 2008, 23). Они противопоставлены обществу через потерю статуса (самурай, потерявший хозяина) или из-за попытки присвоить себе статус, на который они не имеют права, и это заставляет их страдать («Телохранитель», «Семь самураев», «Трон в крови»). Критикуя консерватизм и иерархичность японского общества, Куросава продолжает через своих героев чувствовать связь с ним.

Ну а персонажи Серджо Леоне («долларовая трилогия») и других режиссеров спагетти-вестерна чувствуют себя в такой атмосфере совершенно вольготно. Социальная иерархия их волнует меньше всего. У них нет никакого почтения к социальным институтам. К. Фрейлинг пишет, что основное различие между «За пригоршню долларов» и «Телохранителем» Куросавы состоит в отсутствии в «Пригоршне» связи с внешним миром, тогда как в «Телохранителе» персонажи апеллируют к высшей власти. Город же Сан Мигель застыл в своих пороках. Представители враждующих группировок занимаются контрабандой открыто, тогда как герои «Телохранителя» — внешне добропорядочные торговцы. Правда, это



не мешает им замыслить убийство главного героя, чтобы не платить ему обещанную награду. Но зато главный герой «Пригоршни» демонстрирует полное безразличие к любой форме законной власти (Frayling, 2011, 215).

По мнению исследователей, эта проблема радикального индивидуализма — родовая черта вестерна, которая имеет социально-экономическую причину. Американский социолог и культурантрополог Райт связывает ее с развитием капитализма (Wright, 1975). Классический западный капитализм требует, по его мнению, радикального индивидуализма — только одиночка достигает успеха. Отношения в сообществе управляются общественным договором, а значит предполагают отказ от части собственных интересов. Капиталистическая экономика, в свою очередь, оказывается своеобразным аналогом гоббсовской «войны всех против всех». Задача вестерна как массового искусства терапевтическая — разрешение конфликта между индивидуальностью и группой. Вестерн показывает модель примирения общества и индивидуума без потери идентичности для обоих: общество сохраняет свою целостность и назначение общины (помогать друг другу), а герой получает признание за свои личные качества, развитые в результате сепарации и атомизации. Поэтому принципиальным для структуры вестерна, по Райту, является разделение пространства и героев по принципу «дикость-цивилизация». Конкретно пространство делится на город и, условно говоря, пустыню, то есть место, где не действуют законы цивилизации. Герой, приходящий в город из пустыни, в конце классического вестерна остается в нем жить, то есть соединяется с городским сообществом. Такое понимание пространства в вестерне представляется более теоретически продуктивным нежели привязка вестерна к американскому Западу или наличие бескрайних просторов. Именно наличие этого разделения в сочетании с героем-одиночкой и превращает фильм в вестерн. В частности, делает вестерном фильмы Куросавы «Телохранитель» и «Семь самураев»<sup>1</sup>.

Однако, следующие неклассические формы вестерна, по Райту, отвергают объединение героя и общества. Мир западного

---

<sup>1</sup> Это дает возможность говорить о вестерне как о метажанре.

капитализма переходит в свою корпоративную стадию, и это меняет характер сообщества — оно уже не способно помогать друг другу, либо сплачивается в преследовании аморальных целей. В таком мире герой-одиночка уже не особенно стремится найти себе место. Жанровым воплощением такого конфликта, по Райту, становится «профессиональный» вестерн, где герой — профессионал, зарабатывающий насилием, а семью ему заменяют боевые товарищи. Именно к такому типу вестерна относятся фильмы Куросавы «Семь самураев», «Телохранитель», «Отважный самурай».

Интересно, что в вопросе значимости экономических причин западные и японские исследователи сходятся. Историк Сато Тадао интересуется темой профессионализма, но считает, что дзидайгэки имеет сходство с вестерном, потому что в 20-е годы в Японии происходит переход от аграрного общества к современному и происходит урбанизация (Wood, 1976, 232).

