

ISSN: 2619-1296
2658-4573
ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

ЭСТЕТИКА
ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КИНЕМАТОГРАФА
тематический номер

№ 1 (9) 2022

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
№ 1 (9) 2022

Редколлегия

Никонова Светлана Борисовна, доктор философских наук,
главный редактор, Санкт-Петербург

Быстров Никита Львович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Васильева Марина Александровна, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Грякалов Алексей Алексеевич, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Давыдова Ольга Сергеевна, кандидат культурологии, *Санкт-Петербург*

Закс Лев Абрамович, доктор философских наук, *Екатеринбург*

Квокачка Адриан, доктор философии, *Прешов, Словакия*

Лисовец Ирина Митрофановна, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Новикова Анна Константиновна, магистр философии, *секретарь, Санкт-Петербург*

Орлов Борис Викторович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Поздеева Александра Андреевна, магистр философии, *Санкт-Петербург*

Поликарпова Дарина Александровна, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Радеев Артем Евгеньевич, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Синицын Александр Александрович,
кандидат исторических наук, *Санкт-Петербург — Саратов*

Тылик Артем Юрьевич, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Устюгова Елена Николаевна, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Редакционный совет

Богдан Дземидок (Польша); **Мишко Шувакович** (Сербия);

Джэйл Эрзен (Турция); **Кеничи Сасаки** (Япония);

Золтан Сомхеги (Венгрия); **Пэн Фэн** (Китай);

Джоосик Мин (Республика Корея); **Макс Риинанен** (Финляндия);

Харри Леманн (Германия); **Себастьян Станкевич** (Польша);

Арто Хаапала (Финляндия); **Николай Хренов** (Россия); **Наталья Артеменко** (Россия)

© Авторы статей
© Российское эстетическое общество, 2022

TERRA AESTHETICAE
Journal of Russian Society for Aesthetics
№ 1 (9) 2022

Editorial Board

Svetlana Nikonova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy,
Chief editor, Saint-Petersburg

Nikita Bystrov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Marina Vasiljeva, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Aleksey Gryakalov, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Olga Davydova, PhD (candidate of sciences) in Cultural Studies, *Saint-Petersburg*

Lev Zaks, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Adrian Kvokačka, PhD in Philosophy, *Presov, Slovakia*

Irina Lisovets, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Anna Novikova, MA in Philosophy, *Secretary, Saint-Petersburg*

Boris Orlov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Alexandra Pozdeeva, MA in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Darina Polikarpova, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Artem Radeev, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Aleksandr Sinitsyn, PhD (candidate of sciences) in History,
Saint-Petersburg—Saratov

Artem Tylik, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Elena Ustiugova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Advisory Board

Bohdan Dziemidok (Poland); **Mishko Suvakovic** (Serbia);

Jale Erzen (Turkey); **Ken ichi Sasaki** (Japan);

Zoltan Somhegyi (Hungary); **Peng Feng** (China);

Joosik Min (Republic of Korea); **Max Ryyänen** (Finland);

Harry Lehmann (Germany); **Sebastian Stankiewicz** (Poland);

Arto Haapala (Finland); **Nikolay Khrenov** (Russia); **Natalia Artemenko** (Russia)

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

ARS

КИНЕМАТОГРАФ И АНИМАЦИЯ ЯПОНИИ

ВАСИЛИЙ КУЗЬМИН. «САМУРАЙСКОЕ КИНО» В НЕМУЮ ЭПОХУ:
СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ДЗИДАЙГЭКИ В ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Vasily Kuzmin. "SAMURAI FILMS" IN A SILENT ERA:

THE FORMATION OF THE GENRE OF JIDAIGEKI IN JAPANESE CINEMA 10

ТИНАТИН ДО ЕГИТО. «ТРОН В КРОВИ» (1957):
К ОПЫТУ ПРОЧТЕНИЯ У. ШЕКСПИРА

Tinatina Do Egitto. "THRONE IN BLOOD" (1957): TO THE EXPERIENCE OF READING W. SHAKESPEARE 21

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН. «БОЕВИКОВЫЙ» ЭПИЗОД В ФИЛЬМЕ
А. КУРОСАВЫ «КРАСНАЯ БОРОДА» (1965)
(ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ ЯПОНСКОГО РЕЖИССЕРА)

Aleksandr Sinitsyn. THE "ACTION" EPISODE IN AKIRA KUROSAWA'S FILM "RED BEARD" (1965)

(ABOUT THE JAPANESE FILM MAKER' AESTHETICS). 35

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

Anastasia Magina. EROS AND THANATOS IN MASAHIRO SHINODA "DOUBLE SUICIDE" (1969). 71

ВАЛЕРИЯ СЕНЬКИНА. ВОЗМОЖНОСТИ ОСМЫСЛЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ё. ЁСИДЫ:
ФЕНОМЕН «ВЫХОДА В ПУСТОТУ» В КИНЕМАТОГРАФЕ

Valerie Senkina. WAYS OF COMPREHENDING YUOSHIDA WORK:

PHENOMENON OF "ENTERING THE VOID" IN CINEMA 87

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

Vladimir Egorov. THE PHENOMENON OF TAKESHI KITANO,

OR WHAT TO REMEMBER WHEN WATCHING THESE FILMS 113

ТАТЬЯНА БОБОРЫКИНА. НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ГЕШТАЛТ: КУКЛЫ КИТАНО И ДИККЕНСА	
<i>Tatyana Boborykina. THE INCOMPLETE GESTALT: DOLLS BY KITANO AND DICKENS</i>	124
ЕЛЕНА НЕКРАСОВА. ЖАНР ВЕСТЕРН И ЕГО ЯПОНСКАЯ СУДЬБА. НАЦИОНАЛЬНОЕ И ГЛОБАЛЬНОЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АКИРЫ КУРОСАВЫ И ТАКЕШИ КИТАНО)	
<i>Elena Nekrasova. THE WESTERN GENRE AND ITS JAPANESE DESTINY. NATIONAL AND GLOBAL (ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF AKIRA KUROSAWA AND TAKESHI KITANO)</i>	144
КСЕНИЯ ТАПИЛИНА. ЖАНР ТОКУСАЦУ КАК ОСОБЕННОСТЬ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ	
<i>Ksenia Tapilina. TOKUSATSU GENRE AS A FEATURE OF JAPANESE CULTURE</i>	168
ВАРВАРА ФИРСОВА. БИБЛИОТЕКИ, БИБЛИОТЕКАРИ И ЧИТАТЕЛИ В ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ И АНИМЕ	
<i>Varvara Firsova. LIBRARY AND LIBRARIANS AND LIBRARY READERS IN THE JAPANESE CINEMA AND ANIME.</i>	180
АЛЕКСАНДРА КАЛИНИНА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ХАЯО МИЯДЗАКИ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ОРИЕНТИРЫ СЕНСИТИВНОГО (АСТЕНИЧНО-ШИЗОИДНОГО) ХАРАКТЕРА	
<i>Alexandra Kalinina. THE CREATIVE WORLD OF HAYAO MIYAZAKI AND EXISTENTIAL ORIENTATIONS OF SENSITIVE CHARACTER (ASTHENIC TYPE OF SCHIZOID PERSONALITY)</i>	202
АЛЕКСАНДРА ПОЗДЕЕВА. БОГИ И АНИМЕ: ЯПОНСКАЯ АНИМАЦИЯ В ПОИСКАХ КАТЕГОРИИ СВЯЩЕННОГО	
<i>Alexandra Pozdeeva. GODS AND ANIME: JAPANESE ANIMATION IN PURSUIT OF THE CATEGORY OF HOLY.</i>	222

Кинематограф Китая и Гонконга

ПОЛИНА ЛЫСЕНКО. «ПРОЩАЙ, МОЯ НАЛОЖНИЦА» (1993) ЧЭНЬ КАЙГЭ: АНДРОГИННОСТЬ В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ	
<i>Polina Lysenko. "FAREWELL MY CONCUBINE" (1993): THE ANDROGYNOUS NATURE IN THE CHINESE CULTURE</i>	235
СВЕТЛАНА НИКОНОВА. КИНЕМАТОГРАФ В ЗАЗОРЕ МЕЖДУ «АВТОРСКИМ» И «МАССОВЫМ». ЧЭНЬ КАЙГЭ, «ЛЕГЕНДА О КОТЕ-ДЕМОНЕ» (2017)	
<i>Svetlana Nikonova. CINEMA IN THE GAP BETWEEN "THE AUTHOR'S ONE" AND "THE MASS ONE". CHEN KAIGE, "LEGEND OF THE DEMON CAT" (2017)</i>	250

**МИЛЕНА АФАНАСЬЕВА. ДВИЖЕНИЕ ВЕЩЕЙ
В КИНЕМАТОГРАФЕ ВОНГА КАРВАЯ**

Milena Afanaseva. THE MOVEMENT OF OBJECTS IN THE CINEMATOGRAPHY OF WONG KAR-WAI . . . 291

КИНЕМАТОГРАФ КОРЕИ

**ЕЛЕНА ХАЕЦКАЯ. ГРОМКОЕ МОЛЧАНИЕ:
КОРЕЙСКОЕ КИНО ШЕСТИДЕСЯТЫХ-СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ XX ВЕКА**

*Elena Khaetskaya. LOUD SILENCE: KOREAN CINEMA
OF THE SIXTY-SEVENTY YEARS OF THE XX CENTURY 305*

**НИНА ЩЕРБАК. «РЕШЕНИЕ УЙТИ» (2022) ПАК ЧХАН УКА:
РИЗОМА И СЕТЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ КАК НОВШЕСТВА КИНЕМАТОГРАФА**

*Nina Shcherbak. "DECISION TO LEAVE": THROUGH THE PRISM OF POST-MODERN PHILOSOPHY,
CONCEPTS OF RHIZOME AND NETWORK CONCEPTS. 345*

**ЕЛЕНА ИВАНЕНКО. «ТЕХНИКИ АГАМЕМНОНА»
В «СОСТОЯНИИ НЕРЕШИТЕЛЬНОГО ВОЗБУЖДЕНИЯ»,
ИЛИ ГЛОБАЛЬНЫЕ СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ В ЮЖНОКОРЕЙСКОМ КИНО**

*Elena Ivanenko. "AGAMEMNON'S TECHNIQUES" IN A "STATE OF INDECISIVE EXCITEMENT"
OR GLOBAL FAMILY VALUES IN SOUTH KOREAN CINEMA 357*

CHRONICA

**СВЕТЛАНА НИКОНОВА, ВЛАДИМИР ЕГОРОВ. ОБЗОР
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ЭСТЕТИКА ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КИНЕМАТОГРАФА»
(3 ИЮНЯ 2022 ГОДА, РХГА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)**

*Svetlana Nikonova, Vladimir Egorov. REVIEW OF THE SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
"AESTHETICS OF THE FAR EASTERN CINEMA" (JUNE 3, 2022, RСAH, ST. PETERSBURG) 380*

От редакторов

Дорогие читатели, представляем вашему вниманию новый номер журнала Terra Aestheticae. На этот раз номер является тематическим и посвящен эстетике дальневосточного кинематографа. Этот номер собирался по следам одноименной конференции, прошедшей в Петербурге в июне 2022 года.

Идея подобного номера была порождена, с одной стороны, наличием явного интереса к кинематографической эстетике и анализу кинематографа в целом, что проявлялось в большом количестве статей на эту тему, опубликованных в последнее время в нашем журнале. Совершенно определенным является тот факт, что осмысление кинематографа с эстетической точки зрения интересует современных исследователей. С другой стороны, актуальным и востребованным представляется рассмотрение восточного кино, не только потому, что оно выступает как одно из значимых явлений современного мира, но также потому, что оно находится в состоянии интенсивного развития, вызывает неугасающий интерес публики и обладает совершенно уникальной эстетикой и специфическим киноязыком.

Мы предложили исследователям рассмотреть эту тему с эстетической точки зрения, и, судя по количеству присланных материалов, тематика нашла отклик в сердцах авторов.

Тем не менее, представленные статьи показывают насколько в отечественной науке превалирует интерес к японскому кино. Японский кинематограф, безусловно, обладает очень прочной традицией, долгой историей развития и давним большим влиянием. Конечно, кино – это западное изобретение, но именно в Японии это изобретение оказалось настолько востребованным и инкорпорированным в восточную культуру, что, в конечном счете, японское кино стало оказывать влияние не только на кинематографические традиции других восточных стран, но и на западный кинематограф.

Проводя конференцию и собирая тематический выпуск журнала по дальневосточному кино, мы хотели также обратиться к анализу кинематографических явлений и других стран дальневосточного региона. Но все же количество статей и докладов, посвященных им, значительно уступает

по объему тем, что посвящены Японии. И это происходит несмотря на то, что китайское, тайское, корейское кино на данный момент являются весьма популярными, влиятельными и быстро развивающимися – как в плане авторского кинематографа, так и в плане массовой продукции. Однако теоретического осмысления и исследований кинематографа этих стран в отечественной науке пока явно недостаточно. Таким образом этим выпуском нам бы хотелось привлечь внимание к этой проблеме и попытаться положить начало ее решению.

Итак, этот номер, будучи тематическим, не содержит в себе привычных разделов, но структурирован по регионам. Первый раздел посвящен кинематографу Японии, начиная со «старого» авторского кино и заканчивая таким современным явлением как японская анимация. Здесь мы увидим наибольшее количество материалов, как обращающихся к истории кино, так и к его теоретическому осмыслению через призму философских концепций. Второй раздел посвящен китайскому кинематографу, третий раздел – корейскому кинематографу. Приятно отметить, что имеются статьи как о классическом и авторском кино, так и о популярном массовом кино, которое, как представляется редакторам номера, нуждается в глубоком теоретическом осмыслении в качестве влиятельного феномена современной культуры.

Последний раздел – традиционный раздел *Chronica*, в котором публикуется обзор той самой конференции, прошедшей в Русской христианской гуманитарной академии в июне 2022 года, по материалам которой собран журнал – хотя содержание конференции лишь частично совпадает с содержанием итогового номера.

Поскольку номер посвящен в первую очередь визуальной эстетике, то почти все статьи снабжены иллюстрациями, да и сама конференция сопровождалась выставкой художественных работ.

Мы надеемся, что данный тематический номер откроет дорогу последующим тематическим номерам нашего журнала, а также мы надеемся, что исследования кинематографической эстетики и в целом эстетики стран как дальневосточного, так и ближневосточного региона будут интенсифицироваться в отечественной мысли.

Желаем приятного прочтения!

*Светлана Никонова
Владимир Егоров*



ARS



Кинематограф и анимация Японии

«САМУРАЙСКОЕ КИНО» В НЕМУЮ ЭПОХУ: СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ДЗИДАЙГЭКИ В ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

ВАСИЛИЙ КУЗЬМИН

Василий Леонидович Кузьмин — кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Санкт-Петербургского Медико-социального института. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: kvl-14@yandex.ru

В данной статье рассматривается, зарождение жанра дзидайгэки в японском кинематографе и его генезис в период немого кино. Начавшись как экранизация пьес кабуки, жанр за первые десятилетия порвал со своими театральными корнями. Благодаря критике, изменениям в японском театре и влиянию западного кинематографа дзидайгэки кардинально изменились к концу немой эпохи. Фильмы стали более динамичными, а их тематика — более разнообразной.

Ключевые слова: Бэнси, дзидайгэки, кабуки, немое кино, ронин, самурай, хореография.

“SAMURAI FILMS” IN A SILENT ERA: THE FORMATION OF THE GENRE OF JIDAIGEKI IN JAPANESE CINEMA

Vasily Kuzmin

PhD in History, Associate Professor. Department of Humanitarian and Socio-Economic Disciplines the Private University “St. Petersburg Medico-Social Institute”. St. Petersburg, Russia.

E-mail: kvl-14@yandex.ru

This article discusses, the origin of the genre of *jidaigeki* in Japanese cinema and its genesis in a silent cinema. Starting as the screen version of the plays of kabuki, the genre for the first decades broke with his theatrical roots. Thanks to criticism, changes in the Japanese theater and the influence of the Western Cinema *jidaigeki* radically changed to the end of a silent era. Films have become more dynamic, and their subjects are more diverse.

Keywords: Benshi, jidaigeki, kabuki, silent cinema, ronin, samurai, choreography.

Рождение японского кинематографа произошло вскоре после появления в стране первых аппаратов, демонстрировавших «движущиеся картинки». В ноябре 1896 г. в японском городе Кобе с огромным успехом состоялась первая демонстрация кинетоскопа Эдисона, а его «Витаскоп» был завезён в страну уже в следующем году (Budjak, 1983, 50–51). Также в 1897 г. в Японии появился «синематограф» братьев Люмьер, привезённый Кацутаро Инахата, учившемся в Лионском промышленном колледже вместе с Огюстом Люмьером, и демонстрировавшийся в районе Кансай, в основном в Киото и Осака (Iwasaki, 1966, 13). А в июне 1899 г. в помещении театра Кабуки состоялась демонстрация первых японских фильмов, проведённая агентством Хиромэ. Показ лент, среди которых был снятый Цунэкичи Сибата танец гейш и видовой фильм, сопровождался комментариями служащего Хиромэ Коё Комада (Sato, 1988, 198).

В 1903 г. в Токио в районе Асакуса в помещении Дома электричества был открыт первый постоянный кинотеатр (Iwasaki, 1966, 15). К этому времени в Японии уже снимались короткометражные документальные, этнографические и видовые ленты, демонстрация которых, как и иностранных картин, сопрово-

ждалась рассказом специального чтеца-комментатора — бэн-си. Одной из первых таких картин была пьеса «Любование кленовыми листьями» («Momijigari», 1899 г.) — запись одноимённого спектакля кабуки в исполнении актёров Дандзюро Исикавы IX и Кикугоро Оноэ V (Sato, 1988, 8; Richie, 2005, 18). Из кабуки пришёл и один из первых жанров японского кино — дзидайгэки (яп. дзидай — период, эпоха).

Театр кабуки, возникший в Японии в XVII веке, органически соединял драму, музыку и танец, отличался яркими костюмами и гримом, необычными декорациями и особенной манерой актёрской игры (в том числе, исполнением женских ролей актёрами-мужчинами — оннагата). Одним из основных жанров этого театра был дзидай-моно — «историческая драма», события в которой происходили до периода Эдо (1603–1867 гг.), а главными действующими лицами были представители феодального сословия — самураи. Действие этих пьес разворачивалось в «эпоху богов», в периоды Нара (710–794 гг.), Хэйан (794–1185 гг.), Камакура (1185–1333 гг.), но чаще всего — во время войн кланов Тайра и Минамото (Leiter, 2006, 136). Однако зачастую исторические пьесы кабуки были о современности: в период сёгуната Токугавы запрещалось ставить на сцене сюжеты, касающиеся государственных дел или жизни крупных самурайских домов, поэтому драматурги переносили их на столетия назад, меняя имена реальных лиц. Самый известный пример подобного переноса — история о 47 ронинах, известная также как «инцидент Аки». Сюжет о мести бывших вассалов Асано Наганори Кире Ёсихара, состоявшейся в 1703 г, уже через две недели после того, как покончившие самоубийством ронины были похоронены, был поставлен в кабуки, но как события XII в. В дальнейшем эта история станет одним из самых популярных сюжетов японского кинематографа, неоднократно экранизовавшимся уже в немую эпоху.

В 1912 г. четыре японские кинокомпании («Ёкота сёкай», «Ёсидзава», «Фукуходо» и «М-Пате») объединились в одну большую с капиталом 10 миллионов йен. Новая кинокомпания, названная «Нихон кацудосясин кабусикикайсю» (сокращенно «Никкацу») начала снимать фильмы в двух студиях — в Токио и Киото. Киотская студия на базе павильонов «Ёкота сёкай»

стала снимать исторические драмы, за основу которых брали уже упомянутые исторические пьесы кабуки — дзидаймоно. Так в японском кинематографе началось становление дзидайгэки — исторической драмы, события в которой происходили в феодальном прошлом Японии до 1868 г., но преимущественно в период Эдо (Smit, 2020, 28). Одной из первых таких картин стал фильм «Сражение у храма Хоннодзи» («Honnoji gassen», 1908 г.), снятый режиссёром Сёдзо Макино (1878–1929 гг.). Отец японского кинематографа родился в городе Киото в районе Нисидзин Сэнбон. Уже со школьных лет он устраивал со сверстниками детские спектакли, выступая в них в качестве «директора труппы» и режиссера, а на деле занимаясь почти всем от декораций до постановки танцев. Став кинорежиссёром, он также основательно занимался кинопроцессом. Его сыновья также связали свою жизнь с кинематографом: Масахиро Макино стал режиссёром, а Мицуо Макино — продюсером (Iwasaki, 1966, 18).

Первые картины дзидайгэки во многом копировали пьесы кабуки, а некоторые просто представляли собой съёмки театральных спектаклей. И хотя ранний кинематограф США и Европы тоже часто обращался к театру (например, французский фильм «Сирано де Бержерак» 1900 г. представлял собой одну сцену одноимённого спектакля), в Японии фильмы вплоть до 1920-х гг. неукоснительно следовали театральной традиции. Сюжеты лент заимствовались из театральных пьес, что позволяло режиссёрам, знавшим содержание спектаклей, работать без сценария. Для съёмок использовалась статичная камера, стабильно установленная в одной точке (кадр считался эквивалентом сцены, а сами фильмы задумывались как пьесы). Такой была одна из первых экранизаций истории об инциденте Ако — «Верные сорок семь ронинов» («Chushingura godanme»), снятая Кониси Рё в 1907 г. и представлявшая собой один из актов одноимённого спектакля (Richie, 2005, 23).

В ранних японских фильмах почти не было титров (ими обозначались лишь названия сцен), поэтому японский немой кинематограф не мог обойтись без аналога театрального сказителя-гидаю — бэнси. Они комментировали происходящее на экране и озвучивали диалоги, в том числе поясняя, кому при-

надлежат реплики (при отсутствии крупного плана зачастую сложно было понять, кто из персонажей говорит). Костюмы, декорации, грим, оннагата, а также хореография боевых сцен тоже пришли из кабуки. Даже японские зрители вели себя в кино как в театре: смотрели фильмы в тишине и редко покидали зал до окончания сеанса, зачастую оставаясь на местах, пока не закончатся финальные титры и не будет включён свет.

Играли в фильмах также актёры кабуки, но так как ведущие театральные исполнители считали кино недостойным зрелищем, то роли обычно исполняли актёры провинциальных театров. Таким был выступавший преимущественно в провинции Мацуносукэ Оноэ, ставший первой звездой японского кино. В 1909 г. режиссёр Сёдзо Макино во время поездки по префектуре Окаяма заметил Оноэ в бродячей труппе. Он снял его в фильме «Мастер игры в го Таданобу» («Goban Tadanobu», 1909 г.) по пьесе театра кабуки, после чего началось их длительное сотрудничество. Всего за свою актёрскую карьеру до 1926 г. Мацуносукэ Оноэ снялся более чем в тысяче фильмов: за месяц с его участием выходило девять и более картин, а сам он зачастую участвовал в съёмках трёх лент одновременно. Значительную их часть составляли «исторические драмы», в которых он играл роли благородных самураев или ниндзя. Многие из них, как например «Верные сорок семь ронинов» («Chushingura», 1912 г.), «Сукероку» («Hanakawado Sukeroku», 1914 г.) и другие основывались на пьесах кабуки (Iwasaki, 1966, 18–19; Sato, 1988, 10–11). Как и почти все ленты с участием Оноэ, за исключение снятого Сёдзо Макино в 1920 г. «Дзираяя, ниндзя» («Goketsu Jiraiya»), они не сохранились.

Театральные каноны дзидайгэки, установившиеся в этом жанре благодаря деятельности Сёдзо Макино и Мацуносукэ Оноэ, просуществовали до начала 1920-х гг. Но дальше развиваться в канонах театра «старой школы» японский кинематограф, уже изначально проигрывавший ему, будучи чёрно-белым и немой, не мог. Из-за чёрно-белого изображения терялась вся цветовая символика кабуки, передававшаяся гримом и костюмами, а немой характер мешал восприятию актёрской игры, превратившейся на экране в невыразительную пантомиму (в том числе за счёт преимущественной съёмки средним или

мелким планом). Анахронизмом на фоне западного кинематографа выглядело и исполнение женских ролей мужчинами, и обращение к пьесам театра «старой школы».