Однако помимо экономических причин появление героя-одиночки, который не стремится поддерживать социальные связи и нормативность, спровоцировано еще и глобализирующимся миром после Второй мировой войны (по сути, миром после катастрофы). В этом мире нарушены или чрезвычайно усложнились прежние социальные связи и привычный уклад. Человек в этом мире постоянно сталкивается со все новыми и новыми вызовами. Это настроение было, очевидно, столь важной культурной характеристикой того времени, что в результате герой-одиночка появился не только в вестерне, но и в фильмах и литературе жанра нуар (романы Дэшилл Хэммета).

В фильмах Куросавы ощущение окружающего мира как хаоса продемонстрировано так очевидно еще и за счет его связи с давней культурной традицией, где человек живет в сложных социальных условиях. Эту традицию подготовил японский театр: дзидай-моно и театр Кабуки в целом, а потом жанр дзидайгэки. Тема несправедливости мира, противопоставление знатных и незнатных, страдающий от этого маленький человек, негероические герои находят продолжение в радикально одиноком герое Куросавы. Неудивительно, что Куросава стал самым популярным японским режиссером западного мира —

аудитория вестерна узнала его героя, несмотря на вопиюще антивестернианские детали — отсутствие обширного пространства, лошадей, мечи вместо пистолетов.

### **Займствованиа и влияния**

В свою очередь, став частью глобальной кинотрадиции, элементы японского вестерна универсализировались. Герой-одиночка с больной совестью стал персонажем вполне западных фильмов. Результатом приобщения Запада к японской идентичности стало применение персонажей японского кино в разных жанрах. Так появляются западные варианты Затойчи («Слепая ярость», режиссер Филипп Нойс) и фильмы Квентина Тарантино.

Однако есть более близкие примеры такого влияния. Значимость вестернов Куросавы заключается еще и в том, что благодаря влиянию дзидайгэки его радикальный герой стал ролевой моделью для героев вестерна в западном мире. Главным продолжателем дела Куросавы в Европе становится режиссер Серджио Леоне, один из ведущих представителей евровестерна, а точнее спагетти-вестерна.

Его фильм «За пригоршню долларов», ставший воплощением эстетики спагетти-вестерна и воплотивший нового героя в исполнении Клинта Иствуда структурно почти целиком воспроизводит «Телохранителя» (в итальянском прокате он назывался «La Sfida Del Samurai», то есть «Вызов самурая»). Точно так же воспроизводит сюжет «Семи самураев» «Великолепная семерка» Джона Стерджеса.

Конечно, одним Куросавой дело не ограничилось. Среди англоязычных киноведов есть своеобразное соперничество: кто оказал на Леоне и его «За пригоршню долларов» большее влияние — Стерджес или Куросава. Здесь киноведы недалеко ушли от фанатов. В разных исследованиях можно встретить «фанатские факты» (fanfact) — например, что, сигара, которую курит герой Иствуда — эта отсылка к зубочистке Тасиро Мифуне. Этому противопоставляется история про то, что изначально фильм Леоне должен был называться «Великолепный незнакомец» по аналогии с «Великолепной семеркой» (Hugh, 2004, 4).

Британский критик Кристофер Фрайлинг пошел еще дальше и выделяет три основных источника для «Пригоршни долларов»: фильм Куросавы «Телохранитель», роман Дашиелла Хэммета «Красный урожай», а главный источник — Карло Гольдони «Слуга двух господ» (Frayling, 2011). Последнее утверждение выглядит как попытка с помощью классического бэкграунда оправдать неблагородное жанровое происхождение вестерна.

Интересно также, что обоих авторов — и Куросаву, и Леоне — при разных обстоятельствах обвиняли в плагиате. Леоне был обвинен самим Куросавой в создании незаконного ремейка, а Куросаву, в свою очередь, обвинили в заимствовании у режиссера Батта Беттикера. Однако тут и корениться специфика подходов.

Что для киноведа является воровством, то для культуролога будет признаком нового глобалистского периода в кино<sup>1</sup>. В это время проблема повтора или заимствования по определению не актуальна. Если для Джона Форда вестерн — это аутентичный американский жанр, то для режиссеров поколения Куросавы и Леоне его элементы, по определению, являются заимствованными.