Уже в 1910 г. стало заметно серьёзное качественное отличие японских фильмов, начавших постепенно терять зрительскую аудиторию, от западных. Осознав, что зритель готов к переменам, некоторые режиссёры Японии пытались отойти от уже сложившейся театральной традиции. Тот же Сёдзо Макино, снимавший фильм «Верные сорок семь ронинов» («Chushingura») в 1912 г. имея на руках лишь список сцен, обратившись к этому сюжету в 1917 г. (фильм «Kanatehon Chushingura»), использовал уже развёрнутый сценарий (Richie, 2005, 29). Необходимости использовать сценарии способствовала увеличившаяся продолжительность лент — с 1915 г. она уже составляла около сорока минут (Phillips & Stringer, 2007, 3–4).

В поисках источников вдохновения режиссёры начинают обращаться не только к пьесам кабуки, но и к коданам (устные моралистические сказания периода Эдо о самураях, призраках и разбойниках, исполняемые одним рассказчиком), а также художественной литературе. В частности, к книгам издательства «Татикава бунко» из Осаки, специализировавшегося на историях о самураях, монахах-воинах, разбойниках и ниндзя (последним старт положила книга «Мастер нин-дзюцу Сарутоби Сасукэ», тираж которой был быстро раскуплен) (Gorbyljov, 1997, 462–463). Первым «экранным» ниндзя стал также Мацуносукэ Оноэ, снявшийся во множестве подобных лент, в частности, в фильме «Koga Unōn Ninjutsu Kogaryū», вышедшем в 1916 г. Однако критики отмечали низкий художественный уровень картин, связывая это с тем, что режиссёры обратились к «газетно-журнальным романам» (Iwasaki, 1966, 20).

Толчком к изменению японского кинематографа послужило движение за «осовременивание» («киндайка»), охватившее все области искусства и культуры Японии в период с 1918 по 1923 г. В более широком смысле подразумевалось преодоление отставания страны от Запада во всех сферах жизни от государственного строя до манеры поведения. В рамках этого явления возникло «движение за чистую кинодраму» («дзюнэйгаэки ундо») (Iwasaki, 1966, 21). Оно ставило своими задачами

порвать с театральными рамками и перейти к более реалистичному содержанию картин, а также выработать кинематографический стиль. Постепенно с экранов исчезают оннагата, а титры становятся более содержательными и включают диалоги героев. В значительной степени эти изменения произошли под влиянием западного кинематографа, пользовавшегося в Японии большей популярностью, чем отечественный.

Иностранные фильмы продолжали импортироваться в Японию на протяжении всего этого времени. Большой популярностью пользовались эпические картины «Цивилизация» (1916 г.) Томаса Харпера Инса и «Нетерпимость» (1916 г.) Дэвида Уорка Гриффита, а также комедии с участием Чарли Чаплина. Но в большей степени влияние на дзидайгэки оказали американские вестерны, чей динамичный монтаж стал образцом для японских режиссёров. Другие западные фильмы, повлиявшие на жанр, — это приключенческие ленты с участием Дугласа Фэрбенкса. В 1920 г. на экраны вышел «Знак Зорро», снятый по роману «Проклятие Капистрано» Джонстона Маккалли, где Фэрбенкс исполнил главную роль. Благодаря хорошей физической форме (актёр с детства занимался фехтованием, верховой ездой и лёгкой атлетикой) Дуглас убедительно выглядел в роли непобедимого фехтовальщика, что позволило ему почти десять лет сниматься в подобных фильмах (данный поджанр приключенческого кино, в котором значительное время отводилось фехтовальным поединкам, получил название *washbuckler*). На волне успеха «Знака Зорро», пользовавшегося популярностью и в Японии, Фэрбенкс снялся в картинах «Три мушкетёра» (1921 г.), «Робин Гуд» (1922 г.), «Дон Ку, сын Зорро» (1925 г.), «Чёрный пират» (1926 г.) и «Железная маска» (1929 г.).

Кроме реформ в кинематографе, произошедших во многом под влиянием западных лент, на развитии японского кино и жанра дзидайгэки отразилось страшное землетрясение 1 сентября 1923 г., которому подверглись Токио и весь район Канто. Оно привело к многочисленным человеческим жертвам и масштабным разрушениям, парализовало производство, экономику и транспорт. Не обошлось без последствий и для японского кинематографа: «Никкацу» закрыла сту-

дию в Мукодзима и переместилась в Киото, а кинокомпания «Сётику» переправила туда работников студии Камата. Обе компании начали возведение в Киото киностудий («Никкацу» — в районе Дайсёгун, «Сётику» — в Симогаму) для съёмок фильмов дзидайгэки (Iwasaki, 1966, 33). Киото, сохранивший множество старинных зданий, буддийских и синтоистских храмов, а также другие достопримечательности превратился в прекрасную площадку для съёмки исторических лент.

Во многом на трансформацию дзидайгэки повлияли и изменения, произошедшие в японском театре. В 1917 г. была образована труппа «Синкокугэки» («Новый национальный театр»), во главе которой стоял Савада Сёдзиро (1891–1929). Сначала новый театр не пользовался большой популярностью, но с 1921 г. в его репертуаре появляются кэнгэки — пьесы, в которых значительное место занимают фехтовальные поединки. Новая техника боя на мечах выросла из техники изображения сражения (татимавари) кабуки. Но в отличие от театра «старой школы», где демонстрация искусства владения мечом превратилась в стилизованный танец, — в какой-то форме она и перешла в ранние японские фильмы дзидайгэки, — в «Синкокугэки» упор делался на создание реалистичного поединка. Сам Савада Сёдзиро был хорошим актёром и отлично владел искусством фехтования, поэтому неудивительно, что пьесы кэнгэки имели огромный успех у публики (Hamamura, Sugawara, Kinoshita, & Minami, 1965, 13). Кроме новой хореографии в этих спектаклях появился и новый тип героя, переживавший затем в кинематограф. Это «герои-нигилисты», «бунтовщики-отщепенцы», фигурировавшие в таких постановках Савады Сёдзиро, как «Тюдзи Кунисада» 1919 г. и «Перевал Дайбосацу» 1920 г., поставленной по одноимённому роману Кайдзано Накадзато, имевшей большой коммерческий успех и шедшей в театре три года.

Аналогично с театром, в японском кинематографе возник новый тип «самурайских фильмов» — кэнгэки. От лент с Мацуносукэ Оноэ, они отличались большим динамизмом. Кульминацией такого фильма, как правило, становился поединок на мечах, поставленный в более реалистичной манере. Для достижения большего эффекта для постановки таких сцен пригла-

шались специалисты по постановке боевых сцен из театра кабуки — «татэси» (Leiter, 2006, 136). Они обучали киноактёров искусству фехтования и помогали поставить фехтовальные и рукопашные сцены, в которых находили баланс между реалистичностью и зрелищностью (Iwasaki, 1966, 37).

Одним из первых дзидайгэки нового типа стал фильм «Пурпурный капюшон. Художник по дереву» («Murasaki zukin: Ukiyoe-shi», 1923 г.) Сёдзо Макино, прекратившего к этому времени сотрудничество с Мацуносукэ Оноэ, снятый по сценарию Рокухэя Сусукиты. С большим реализмом была снята им и новая адаптация популярнейшего сюжета кабуки — фильм «Верные сорок семь ронинов. Правдивая история» («Chukon giretsu: jitsuroku chushingura», 1928 г.) (Richie, 2005, 64–65).

Звездой новых фильмов дзидайгэки 20-х годов стал Цумасабуру Бандо. Как и Мацуносукэ Оноэ, он пришёл в кино из кабуки, где играл второстепенные роли. Но его роли в кино принципиально отличались от благородных самураев и ниндзя, воплощённых на экранах Оноэ. Героями новых дзидайгэки стали превратившиеся в ронинов самураи, бунтари по отношению к самурайскому кодексу, а сам жанр начал критику феодального общества и его морали. Персонажи Бандо — молодые самураи из бедных семей, жертвы несправедливости и трагичного стечения обстоятельств, вынужденные покинуть общество и превратиться в бродяг. Завершались такие фильмы, как правило, зрелищной боевой сценой, не только созданной с целью привлечь зрительское внимание, но и визуализирующей противостояние героя и общества. Яркими примерами подобных картин стали фильмы с участием Цумасабуру Бандо по сценариям писателя Рокухэя Сусукиты, снятые режиссёром Бунтаро Футагава «Против течения» («Gyakuugu», 1924 г.) и «Змей» («Orochi», 1925 г.).

Фильмы Футагавы с Бандо стали предшественниками «тенденциозных» или «идеологических» фильмов, к которым относились как современные, так и исторические драмы, отражавшие «левые» идеи. Среди режиссёров дзидайгэки этого направления были Дайсукэ Ито и Масахиро Макино. Первый снял «Странствия Тюдзи» («Chuji Tabinikki Daisanbu Goyohen», 1927 г.), где главную роль исполнил Цумасабуру Бандо, «Холо-

па» («Gero», 1927 г.), «Чудесный меч» (1929 г.), «Меч, разящий людей и лошадей» («Zanjin zanbaken», 1929 г.), второй — ленты «Улица ронинов. Рассказ первый» («Ronin-gai — Dai-ichi-wa: Utsukushiki emono», 1928 г.) и «Мечь у храма Содзэндзи» («Sozenji baba», 1928 г.), сценарии к которым написал Итаро Ямагами.

Другим способом критики феодального общества периода Эдо стала комедия. Сатирический взгляд на Японию XIX века, в том числе на противостояние сёгуната и сторонников императора, отразила серия фильмов о непутёвых друзьях-простолюдинах Ядзи (Ядзиборо) и Ките (Китахачи). На экраны они пришли из романа «На своих двоих по Токайдо» Иккю Дзюпенся, написанного в жанре «коккебон» (литературный фарс). Два короткометражных фильма из истории их путешествия по Токадойскому тракту, соединяющему Эдо и Киото) — «Спасение Ясуда» («Yajikita. Son'no no taki», 1927 г.) и «Битва Тоба и Фусими» («Yajikita. Toba Fushimi no taki», 1928 г.) — снял режиссёр Томиясу Икэда. Даже будучи простолюдинами, Ядзи и Кита оказываются втянутыми в войны сторонников сёгуна и императорской власти и участвуют в боевых действиях, что позволяет создателям ленты иронизировать над самурайским кодексом.

Кроме фильмов критической направленности в жанре дзидайгэки выходили и развлекательные, не несущие серьёзной идейной нагрузки. К таким относилась серия лент, снятых по мотивам книг Осараги Дзиро. Их главным героем был ведущий двойную жизнь в духе Зорро Тензен Курата, который для борьбы с разбойниками и сторонниками сёгуна надевает чёрный костюм, и, скрыв лицо маской, действует под псевдонимом Курама Тэнгу. Два фильма из этого цикла — «Курама Тэнгу» («Kurama Tengu», 1928 г.) и «Курама Тэнгу: Террор» («Kurama Tengu: Koufu jidai», 1928 г.) — снял режиссёр Теппей Ямагути (во втором фильме заметно влияние немецкого экспрессионизма). И хотя главный герой ведёт борьбу с сёгунатом, сами эти картины не занимались критикой феодального строя. Но, как и другие дзидайгэки нового периода, они отличались динамичными фехтовальными сценами в духе пьес кэнгэки и американских приключенческих лент.

Дзидайгэки прекрасно пережил немую эпоху и не растерял своей популярности с появлением звука: с 1910-х и до начала 1960-х гг. в Японии ежегодно снималось более сотни фильмов этого жанра (Sato, 1988, 28). Не утратил он популярности и на сегодняшний день. Даже в XXI веке японские режиссёры продолжают обращаться к путешествию Ядзи и Киты (например, «Ядзи и Кита» («Mayonaka no Yaji-san Kita-san», 2005 г.) режиссёра Канкуро Кудо и «Трое в пути» («Yajikita dochu Teresuko», 2007 г.) Хидэюки Хираяма) и приключениям Тензена Кура-та (телевизионный сериал «Курама Тэнгу» («Kurama Tengu», 2008 г.) в восьми сериях). И хотя фильмы дзидайгэки снимаются «для внутреннего потребления», они давно уже нашли множество поклонников и за пределами Японии.

REFERENCES

- Budjak, L. M. (1983). *Cinema of Asia and Africa*. Moscow: Znanie Publ. (In Russian)
- Gorbyljov, A. M. (1997). *The path of the invisible. The true history of ninjutsu*. Minsk: Harvest Publ. (In Russian)
- Hamamura, Y., Sugawara, T., Kinoshita, J., & Minami, H. (1965). *Kabuki*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Iwasaki, A. (1966). *History of Japanese cinema*. Rus Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Leiter, S. L. (2006). *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: Scarecrow Press Publ.
- Phillips, A. & Stringer, J. (2007). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. London, New York: Taylor & Francis Publ.
- Richie, D. (2005). *A Hundred Years of Japanese Film*. Tokyo, New York, London: Kodansha International Publ.
- Sato, T. (1988). *Cinema of Japan*. Rus. Ed. Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Smit, I. H. (2020). *The Short Story of Film*. Rus. Ed. Moscow: Mann, Ivanova i Ferber Publ. (In Russian)

«ТРОН В КРОВИ» (1957): К ОПЫТУ ПРОЧТЕНИЯ У. ШЕКСПИРА

ТИНАТИН ДО ЕГИТО

Тинатин Мерабовна До Егито — аспирант Православного Свято-Тихоновского университета (направление «Философия, этика, религиоведение»), преподаватель в Московской международной киношколе №40. Москва, Россия.

E-mail: egi_t_o@mail.ru

В своем творчестве кинорежиссер Акира Куросава часто обращался к экранизации мировой классики. В ряду созданных им шедевров: «Идиот» по роману Ф. Достоевского и «Трон в крови» по пьесе У. Шекспира. Благодаря его фильмам европейцы открыли для себя японский кинематограф и японскую культуру, а японские зрители, напротив, прикоснулись к европейскому наследию. Куросава стал своеобразным мостом, который соединил замкнутую в себе японскую культуру с традиционной европейской. Каким образом режиссер реализовал сложную задачу синтеза столь различных культурных традиций попробуем проследить, обратившись к анализу фильма «Трон в крови». С первых же кадров становится понятно, что это не классический пример экранизации, поскольку шекспировский текст практически отсутствует. Что же является его эквивалентом? А. Куросава использует в фильме стилистику традиционного японского театра Но. Так через поэтику масок Куросава создает свой неповторимый образный язык. Каждому из актеров режиссер подобрал свою маску, чтобы точнее передать состояние их героев. У главного героя Васидзу это была маска воина «Хейда», у его жены Асадзи — маска «Сакуми». Таким образом, вплетая в ткань своих фильмов элементы традиционной японской куль-

туры, режиссер не только избежал опасности иллюстрации классики, но и открыл блестящий аналог шекспировскому слогу.

Ключевые слова: истина языка, отчужденность, непереводаемость, маски театра Но, семиотическое поведение

“THRONE IN BLOOD” (1957): TO THE EXPERIENCE OF READING W. SHAKESPEARE

Tinatín Do Egito

St. Tikhon Orthodox University (specialization “Philosophy, Ethics, Religious Studies”); Moscow International Film School №40. Moscow, Russia.

E-mail: egi_t_o@mail.ru

In his work, filmmaker Akira Kurosawa often referred to the film adaptation of world classics. Among the masterpieces created by him: “The Idiot” based on the novel by F. Dostoevsky and “Throne in Blood” based on the play by W. Shakespeare. Through his films Europeans discovered Japanese cinematography and Japanese culture, while Japanese audiences, on the other hand, were able to experience the European heritage. Kurosawa became a kind of bridge that connected the self-contained Japanese culture with the traditional European one. We will try to trace how the director realized the difficult task of synthesizing such different cultural traditions by referring to the analysis of the film “Throne in Blood”. From the very first shots it becomes clear that this is not a classic example of a film adaptation, since there is practically no Shakespearean text. What becomes its equivalent? A. Kurosawa uses the style of traditional Japanese Theater No in the film. Through the poetics of masks Kurosawa creates his own unique figurative language. The director chose a special mask for each of the actors to convey the status of their heroes more accurately. The main character, Vasizu, had a Heida war mask, and his wife Asaji had a Sakumi mask. Thus, by weaving elements of traditional Japanese culture into the fabric of his films, the director not only escaped the danger of illustrating the classics, but also discovered a brilliant analogue to Shakespeare’s style.

Keywords: the truth of language, alienation, untranslatable, masks of the No theater, semiotic behavior

Приступая к разговору об экранизации литературного произведения, мы невольно включаемся в увлекательную игру по переводу из литературного регистра в визуальный. В начале

XX века на заре зарождения русского кинематографа это увлечение приняло небывалый размах. По утверждению Леонида Андреева,

...за какие-нибудь 8–10 лет существования он (русский кинематограф) пожрал всех авторов, которые до него писали, объел всю литературу — Данте, Шекспира, Гоголя, Достоевского и т. д. (Lebedev, 1965, 584)

Сегодня сложно себе представить условия, в которых работали пионеры отечественного кинематографа, непросто поверить, что процесс адаптации литературы носил спонтанный характер. Как правило, режиссер приходил на съемочную площадку с книгой, к примеру, с томиком «Войны и мира», на месте выбирал понравившиеся отрывки, их мгновенно репетировали с актерами и сразу приступали к съемкам. Это называлось киноиллюстрацией. На тот момент кинематограф представлял собою исключительно техническое средство для воспроизведения всем известных, любимых литературных сюжетов и не более того. Иллюстрация литературных сюжетов — это все, на что мог претендовать молодой кинематограф.

Со временем ситуация коренным образом изменилась. Фильмы, адаптирующие литературные источники, превратились в самостоятельные полноценные произведения искусства, в чем мы можем убедиться на примере творчества японского кинорежиссера Акиры Куросавы. Куросаву, пожалуй, без преувеличения можно назвать наиболее европоцентричным из всех японских режиссеров. Он привносит в свою поэтику много исконно европейских мотивов. В ряду его любимых литературных авторов фигура Уильяма Шекспира занимает особое место. Известно, что Шекспир создавал свои произведения на основе древних хроник, сказаний, мифов, сказок.

Шекспир подхватывал не эстафету «вечных» тем, а лишь поэтическую традицию. Он не улучшал сюжеты прошлых пьес, но наполнял их иным жизненным материалом. Содержание давала действительность. Жизнь ломала схемы представлений с моралью, наполняла новым смыслом наивные легенды. (Kozincev, 1966, 25)

В его обработке первичный древний слой народного творчества обретал совершенно иной смысл и образный строй.

Таким образом, Шекспир способствовал развитию традиции народного искусства.

Следует отметить, что по числу киноэкранизаций во всем мире произведения Шекспира являются абсолютными фаворитами — их одна тысяча двести восемьдесят восемь. Известно, что «Гамлета» снимали более тридцати раз; «Макбета» восемнадцать; «Ромео и Джульетту» — тридцать пять; «Отелло» — двадцать три. В одной из первых немых кинопостановок «Гамлета», датированной 1900 годом, главную роль исполняла легендарная Сара Бернар. Спустя 20 лет в образе Гамлета предстала другая великая звезда немого кинематографа — Аста Нильсен. То были первые экранные опыты шекспириады.

Фильм Куросавы «Трон в крови» по мотивам пьесы У. Шекспира «Макбет» появился значительно позже, во второй половине двадцатого века. Интересна история его создания. Замысел фильма возник у Куросавы еще в конце 1940-х годов, он собирался снимать его вслед за своим знаменитым фильмом «Расёмон», но его опередил американский коллега Орсон Уэллс, выпустивший на экраны свою версию «Макбета» в 1948 году. Куросаве тогда пришлось взять таймаут на 9 лет. Его трактовка пьесы Шекспира вышла на экраны только в 1957 году.

Искусствовед и теоретик кино Олег Аронсон, анализируя феномен экранизации, отмечает, что

...если мы говорим об экранизации как некотором способе перевода, то такой перевод постоянно требует для себя, для своего самообоснования некоторой «истины оригинала». (Что есть смысл экранизации или «соответствие духу» первоисточника?) (Aronson, 2002, 1)

Это ставит режиссера, приступающего к экранизации, в заведомо ложную позицию иллюстратора, создающего вторичное произведение по отношению к литературному первоисточнику.

Кроме того, как указывает Аронсон,

...очень важен и другой, менее очевидный момент, когда путь экранизации связывается с нахождением «истины языка», то есть таких кинематографических средств, которые позволят фильму говорить о «том же», но в иной языковой среде. Это

условно можно назвать формой выражения, или «соответствием букве». (Aronson, 2002, 1)

Акира Куросава совершенно не стремится соответствовать «букве» произведения, даже, напротив, он свободно отходит от оригинала. Действие переносится из Шотландии в средневековую Японию. Период в истории Японии, который называется «периодом Асикага», то есть временем, когда у власти находился сёгунский дом Асикага, возродившийся в 1392 году.



Отличительные особенности этого периода историк характеризует так:

Верховная власть — “*imperium*” в руках сёгунов Асикага; господствующая система мировоззрения — «Бусидо», «путь воина», — своеобразный рыцарский кодекс древней Японии; культивирование воинского искусства, культ подвига, отваги, мужества; отрицание эмоциональной стороны человеческой психики, подавление нежных чувств, «запросов сердца», почитание простоты, безыскусственности, суровости, даже грубости; презрение к роскоши, изнеженности, слабости... (Jutkevich, 1973, 116)

В беседе с журналистом Куросава заметил:

Во время гражданской войны в Японии происходило множество событий, подобных тем, что изображены в «Макбете». Они называются «ге-коку-дзё». Поэтому сюжет «Макбета» был мне близок и мне легко было его адаптировать. (Jutkevich, 1973, 116)

Куросава вольным образом экстраполирует исторические реалии японской национальной традиции на известный трагический сюжет Шекспира. Казалось бы, какая между ними возможна связь?! Отказываясь следовать по пути иллюстративности классического шекспировского текста, по пути имитации атмосферы средневековой Англии, режиссер находит аналог в национальной истории Японии, и результат превосходит все ожидания. Советский режиссер Григорий Козинцев не может скрыть своего восхищения режиссерской трактовкой Куросавы.

Из того, что я пишу, не следует делать вывода: классические пьесы можно ставить только полностью, ничего не меняя в них. Я видел «Макбета», где не было стихов, Шотландии; вместо ведьм лишь один старичок разматывал вечную нить, однако, на мой взгляд, «Кровавый трон» японского режиссера Акиры Куросавы, снятый в 1957 году, — лучший шекспировский фильм. Случилось так, что пластика образа феодальной Японии: крепости-загоны, сбитые из огромных бревен, воинственный ритуал самураев, их доспехи с значками-флагами, заткнутыми за спины, кровавые поединки, подобные танцу, — все это оказалось близким трагической поэзии шекспировских образов. (Kozincev, 1966, 17)

Второй принципиальный момент связан собственно с языком повествования. Куросава практически отказывается от шекспировского слога. Диалоги и речь в фильме как бы отходят на второй план. Как утверждает Юткевич,

«очужденность» трактовки Куросавы здесь не менее закономерна, чем та, к которой прибежал сам Шекспир, и если мы признаем за ним право на написание своего текста поверх уже известных английских или итальянских источников, то тем более мы не должны отказывать в нем японскому художнику, наносящему свой рисунок, соответствующий как традициям своего народа, так и технике современного киноискусства. (Jutkevich, 1973, 116)

Вальтер Беньямин в статье «Задача переводчика» утверждает, что задача переводчика во много напоминает задачу философа.

Интенция поэта наивна, изначальна и наглядна, в то время как переводческая — производна, окончательна и умозрительна. Она продиктована великим мотивом интеграции множества языков в единый, истинный. Природа последнего такова, что в нем невозможна коммуникация между индивидуальными высказываниями, произведениями и суждениями — ведь они по-прежнему зависят от перевода. (Benjamin, 2004, 38)

Аронсон отмечает, что «... если и есть некий язык истины, то для Беньямина он сокрыт именно в переводе, а не в оригинале» (Aronson, 2002, 1).