Появление японского вестерна — его рождение и обретение популярности во всем мире — стало результатом и одновременно визитной карточкой процесса глобализации мирового кино. По сути, если бы не процесс глобализации, и прежде всего не развитие мирового кинопроката, то никакого японского вестерна бы и не было. Но возникнув, японский вестерн начал, в свою очередь, менять вестерн в целом и плодить поджанры и родственные жанры. Разумеется в кино были и другие приметы глобализации — появление супергеройского кино, новые способы производства (копродукция), — но вестерн как жанр с наиболее четкими законами показал этот процесс наиболее отчетливо.

---

<sup>1</sup> Надо отметить коммерческий аспект заимствования. Куросава обвинил Леоне в заимствовании и во внесудебном порядке стал обладателем 15% прибыли от проката фильма в восточных странах. Это принесло ему больше денег, чем все его фильмы.

Глобальное масштабирование культуры было изначально заложено в массовую культуру, чьи простые универсальные формы не предполагали ограничения. И первыми под ее напором нивелировались национальные различия. Кино сыграло в этом процессе едва ли не главную роль, особенно в немой период — не ограниченное спецификой языка, оно изначально стремилось за границу национальной культуры.

Дольше всего, наверное, продержались границы вкуса — элитарная культура тоже была наднациональна, но строго блюла законы хорошего вкуса. Но в послевоенном мире и этот бастион пал — новое поколение синифилов уже не разделяло кино на плохое и хорошее по жанровому или сюжетному принципу.

Применительно к вестерну это проявляется в причудливом взаимодействии между авторской позицией отдельных режиссеров (в частности, Куросавы) и жесткой жанровой схемой, порожденной студийной системой. В послевоенный период режиссеры-авторы осознанно заинтересовались приемами жанрового кинематографа, и начали эти приемы менять и развивать. Иногда ради коммерческих, а иногда и ради творческих целей. Это также является специфической чертой глобалистского периода в развитии кино: ранее законы жанра были неизмеримо более устойчивыми. Их границы строго блюлись механизмами производства на голливудских студиях. Очень часто режиссеры из неголливудских кинотрадиций воспринимают сформировавшиеся в Голливуде жанровые законы не как механизм создания зрительского продукта, а как набор эстетических приемов.

Джим Китсес даже считает, что «жанр вестерна предоставил американским и европейским режиссерам-авторам необходимую художественную свободу для развития их кинематографического видения», и это внесло вклад в эволюцию жанра (Vahdani, 2018, 12-13).

Есть у этой темы и национальный аспект. О национальном культурном бэкграунде режиссера, который он привносит в создание жанрового фильма пишет Робин Вуд (Wood, 1976, 187). По его мнению в жанровом кино фильмы важнее режиссеров, так как создаются коллективной практикой, но этот

бэкграунд или то, что можно назвать, пользуясь термином Пьера Бурдьё, габитусом, вносит режиссер. Об этом же пишет Алиреза Вандани, в своей работе о теме смерти в неголливудском вестерне (Vahdani, 2018).

Однако глобализация законов жанра может стать ловушкой. Современные японские режиссеры, снимающие для мировой аудитории и знакомые с контекстом глобального кино, способны замаскировать жанровые законы своих фильмов почти до неузнаваемости. Таким примером являются, без сомнения, некоторые фильмы Такеши Китано, в частности, «Затойчи» (2003).

Затойчи — это герой самого длинного японского сериала и едва ли не самый узнаваемый персонаж японского массового героического пантеона. Он возник перед самой войной — был придуман писателем Каном Шимозава — и появился на экранах в телевизионном сериале в 1962 году. Кроме того, Затойчи, или, вернее, слепой воин как персонаж, знаком мировой аудитории по спагетти-вестерну «Слепой» (Фердинандо Бальди, 1971). В 1989 году вышел фильм «Слепая ярость» Филлипа Нойса. Когда в 2003 году вышел фильм Китано, аудитория была уже вполне подготовлена. Она стала воспринимать героя в качестве борца со злом, наряду с героями Клинта Иствуда.