Беньяминовская «непереводимость» — это вовсе не невозможность нечто перевести, но обнаружение некоторой языковой недостаточности первоисточника, когда произведение словно заново возрождается и продолжает жить в переводе. (Aronson, 2002, 1)

И Куросава следует именно этой логике, отказываясь от шекспировского слова. Его задача заключается в том, чтобы найти визуальный аналог лингвистическому. «Чем выше уровень произведения, тем более оно переводимо даже при самом мимолетном прикосновении к смыслу. [...] Но есть предел, за которым это движение замирает» (Aronson, 2002, 1).

Аронсон указывает, что:

...говорить об экранизации в терминах перевода можно и даже необходимо, но только тогда, когда акцентируется момент непереводимости, то есть то, для чего не может быть найдено соответствия, — всякое сходство оказывается ущербным. Это вводит иную ситуацию мимесиса: подражание не как копирование и имитация, а как нахождение иного в языке («потенциальный перевод», который содержится в тексте между строк), способного ухватить непрезентируемое оригинала (или тот опыт, который неизбежно теряется в переводе). (Aronson, 2002, 2)

Здесь Куросава обращается к древней японской национальной театральной традиции Но, вводит ее эстетику в ткань своего фильма.

Но — в широком смысле этого слова — синтез поэтического слова, пластического движения и музыкального звука, — в соединении с элементами изобразительного искусства в форме красок и линий, костюмов, сочетаний и рельефов масок и золотого с седоватой зеленью декоративного фона. (Jutkevich, 1973, 120)

Куросава уточняет:

Я показывал всем исполнителям фотографии тех масок Но, которые ближе всего к каждой роли, и говорил, что маска — это и есть его роль. Тосиро Мифуне, который играл роль Та-кеточи Васидзу (Макбета), я показал маску под названием «Хейда». Это маска воина. В сцене, когда жена Мифуне уговаривает его убить повелителя, Мифуне изобразил на лице то же выражение, что было у маски. Исудзу Ямада, исполнительнице роли Асадзи (леди Макбет), я показал маску под названием «Сакуми». Это маска поблекшей, немолодой красавицы, близкой к безумию. Актриса, носящая эту маску, снимает ее в сценах гнева и надевает другую с золотыми глазами. Эта маска изображает состояние невероятного напряжения, как раз такого, в котором находится леди Макбет. Для воина, убитого Макбетом и появляющегося в виде призрака, я выбрал маску призрака дворянина под именем «Тюдзо». Ведьма в лесу была изображена маской под названием «Яманба». (Jutkevich, 1973, 117)





Комментируя актерскую манеру исполнения в фильме, Г. Козинцев утверждает, что

...прежде всего следует говорить о том, что наполнило жизненной силой пластические образы: о силе страсти японских исполнителей, неведомой европейскому театру и кино. Неподвижную маску — лицо Тоширо Мифуне с бешеными раскосыми глазами — забыть, хотя бы раз посмотрев фильм, уже невозможно. В игре актеров не было внешней жизнеподобности, но напряжение мысли и чувств одухотворяло условность. Внутренняя жизнь людей была не только подлинной, но и по-шекспировски мощной. (Kozincev, 1966, 17)

Опираясь на древнюю японскую театральную традицию, Куросава создает на основе узнаваемых масок театра Но уникальные образы. При этом для актерской манеры характерен антипсихологизм.

Что касается стилистики актерской игры, Юткевич отмечает, что Куросава

не копировал свойственную Но эпическую статику, а разработал смену ритмов, характерную как для Но, так и для Кабуки.

Присущая этим древнейшим театральным представлениям пластическая скупость силуэтов и жестов, резкая контрастность ритмов, чередование замкнутой статики с всплесками судорожных и экспансивных движений — все это как нельзя лучше перекликается с современным ощущением мятущегося духа великого елизаветинца. В целом вся манера игры актеров восходит к традиции, называемой в японском театре «миэ». (Jutkevich, 1973, 118)



Этот термин обозначает «особо выразительные ритмы исполнительского искусства, когда актеры, замирая на момент в определенных позах, должны показать, что действие или чувство достигли кульминации» (Jutkevich, 1973, 118).

Юткевич предлагает рассматривать постановку Куросавы в контексте разработок советской семиотической школы, в частности работы А. Пятигорского и Б. Успенского «Персоналогическая классификация как семиотическая проблема», в которой дается определение «семиотического поведения», для которого характерно чрезмерное переживание знаковости. В связи с этим термин «семиотическое поведение» необходимо применять к анализу актерской игры в фильме Куросавы.

По мнению Юткевича,

психологические мотивировки в таком случае как бы снимаются и заменяются чередованием или, точнее даже сказать, монтажом знаков. Соответственно этому перемещаются и сюжетные функции персонажей. Центральной фигурой фильма и его движущей силой становится не Макбет, а его жена, что является полным контрастом фильму Уэллса, где эта роль стала второстепенной и потеряла всю свою выразительность. (Jutkevich, 1973, 115)

Действительно, по сравнению с литературным оригиналом Куросава совершенно смещает акценты — на первый план выходит персонаж леди Макбет, который неожиданным образом связывается с ведуньей из леса, предсказавшей Васидзу (Макбет) и Мики судьбу. После долгой сцены, в которой Асадзи (леди Макбет), используя множество аргументов, старается убедить мужа в необходимости убийства господина, следует короткий эпизод без слов, в котором Асадзи, исчезая в темноте, а затем, вновь появляясь из темноты, шурша складками кимоно, выносит отравленное саке. Здесь очень наглядно происходит трансформация героя, который однажды вступив на путь зла, уже не в силах остановиться. После этого ее маска, ее образ становится все более демонически-оборотническим до тех пока не превращается в маску абсолютного безумия. С ведуньей из леса ее связывает не физическое сходство, а искусство искушения злом. Куросава показывает нам, как храбрый воин Васидзу (Макбет) не в силах устоять перед подобным соблазном, становится послушным орудием в руках злой силы, поработившей его слепую волю.

Г. Козинцев описывает это следующим образом:

В жизни почти всех героев Шекспира есть минута, когда каждый из них начинает осознавать, что страдания, которые он испытывает, вызваны не отдельным злым человеком и не стечением обстоятельств, но другими причинами, чем-то иным, таящимся в самой основе жизни, что зло, причиненное человеку, только часть огромного, распространяющегося на большинство людей зла, причины которого скрыты в глубине общественных отношений. Тогда, начиная с этой минуты, появляется в жизни героя новая страсть. Все происходившее до этого, все мучительные мысли и вспышки чувств — только

подготовка к зарождению страсти. И оскорбленная доверчивость Отелло, и потрясение Гамлета, узнавшего об убийстве отца, и отчаяние Лира, понявшего ошибочность своего отношения к дочери, — лишь начало, первые шаги, делаемые этими героями на пути, открывающемся перед ними. Единственная страсть теперь владеет ими. Одна и та же, общая для всех, сжигающая своим огнем. Это — страсть познания. Стремление к отысканию смысла происходящего. Человек начинает думать не только о себе, но и о человечестве. Перед ним не злодей, но общественное зло. С ним не расправишься ударом шпаги. (Kozincev, 1966, 35)

Следует заметить, что тема торжества и безнаказанности зла невероятно волнует Куросаву. Она звучит с большим пафосом в его раннем фильме «Расёмон». Однако, финал фильма дарит зрителям надежду. «Трон в крови» в этом смысле более жесткий и безапелляционный. Через образ Асадзи (леди Макбет) Куросава заявляет о страшной нравственной деградации человека, ведущей его к абсолютному безумию. Кстати, тема безумия — исконно шекспировская. Под личиной безумия часто скрываются герои, пытающиеся замаскировать от окружающих свои истинные намерения (Гамлет, шут Лира), но есть и такие, кто, не выдержав давления жестокого мира, теряют рассудок, что для Шекспира равноценно смерти (Офелия, Лир). В этом смысле Куросава очень верно трактует Шекспировскую мысль.

Поэзия с трагической силой показывает, как строй общественного безумия тащит человечество назад, к дикости и ужасу первобытного существования. Каменные сердца хотят уничтожить труд веков, повернуть все вспять: от высшего к низшему, назад — в мутный хаос праистории. (Kozincev, 1966, 45)

Обращаясь к подобным темам, очень важно соблюдать симметрию между условностью и натуральностью, что блестяще демонстрирует Куросава, балансируя на грани между мифом и историей, маской и характером.

Как отмечает Г. Козинцев,

по-разному можно ставить Шекспира в кино. Но думаю, что Шекспир и натурализм несовместимы не только на сцене, но и на экране. Поиски меры условности и меры натуральности — продолжают в современном искусстве. Для японского искус-

ства органическая связь этих мер близка к шекспировской.
(Kozincev, 1966, 18)

Для постановки в целом характерен стиль минимализма. Он проявляется абсолютно во всем: в костюмах, в художественном решении пространства, в котором практически отсутствует мебель, предметы интерьера, что-либо, что может загромаждать пространство кадра, которое становится аналогом театральной сцены. Основное в кадре — это правильные геометрические композиции, которые подчеркивают эмоциональный накал актерской игры.

Таким образом, рассмотрев уникальность подхода А. Куросавы к экранизации классического литературного текста, мы пришли к следующим выводам.

Куросава, отказываясь следовать традиционным схемам экранизации, которые предполагают тесную сюжетную связь экранного произведения с литературным первоисточником, сохранение языка и стилистики оригинала, единство пространства и времени, противопоставляет этому эстетику традиционного национального театра. Но, его ритм и пластику, систему масок, антипсихологизм актерской игры, «семиотическое поведение» актеров. В изображении он отдает предпочтение минимализму и фактурности, ровным геометрическим композициям, тонко балансируя на грани между условностью и реализмом.

Кино, по мнению Аронсона, «предлагает не просто иной язык, но, прежде всего, иной опыт самого восприятия» (Aronson, 2002, 130). Пластические образы создают особую кинематографическую поэтику, связывающую в единое темпо-ритмическое целое движение с остановкой.

Что касается феномена «непереводимости», о котором рассуждает В. Беньямин, очевидно, что он подразумевает тот уровень поэзии, которая не подлжит подстрочному дословному переводу, но может раскрыть свой смысл и глубину только через филигранно подобранные, аналогичные, мерцающим сквозь первичный слой, образы. Именно такой путь экранизации как перевода классического текста шекспировской драмы на язык визуальных образов избирает японский кинорежиссер Акира Куросава в своем фильме «Трон в крови».

REFERENCES

- Aronson, O. (2002). Film adaptation: translation and experience. *Siniy divan*, 3, 128-140. (In Russian)
- Benjamin, W. (2004). *Masks of Time: Essays on Culture and Literature*. Rus. Ed. St. Petersburg: Simposium Publ. (In Russian)
- Jutkevich, S. I. (1973). Shakespeare and cinema. In *Akira Kurosawa masks* (144-121). Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Kozincev, G. (1966). *Our contemporary William Shakespeare*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Lebedev, N. A. (1965). *Essay on the history of the USSR*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)

**«БОЕВИКОВЫЙ» ЭПИЗОД В ФИЛЬМЕ А. КУРОСАВЫ
«КРАСНАЯ БОРОДА» (1965)
(ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ
ЯПОНСКОГО РЕЖИССЕРА)¹**

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН

Александр Александрович Синицын — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии. Санкт-Петербург / Саратов, Россия.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

У многих крупных художников есть не только собственный стиль, но и свои излюбленные сюжеты, приемы, повторяющиеся «сквозные» темы, которые возникают во всем их творчестве или прослеживаются в отдельные его периоды. В данном очерке высказаны замечания о «боевиковой» сцене, показательной для кинорежиссера Акиры Куросавы — одного из самых именитых японских художников прошлого столетия. Куросава начал свой путь с создания фильмов о боевых искусствах. В 1948 г. он поставил фильм «Пьяный ангел», ставший его первой работой с Тосиро Мифунэ, которого называют актером Куросавы. Период их сотрудничества продлился с 1947 по 1965 гг., Мифунэ сыграл роли во многих историко-

¹ В основе данного очерка лежит доклад, прочитанный на конференции, посвященной дальневосточному кинематографу, которая состоялась 3 июня 2022 г. в Русской христианской гуманитарной академии. Автор признателен участникам заседания, высказавшим при обсуждении этого доклада полезные советы и замечания.

психологических картинах Куросавы: это детективы, социальные драмы, боевики, самурайское кино, со сценами сражений, поединков, с драками и перестрелками. В фильме «Красная Борода» (1965) — последнем произведении А. Куросавы с участием Т. Мифунэ — главный герой Ниидэ (прозванный Красной Бородой) в исполнении Мифунэ также применяет боевые приемы, хотя эта драма не является ни боевиком, не историческим фильмом о самураях, ни детективом, ни кинофильмом о войне. Это картина о врачах, которые лечат бедных людей. Но сцена в доме терпимости, где Красная Борода расправляется с группой охранников, напавших на него по приказанию содержательницы этого заведения, показательна для стиля Куросавы. Японский режиссер следует своей манере, и боевиковые элементы не только ничего не разрушают, но напротив, подчеркивают героический образ главного героя картины Ниидэ — настоящего борца за жизни людей и за справедливость. В сцене расправы Красная Борода не только ломает руки, ноги и челюсти нападающим на него охранникам, но и переламывает сознание своего помощника — врача Нобуру Ясумото. Молодой герой видит сэнсэя в бою: его старший товарищ не только не побоялся вступить в схватку с супостатами, но и мастерски расправился с превосходящими силами. Куросава показывает, что справедливость должна быть сильной, чтобы она могла защитить себя. Правда должна быть с кулаками! Сцена наказания помещена в финал первой серии и таким образом является срединной — переход от первой части ко второй, от одного состояния главного героя — к иному, когда в душе Нобуру происходит метаморфоза. Включение этого эпизода с дракой в фильме о больнице и врачах, пожалуй, можно назвать особым почерком Акиры Куросавы, специфической чертой его творчества. Она отражает и общую эстетику кинокартин японского мастера.

Ключевые слова: Акира Куросава, кино, японский режиссер, Тосиро Мифунэ, Сюгоро Ямамото, «Красная Борода», боевик, мужественность, героизм, самурай, приемы, авторский почерк.

THE “ACTION” EPISODE IN AKIRA KUROSAWA’S FILM “RED BEARD” (1965) (ABOUT THE JAPANESE FILM MAKER’ AESTHETICS)

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor. Russian Christian Academy for the Humanities. St. Petersburg / Saratov, Russia.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Many prominent artists are distinguished not only by their peculiar style but also by their favourite subjects, methods, recurrent “cross-cutting” topics that keep emerging in their works in certain periods. This essay comments on the action scene, so very illustrative of the film director Akira Kurosawa, one of the most eminent Japanese artists of the last century. Kurosawa set out on his artistic journey with making detective and martial art films. In 1948, he produced the film “Drunken Angel” in collaboration with Toshiro Mifune, who is referred to as Kurosawa’s actor. From 1948 to 1965, they worked in close cooperation, and T. Mifune acted in many of A. Kurosawa’s historical and psychological dramas, mainly, samurai films with battles, fighting, and shooting. In the “Red Beard” (1965), the last film featuring T. Mifune, the main character, doctor Kyojo Niide (Red Beard), also resorts to martial arts though this drama is neither an action film, nor a detective story, nor a film about war. It is a story about those who give treatment to poor people. But the scene in the brothel, where Red Beard makes short work of a pack of security guards who attacked him on the order of the bawd, is very indicative of A. Kurosawa’s style. The Japanese director runs true to form, and the ‘action’ elements, contrary to destroying, highlight the heroic image of the main character of the film, doctor Niide, a true fighter for human lives and justice. In the carnage scene, Red Beard not only breaks arms, legs and jaws of the attacking guards, but also makes his assistant, Noboru Yasumoto, transform his attitude to life. The young man sees his sensei in action: never hesitating to get to grips with the guards, his senior comrade overmatched them. A. Kurosawa shows that justice must be strong to protect itself. The truth must use fists. The scene of punishment ends the first part; thereby it is the turning point marking a transition from the first part to the second, from one state of the main character to another: the metamorphosis of his soul. The skirmish episode may be called Akira Kurosawa’s specific style. It also reveals the general aesthetics of the Japanese master’s films.

Keywords: Akira Kurosawa, cinema, Japanese filmmaker, Toshiro Mifune, Shugoro Yamamoto, “Red Beard”, action movies, masculinity, heroism, samurai, techniques, author’s handwriting.

*Очерк посвящаю коллеге и другу
Сергею Лагутину*

1. Пролог:

Несколько замечаний о константных темах и приемах в творчестве великих режиссеров

Крупные художники обладают не только особым стилем, собственным почерком, который их выделяет и делает узнаваемыми их произведения, но у многих мастеров есть и свои излюбленные приемы, сквозные темы, образы, повторяющиеся

на протяжении всего творчества либо в отдельные периоды. Это можно сказать о творцах искусства в широком смысле: о литераторах, живописцах, композиторах, режиссерах и других. Здесь речь пойдет о кинематографистах.

Например, устойчивые темы кинокартин И. Бергмана: вера, сомнение, бог, отчаяние, одиночество (в первую очередь «трилогия веры», созданная в начале 1960-х гг.), бергмановские мотивы и образы смерти, времени, болезни, страха, острова, зеркала, проч.¹ Темы жертвенности, веры, ностальгии, апокалипсиса, миссии у А. Тарковского и повторяющиеся образы-лейтмотивы его картин: дом, храм, дерево, зеркало, конь, огонь, вода, дождь (Turovskaya, 1991, 195–227; Salvestroni, 2009; Salynsky, 2009; Evlampiev, 2012; Filimonov, 2012; Klyueva, 2017; Berendeeva, 2018; Sinitsyn, 2019; Kirillova, 2021). У Ф. Феллини — мотивы карнавала, циркачества, лабиринтов, снов, воспоминаний (Aldouby 2013; Merlino, 2015; Sinitsyn, 2018a; Carrera 2019; Burke 2020; Sinitsyn, 2021a; Sinitsyn, 2021b; и исследованиях в сборниках о Феллини: Burke, Waller 2002; Burke, Waller, Gubareva, 2020). В кинокартинах Л. Висконти — проблемные темы гибели аристократии, хрупкости красоты и людских отношений (см. Kozlov 1987; Skifano, 2019). В работах М. Антониони: пустота, отчуждение, одиночество, образы фабрики, пустыря/пустыни, безлюдных улиц города, острова (прежде всего «тетралогия некоммуникабельности», созданная в первой половине 1960-х гг.; см., например, Malkina, 2021; Kirillova, 2022). И можно привести массу других примеров такого рода в мировом кинематографе.

В настоящем очерке выскажу суждение об одной «боевиковой» сцене из фильма Акиры Куросавы (1910–1998), которая, на мой взгляд, показательна для творчества этого японского режиссера, одного из самых влиятельных художников прошлого столетия.

¹ Н. Сиривля так определяет генеральную интенцию бергмановского творчества: «попытка облечь в сюжеты и образы одну историю — историю бегства из душевной тюрьмы на свободу» (Sirivlya, 2018, 272); о боге и вере в произведениях И. Бергмана см. в статье Ю. Арабова (Arabov, 2018, 251–259); в том же «сеансовском» сборнике о Бергмане см. статьи А. Плахова, И. Цимбал, Н. Зоркой, И. Алексеева и др. Укажу также работы: Sinitsyn & Sinitsyna, 2016; Sinitsyn, 2018b; Stavtseva, 2018; Popov, 2018; Ryzhova, 2021.

2. Первые драмы-боевики Акиры Куросавы: Боевые искусства и победа духа

Период творчества А. Куросавы как сценариста и режиссера охватывает более полувека. Его фильмы — это философско-психологические драмы¹, оригинальные экранизации мировой классической литературы, исторические и приключенческие картины, актуализирующие социальные проблемы (бюрократия, коррупция, криминал и др.). Кинематограф Куросавы многообразен и политематичен²: произведения с детективными приемами, сёгунами и самураями, рабочими или крестьянами, полицейскими и бандитами, со сценами боевых искусств, батальными эпизодами, драками, трюками.

Первый самостоятельный фильм «Сугата Сансиро» (в прокате — «Гений дзюдо» или «Легенда о великом мастере дзюдо») Куросава снял в 1943 г. по собственному сценарию, написанному на основе романа Цунэо Томиты (1904–1967) — сына прославленного японского дзюдоиста Цунэдзиро Томиты

¹ См. главу «Смысл жизни в фильмах Акиры Куросавы» в книге Т. Сато (Sato, 1988, 82–88). Американский исследователь творчества Куросавы Дональд Ричи говорит о японском режиссере как художнике-мыслителе: «Куросава — философ, работающий с кино, который утверждает, что в этой слабости кроется основное человеческое качество. Но, несмотря на слабость, человек может надеяться, и благодаря этому он может одержать победу. [...] Человек должен бороться, чтобы сохранить надежду посреди этого безнадежного мира, и в этой борьбе все люди являются братьями» (Richie, 1970, 198). См. также: Naydenova, 1977 (о гуманизме Куросавы); Lu & Heming, 1987; Lu, 2005 (обе статьи о кинофильме «Жить»); Wu, 2008 (философские и эстетические концепции конфуцианского культурного наследия и кинематограф А. Куросавы; с библиографией); Tucker, 2013; Visarius, 2018 (о «Красной Бороде»); Naumann, 2018 (о хаосе, безумии и конце света в фильме «Ран»).

² В статье к 110-летию А. Куросавы И. Чувильяев составил краткий список «ключевых фетишей» японского режиссера: самураи, модернизм, «европейскость» и «западничество», компоновка фигур в кадре, «балетность», графичность (отчетливость контуров), игра света и тени, наур, актеры-«фетиши» Куросавы и проч. (Chuvilyaev, 2020); но регистр основных приемов, тем и образов творчества великого японского мастера можно кратно расширить. Сошлюсь на известную работу Ё. Мицухиро о кинематографе Куросавы: (Mitsuhiro, 2000); из недавних сборников и монографий о режиссере: (Glaubitz, Käuser, & Lee, 2005; Martinez, 2009; Cowie, 2010; Wild, 2014; Schneider, Bär, Hamburger, Nitzschmann, & Storck, 2018).

(1865–1937)¹. По жанру «Сугата» является историко-психологическим боевиком; фильм рассказывает о боевых искусствах Японии XIX столетия (события относятся к началу 1880-х гг.), о противостоянии школ и кланов, о кодексе мастера дзюдо, романтической любви, чести семьи и служении ученика своему сэнсэю. «Соревнование дело не простое. Это битва за место под солнцем», — говорит один из персонажей. Герои картины часто высказывают друг другу претензии, вызывая на бой («Я из южного клана. Или извиняйся или будем драться. Назови свой клан»). «Сугата» в равной степени и зрелищная, и глубокая кинокартина. В ней показаны семь рукопашных боев, однако дело не столько в поединках, но в проведении основной идеи, которая заключается в том, что путь бойца — это поиск себя, это служение (обсуждение фильма: Richie, 1970, 14–23; Prince, 1991, 39–54; Steiner, 2011 (о символике картины); см. также в автобиографии режиссера: Kurosawa, 2022, 228–238). Дебютная работа Куросавы имела большой успех, и два года спустя в том же духе он создал «Сугату Сансиро II»², где продолжил историю своего героя (здесь показаны события конца 1880-х гг.).

Картины о легендарном дзюдоисте начинаются и заканчиваются схватками, они наполнены сценами поединков, основанных на традициях восточных единоборств. Во втором «Сугате» японское боевое искусство противопоставлено западному спорту — чужеродному и враждебному боксу, который искусством не является, но (как это преподносит Куросава) представляет собой зрелище на потеху публики, дракой ради

¹ О выборе материала для первого фильма и своем творческом настрое Куросава вспоминал в одном из интервью: Kurosawa, 1977, 84–85. О своем дебюте художник рассказывал: «“Сугата” моя первая режиссерская работа, но она не казалась мне дебютом. Я считал себя вполне подготовленным человеком» (Kurosawa, 1977, 84).