Но герой «Затойчи» совершенно точно не является персонажем вестерна. Безусловно, много роднит этот фильм с вестерном. В «Затойчи» есть герой-одиночка, борец за справедливость, как в классическом вестерне. Этот герой анонимен, подобно персонажам спагетти-вестерна и фильмов Куросавы — он пришел из ниоткуда и уходит в никуда. Более того, этот герой, как и персонаж Серджио Леоне, до поры до времени скрывает свои способности — боевые навыки и тонкий, почти нечеловечески чуткий слух. Герой приходит в город погрязший в грехах, защищает обиженных и мстит за убитых. В фильме, разумеется, есть и злодей. И даже победа добра над злом.

Однако это только внешнее сходство. Японская традиция в довоенный период знала еще одного героя-слепца — Дайбосацу, созданного писателем Наказато Кайдзаном. По мотивам его книги в 1920 году в театре Синкокугэки была поставлена адаптация, которая имела огромный успех. Именно этот герой

и стал прототипам Затойчи. А заодно и других слепых героев. Но от Затойчи его отличали две вещи: Дайбосацу — жестокий убийца, и слепнет он не в детстве, а в процессе повествования. При этом продолжает оставаться великим мастером меча. Это его самое привлекательное качество в глазах читателей и зрителей. Недаром театр Синкокугэки славился среди зрителей своими сценами сражениями на мече. Современный Затойчи подобрел, но сохранил родовую связь со своим прототипом. Его самое важное свойство — не борьба со злом, а слепота, которая делает его боевые навыки особенно замечательными. Именно поэтому самыми привлекательными моментами фильма Китано становятся боевые сцены, а главный вопрос, который мучает зрителя — слеп на самом деле Затойчи или нет. Герой же вестерна, в частности герой вестерна Куросавы, использует насилие вынужденно, и его конфликт с миром носит непреходящий характер. Даже если герой зарабатывает на насилии, его задача — остановить или предотвратить насилие.

Появление японского вестерна было результатом уникальных обстоятельств: вестернизации Японии и социальной напряженности, которая требовала использовать ретроспективность. Это роднило японские жанры — прежде всего дзидайгэки — с классическим вестерном, который также обращался в прошлое в поиске ответа на вызов настоящего. Очевидно, что для современного японского кино, в частности для «Зайточи», обращение к прошлому носит характер художественного приема. Появится ли когда-нибудь новая модификация японского вестерна — сказать сложно.

## REFERENCES

- Conrad, D. A. (2022). *Akira Kurosawa and Modern Japan*. Jefferson: MacFarland&Company Publ.
- Frayling, C. (2011). *Directory of World Cinema: Italy* (L. Bayman, Ed.). Bristol: Intellect Publ.
- Hugh, H. (2004). *Once Upon a Time in the Italian West*. London; New York: I. B. Tauris & Co Ltd Publ.
- Kitses, J. (2004). *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. London: Bloomsbery Publishing Publ.

- Mellen, J. (1975). *Voice from the Japanese Cinema*. New York: Liveright Publ.
- Prince, S. (1999). *The Warrior Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press Publ.
- Richie, D. & Anderson, J. L. (1954) *A Hundred Years of Japanese Film, The Japanese Film: Art and Industry*. New York: Kodansha Publ.
- Thornton, S. A. (2008). *The Japanese Period Film: A Critical Analysis*. Jefferson: MacFarland Company Publ.
- Vahdani, A. (2018). *The Hero and the Grave: The Theme of Death in the Films of John Ford, Akira Kurosawa and Sergio Leone*. Jefferson: MacFarland&Company Publ.
- Warshow, R. (2001). *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press Publ.
- Wood, R. (1976). *Personal Views: Explorations in Film*. London: G. Fraser Publ.
- Wright, W. (1975). *Six guns and Society: A Structural Study of Western*. Los Angeles: University of California Press Publ.
- Yoshimoto, M. (2000). *Kurosawa: film studies and Japanese Cinema*. Duke: Duke University Press Publ.