² Как рассказывает режиссер, «Фильм “Сугата Сансиро” стал настоящим хитом, поэтому кинокомпания попросила меня снять его продолжение (Kurosawa, 2022, 243). Однако сам Куросава был против продолжения уже воплощенных проектов, поэтому он признается: «Я не считаю “Сугату Сансиро II” выдающимся фильмом. [...] Но я никак не мог гордиться этим фильмом: я так и не смог вложить душу в работу над “Сугатой Сансиро II”» (Kurosawa, 2022, 247). Ср.: Prince, 1991, 55–56.

денег. Вторая часть начинается со сцены в порту, где Сугата заступает за японского подростка и наказывает наглого американского матроса, сбросив его в море. Далее герой бьется на ринге с известным американским боксером, «Убийцей Листером», «самым сильным человеком на Земле», которому тоже достается сполна. Плату за победу Сугата не принимает и отдает полученные деньги другому бойцу. Прославленный мастер дзюдо демонстрирует превосходство японских боевых искусств, утверждая силу духовного традиционного Востока над меркантильным Западом. Фильм завершается поединком Сугаты с бойцами каратэ. Говоря о первом «Сугате» Куросавы, Р. Н. Юренев обратил внимание на глубинное различие двух противоборствующих направлений в Японии:

Роман писателя Цунэо Томита «Сугата Сансиро» рассказывал о вражде двух школ японской борьбы джиу-джитсу и дзюдо в XIX веке. Сознательно ли вложил Куросава в свой первый фильм «Легенда о дзюдо» антипатию к агрессивной воинственности и жестокости джиу-джитсу и сочувствие к оборонительной, более гуманной системе дзюдо? (Yurenev, 1977, 12)

Обе «Легенды» сотканы не только из зрелищных поединков, они рассказывают о переживаниях бойца-дзюдоиста, его исканиях, не только о боях и физическом превосходстве Сугаты над его противниками, но и о его духовном величии. «Он победил!» — последняя фраза, которую в финале второй части произносит косматый каратист Тэссин Хигаки, поверженный дзюдоистом Сугатой.

3. Творческий тандем Куросавы и Мифунэ: Элементы мужественности в фильмах режиссера и гений их воплощения

В 1948 г. Куросава поставил «Пьяного ангела» — социально-философскую драму о послевоенной Японии, ставшую его первой совместной работой с актером Тосиро Мифунэ (1920–1997). Тогда родился творческий тандем, продлившийся почти два десятилетия — до 1965 г.¹ Актер исполнил главные

¹ Часто Тосиро Мифунэ называют «актером Куросавы». Такие творческие тандемы есть и в европейском кино: Ж.-П. Лео — alter ego Ф. Трюффо, актер И. Бергмана

роли в классических произведениях Куросавы: «Бездомный пёс», «Расёмон», «Скандал», «Идиот», «Семь самураев», «Я живу в страхе», «Трон в крови», «Три негодяя в скрытой крепости», «Телохранитель» и других. Из трех десятков кинолент, снятых Куросавой, Мифунэ сыграл более чем в половине его кинокартин, которые принесли им обоим мировую известность. Спустя годы, режиссер вспоминал в своей автобиографии «Жабий жир» о работе с любимым актером:

Мир японского кино еще не видел такого таланта, как Мифунэ. [...] Какая бы перед ним ни стояла задача, он всегда незамедлительно переходил к самой сути образа, и такой стремительности мне до того не приходилось видеть ни у одного японского актера. [...] Знаю, что мои похвалы могут показаться неумеренными, но все, что я говорю — чистая правда. [...] Я редко восхищаюсь актерами, но Мифунэ меня покорила. [...] Сказать по правде, харизма Мифунэ была настолько природным свойством его сильной натуры, что не было никакого способа убить это обаяние, разве что убрать Мифунэ с экрана совсем¹. Обаяние Мифунэ доставляло мне одновременно и радость, и затруднение. [...] в результате борьбы с этой великолепной индивидуальностью по имени Мифунэ я как режиссер ощутил себя так, как будто, пробив какую-то твердую стену, вынырнул на поверхность в новом качестве. (Kurosawa, 2022, 289–290)

В «Пьяном ангеле» Мифунэ существовал в том амплуа актера, которое сложилось (вернее, складывалось) после ряда его ролей в других кинофильмах второй половины 1940-х гг. «С самого начала своей карьеры он играл одних только якудза», — пишет Куросава (Kurosawa, 2022, 300). И в «Ангеле»

Макс фон Зюдов, феллиниевский актер — Марчелло Мастоияни, пазолиниевский — Франко Читти, актриса М. Антониони Моника Витти, Анатолий Соловьев и Николай Гринько — актеры А. Тарковского... Можно привести массу примеров такого рода. О сотворчестве А. Куросавы и Т. Мифунэ см. капитальную монографию кинокритика Стюарта Гэлбрейта IV: (Galbraith, 2002); укажу также работы: (Yurenev, 1966; Gens, 1974; Kozintsev, 1977; Richie, 2002; Grunert, 2017).

¹ Речь здесь идет о «Пьяном ангеле», где актер исполнил роль якудза, и эту роль Мифунэ, по мнению Куросавы, исполнил великолепно, «на все 120 [процентов]», однако жестокий бандит в его исполнении получился слишком уж обаятельным. Режиссер признается: «И все же было жаль убивать обаяние Мифунэ ради баланса композиции фильма» (Kurosawa, 2022, 290).

Мифунэ исполнил роль молодого бандита Мацунаги — человека неуравновешенного, самовлюбленного и дерзкого. Этот фильм наполнен сценами драк. В самом начале фильма Мацунага впервые оказывается в доме доктора Санаду, роль которого исполнил Такаси Симура. В комнате, оборудованной под приемный покой, доктор извлекает пулю из руки бандита, но тот срывается и нападает на него с кулаками. В других сценах фильма озлобленный Мацунага неоднократно избивает своего антагониста — смелого симпатичного врача-алкоголика.

Жестокие якудза, которые хозяйничают в городе, сражаются за свое место под солнцем, а доктор Санада, практикующий в районе трущоб, сражается за жизни людей; впрочем, в этой борьбе он не всегда выходит победителем, как и в случае с Мацунагой, к которому Санада постепенно привязывается и которому симпатизирует. Доктор хочет вылечить парня от туберкулеза, но это должно быть нечто большее, чем физическое излечение. Санада должен обратить кичливого бандита к честной созидательной жизни. Здесь, как и в последующих фильмах — «Жить», «Я живу в страхе», «Красная Борода», — болезнь отдельного человека служит метафорой более общей социальной и духовной болезни (ср.: Richie, 1970, 47, 50; Prince, 1991, 81, 117 f.; Visarius, 2018, 113–124). И Мацунага начинает менять свои взгляды, он хочет порвать с якудзой, однако в финале картины погибает в схватке с главарем местных гангстеров Окадой.

* * *

Совместная работа Куросавы и Мифунэ для каждого из них стала опытом становления, о чем вспоминает режиссер в своей автобиографии. Еще одним примером является описание съемок кульминационной сцены в фильме «Тихая дуэль» (1948), снятом следом за «Пьяным ангелом» (см. Kurosawa, 2022, 301–302). В «Дуэли», как и в «Ангеле», главный герой — доктор. Здесь снова дуэт Симурэ и Мифунэ, которые исполняют в «Дуэли» роли отца и сына. Молодой врач-хирург Кедзи Фудзисаки (Мифунэ), случайно заразившийся на фронте инфекционной болезнью во время одной из операций, после войны работает в больнице для бедных больных, которой руководит

его отец. Зная о том, что его болезнь не излечима, герой решает не жениться на девушке, ждавшей его многие годы. Героизм Кедзи состоит в его жертвенном отказе от любимого человека, которого он хочет обезопасить.

Это фильм о духовной силе героя, как и во многих других произведениях Куросавы. В финале «Дуэли» обезумевший Сусума Накада (тот самый человек, что заразил на войне Кедзи Фудзисаки) устраивает в больнице дебош: пьяный негодяй нападает на медсестру, вступает в схватку с Кедзи и его отцом. Но в этой драме главная «схватка» иного рода — показана дуэль доктора Кедзи с самим собой, дуэль желаний и морали героя (см. Prince, 1991, 73, 75).

Любимый куросавовский дуэт актеров Симуры и Мифунэ участвует в следующем фильме «Бездомный пёс» (1949) — современной детективной истории о двух полицейских, с элементами триллера, с погонями, стрельбой и схватками. В историческом «Расёмоне» (1950) на разные лады пересказывается случай загадочного поединка в чаще, который завершился убийством. Поединки и массовые сражения изображаются в самурайских картинах «Семь самураев» (1954), «Трон в крови» / «Замок паука» (1957), «Три негодяя в скрытой крепости» (1958), дилогия о странствующем ронине: «Телохранитель» (1961) и «Цубаки Сандзюро» (известен также как «Отважный самурай» / «Телохранитель II: Отважный Сандзюро», 1962)¹.

В большинстве фильмов Куросавы присутствуют боевые искусства, драки, перестрелки, осады крепостей, сражения армий, поединки на мечах и рукопашные схватки. Однако определяющим в использовании этих приемов являются не только зрелищность, а в единоборствах и массовых битвах оказываются важными не только физическая сила и ловкость.

¹ Сошлюсь на известное исследование Дэвида Дессера о самурайском кино Куросавы (Desser, 1983). См. также (Richie, 1970; Silver, 1977; Prince, 1991 (с некоторой литературой); Russell, 2002; Shikina, 2005; Lee, 2005; Cowie, 2010; Libby, 2010; Russell, 2011, 69–102). Самурайская тема будет продолжена в поздний период творчества мастера в масштабных военно-исторических кинокартинах «Кагемуся: Тень война» (1980) и «Ран» (1985).

В монографии о японском кинематографе Тадао Сато, рассуждая о «мужественности» в творчестве А. Куросавы, отмечает:

Первым элементом «мужественности» у Куросавы является физическая сила. [...] например, мужчины горды своей силой, и это вызывает симпатию зрителя. В чем бы ни состояла их сила — искусстве дзюдо, быстроте меча, способности переносить тяготы жизни в сибирской тайге (имеются ввиду герои кинокартины «Дерсу Узала». — А. С.), — все герои Куросавы испытывают властное желание быть сильными, совершенствуясь в каком-либо искусстве или упражнениях. В его фильмах даже тот персонаж, который на первый взгляд кажется посредственностью, не привлекает внимания, обладает волей стать сильным человеком. Это сила скорее духовная, чем физическая — вот второй элемент «мужественности» у Куросавы. (Sato, 1988, 19–21)

Названные Т. Сато «элементы мужественности» присутствуют во всех картинах японского режиссера, начиная с его первого исторического боевика «Сугата Сансиро». Сэнсэй порицает своего ученика Сугату за то, что тот нарушил этические правила борьбы, и тогда юный дзюдоист наказывает сам себя. Он всю ночь проводит в ледяной воде водоема, чтобы укрепить силу духа. Сугата желает достичь вершин боевого искусства. Герой осознает, что борьба — это всего лишь средство для более значительного духовного поиска (Libby, 2010; Steiner, 2011). В искусстве Куросавы гармоничное единство физической силы и силы духовной определяет феномен героизма.

Тосиро Мифунэ был самым ярким актером, которому удалось воплотить идеи героизма и мужественности в творчестве А. Куросавы. В очерке полувековой давности выдающийся режиссер Г. М. Козинцев (1905–1973) описал свое впечатление (и, надо полагать, общее впечатление многотысячной аудитории), когда на Четвертом Московском кинофестивале фильму «Красная Борода» присудили приз, и для получения награды вышел Мифунэ¹. Прочитирую слова восхищения русского художника японским мастером:

¹ Фильм «Красная Борода» демонстрировался во внеконкурсном показе IV ММКФ, проходившем в июле 1965 г.

Председатель жюри назвал фамилию. Зал ахнул и замер. В серо-черном халате, с веером, заткнутым за пояс, вышел на сцену Дворца съездов человек поразительной мужской красоты, сама его осанка, шаг, каждое движение были полны силы и достоинства. Лицо его казалось темной скульптурой с раскосыми черными глазами. Мировые «звезды», по сравнению с ним, сразу показались заурядными. Шесть тысяч москвичей аплодировали Тосиро Мифунэ. Разумеется, только годы тренировок, школа, подобная классическому балету, куда поступают еще в раннем детстве, способна выработать такую артистическую технику. (Kozintsev, 1977, 284)

Фильм «Красная Борода» (1965) стал последним произведением А. Куросавы с участием любимого актера.

4. «Красная Борода» и эстетика спасительного (со)действия: Мир и человека спасет сострадание...

Кинофильм «Красная Борода» был снят по одноименному роману Сюгоро Ямамото (1903–1967)¹, впервые опубликованному в 1958 году (на русском языке в переводе Б. В. Раскина роман вышел в одноименном сборнике в 1990 г. в московском издательстве «Радуга»: Yamamoto, 1990, 5–206). Акира Куросава работал над этой картиной два года, и как позднее признавался сам режиссер, ее создание «истощило его физически и философски» (см.: Prince, 1991, 9).

События в «Красной Бороде» происходят в начале XIX века в окраинном районе города Эдо (старое название современной японской столицы, Токио), где располагается больница для бедноты Коисикава. Тема доктор-пациент(ы), проблема болезни и исцеления (если не физического, то нравственно-

¹ По произведениям С. Ямамото А. Куросава поставил несколько кинофильмов. Упомянутая выше картина об отважном ронине «Цубаки Сандзюро» создана по историческому роману Ямамото. В 1970 г. по рассказам писателя («Бежит по нашей улице трамвай» и др.) Куросава снял свой первый цветной фильм «Под стук трамвайных колес», который номинировался на премию «Оскар» в номинации лучший фильм на иностранном языке. «Трамвай» получил несколько призов на других кинофестивалях, однако был весьма холодно принят публикой. В последние годы жизни режиссер вместе со своим учеником Такаси Коидзуми готовили еще одну картину по повести С. Ямамото — «Когда пройдет дождь» («После дождя», 1999), автором сценария и сопродюсером которой был Куросава. Фильм вышел уже после смерти Акиры Куросавы и посвящен памяти великого японского мастера.

го; впрочем, как уже было отмечено, для Куросавы эти вещи сопряжены) разрабатывалась японским режиссером в предыдущих работах: «Пьяный ангел» и «Тихая дуэль» (оба с Т. Мифунэ в главных ролях), а также отчасти в фильмах «Жить» и «Я живу в страхе». В двух последних картинах болезнь главного героя является темой, которая определяет фабулу (специально об этом см. исследование: Visarius, 2018).

В начале фильма «Красная Борода» в больницу приходит молодой врач Нобору Ясумото (Юдзо Каяма). В медицинской школе в Нагасаки он получил хорошее европейское образование и теперь хочет сделать достойную карьеру: стать придворным лекарем сёгуна, что позволило бы ему иметь надежный доход и гарантировало бы высокий социальный статус. Поэтому новоиспеченный специалист-медик не намерен задерживаться в общественной больнице (он неоднократно произносит: «Мне сказали просто заглянуть к вам»).

Медик-стажер Гэндзо Цугава (Тацуеси Эхара) — первый из персонала клиники, которого здесь встречает Ясумото, — рассказывает о Коисикаве и проводит краткую экскурсию по палатам.

— Тут просто ужас. Поживешь — сам увидишь. Пациенты — беднота из трущоб, у всех вши, блохи. А как от них жутко воняет. Да и на людей едва похожи. Платят совсем мало. Красная Борода следит за всем день и ночь.

— Красная Борода? — удивляется Ясумото.

— Это наш главный врач. У него борода такая, рыжая. (X/ф «Красная Борода», 1965)

Главного врача больницы Кёдзё Ниидэ все называют «Акахиге» («Красная Борода»). Гэндзо Цугава, который стремится вырваться из Коисикавы (его-то и должен заменить новый стажер Ясумото), так говорит о своем шефе:

Правила тут устанавливает Красная Борода. Он настоящий деспот. Хороший врач, полностью отдается работе. У него лечатся многие больные богачи. Но он такой упрямый, ни с кем не считается, вечно задирает нос. (X/ф «Красная Борода», 1965)

Красная Борода встречает гостя холодно и недружелюбно. По поводу сцены знакомства с главным героем киновед Д. Ричи



Илл. 1. Доктор Ниидэ (Тосиро Мифунэ). Кадр из фильма А. Куросавы «Красная Борода» (1965).

замечает: Мифунэ-Ниидэ представляется Ясумото этаким «чудовищем»¹. Его одержимый взгляд и оскорбительное молчание сразу отталкивают новичка-доктора.

Действительно, Красная Борода может показаться человеком невнимательным, грубым и резким в общении, суровым, чрезмерно требовательным, нетерпящим никаких возражений. И Ясумото восстает против авторитета этого «настоящего деспота» и тех кондовых порядков, которые он установил в Коисикаве. Против воли стажер Ясумото вынужден остаться работать в клинике. Первое время он демонстративно пренебрегает приказами главного врача, нарушает все правила. Но со временем молодой амбициозный гордец осознает силу характера Красной Бороды и добровольно принимает его взгляды. Приведу по этому поводу цитату из книги Т. Сато:

Повторяется ситуация картины «Сугата Сансиро», только на этот раз она разворачивается в мире медицины, а не дзюдо. Невозмутимость и старомодная степенность доктора словно говорят молодому практиканту: «Сохраняй спокойствие и подражай мне». Юношеское восхищение учителем восстановлено, и старшее поколение больше не раздражается непокорностью юных. (Sato, 1988, 94)

Русский востоковед-японист и литературовед Т. П. Григорьева предполагает, что «Практикант Нобору, может быть, подсознательно, ощутил в Красной Бороде того самобыт-

¹ Ср. Richie, 1970, 173: “Mifune (seen through the eyes and opinions of the fellow-intern) seems a monster (курсив мой. — А. С.) and act likes one”; ср. описание Р. Н. Юрениным образа Красной Бороды в исполнении Т. Мифунэ: «Вот он — воплощенная воля и непоколебимость — стремительно движется по тесным больничным палатам, переполненным страждущей гольтьбой. Он суров, кажется даже жестоким, бесчувственным (курсив мой. — А. С.); он ведь не спасает умирающих, не облегчает страдания больных» (Yurenev, 1966, 136).

ного человека, общение с которым есть редчайшее счастье» (Grigor'eva, 1990, 510).

Ясумото видит, что этот смелый, сильный, спокойный и мудрый человек выступает защитником всех отверженных и беззащитных, всех униженных и оскорбленных.

* * *

Здесь я умышленно сделал отсылку к роману Ф. М. Достоевского. В беседе с французским историком и теоретиком кино Жоржем Садулем во время работы над фильмом «Красная Борода»¹ А. Куросава признавался: «Мне кажется, что в снимаемом мною фильме я вижу героя, которого играет Мифунэ, немного глазами Достоевского» (Sadoul, 1977, 195). Куросавовед Д. Ричи заметил о характере актера: «Mifune — for all the world like a Dostoevsky character» (Richie, 1970, 68). Японского режиссера часто называют «Достоевским в кино»; литература о Куросаве и Достоевском огромна; избранно укажу работы: Richie, 1970, 81–85; Yurenev, 1977, 21, 26–31, 46–53; Naydenova, 1977, 214, 216–217²; Prince, 1991, 135–142; Gens, 2005, 199–204; Solovieva, 2009; Shuvalov, 2010; Solovieva, 2013, 43ff.; Naohito, 2017 (суказанием японских исследований по теме); Katasonova, 2016; Matveeva, 2017, 94–95; Sakaniva, 2017; Katasonova, 2022³.

Как пишет Р. Н. Юренев, в фильме «Скандал» 1950 года (в котором главную роль, молодого художника Итиро Аоэ, исполнил Т. Мифунэ) «Пожалуй, в образе адвоката впервые явственно

¹ Оригинальная статья «Un entretien avec Georges Sadoul» была опубликована в «Cinéma 65» (№ 92, p. 75–83).

² В. Найденова пишет о «коренной философской связи с русской классической литературой и особенно с Достоевским. [...] Для Куросавы Достоевский не только любимый автор, но и постоянная школа. Как и Достоевский, он изображает бесконечные страдания униженных и оскорбленных и бесконечную боль от этих страданий» (Naydenova, 1977, 217).

³ Японский режиссер неоднократно обращался к европейской классике, актуализируя и японизируя произведения великих русских писателей: Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького и других русских авторов XIX–XX вв. Известно, что А. Куросава намеревался экранизировать русский эпос Н. В. Гоголя «Тарас Бульба»; и, конечно, нельзя не вспомнить «оскароносную» киноленту «Дерсу Узала», снятую в СССР в 1975 г. по мотивам произведений русского исследователя и писателя В. К. Арсеньева.

сказалось увлечение Куросавы Достоевским. Оно проявилось в мучительном сплетении добра и зла, стяжательства и чадолюбия, униженности и гордыни, в показе тяжкого суда — суда собственной совести» (Yugenev, 1977, 19). Но достоевские мотивы легко обнаруживаются в самых первых картинах Куросавы с участием Мифунэ, 1948–1949 гг.: «Пьяный ангел», «Тихая дуэль» и «Бездомный пёс». А в 1951 г. режиссер снял фильм «Идиот», в основе которого — одноименный роман русского писателя. Эта постановка позволила японской культуре увидеть новые аспекты в творчестве Ф. М. Достоевского (ср.: Yugenev, 1977, 27, 30–31 — о «японском Достоевском»).

С. Наохито, со ссылкой на исследование С. Такахаси¹, отмечает:

Сэйтиро Такахаси пишет о влиянии романа «Идиот» на другие фильмы Куросавы, например, на «Скандал», «Рай и ад», «Красная Борода», «Сны». [...] Такахаси [...] приходит к выводу, что Куросава глубоко проник в художественный мир романа «Идиот», о чем свидетельствуют его фильмы. По мнению Такахаси, у Достоевского и Куросавы сходное критическое отношение к цивилизации. (Naohito, 2017, 83–84)

В «Красную Бороду» А. Куросава включил сюжет из «Униженных и оскорбленных» — романа Ф. М. Достоевского, написанного и опубликованного в 1861 г. — за 100 лет до «Красной Бороды». История больной О-Тоё (Тэруми Ники) у Куросавы перекликается с историей девочки Елены (Нелли) у Достоевского. «Для Куросавы, как и для Достоевского, — пишет С. Принс, — дети являются символами уязвимости человеческой жизни и в их страданиях основа зла мира» (Prince, 1991, 95).

Вылечить болезнь О-Тоё возможно только с восстановлением ее израненной души. «Доктор Ниидэ хочет тебя вылечить. Твой разум и твое тело сильно пострадали», — объясняет ей Ясумото. Но самое главное заключается в том, что ухаживая за девочкой-подростком, молодой доктор спасает сразу двух человек, нуждающихся в исцелении. Воспитывая в себе терпение и сострадание к О-Тоё, он воскресает сам.

¹ Имеется ввиду монография С. Такахаси «Прочтение романа “Идиот” вместе с Акирой Куросавой» (2011), на японском языке.



Илл. 2. В клинике Коусикава сцена лечения больной девочки: доктор Ниидэ (Тосиро Мифунэ), его помощник Нобору Ясумото (Юдзо Каяма) и сирота О-Тоё (Тэруми Ники). Кадр из фильма А. Куросавы «Красная Борода» (1965).

За внешней горделивостью, высокомерием и показной неприступностью Ясумото опытный и внимательный рыжебородый доктор разглядел человека с добрым сердцем, честным отношением к своему делу и стремлением к самоотверженному служению. Красная Борода становится наставником молодого стажера.

В послесловии к сборнику сочинений С. Ямамото Т. П. Григорьева делает пояснение:

Следуя образу мыслей учителя [Ниидэ. — А. С.], ученик [Нобору. — А. С.] начинает верить в жизненную силу самого человека, пробуждение которой и есть исцеление. Но как найти слова, чтобы пробудить загнанное, забитое сознание? Доверять опыту и интуиции учителя: «Врачевание — акт милосердия». Нищета страшна не только тем, что она плодит болезни, но тем, что отупляет человека, отключает жизненно важные центры, вырабатывающие человеческие ферменты благодетельства. (Grigor'eva, 1990, 510–511)

Т. Сато в своей книге о японском кинематографе посвящает отдельную главу проблеме отцов/учителей в фильмах Куросавы (Sato, 1988, 89–95). Киновед пишет:

Его [Куросавы. — А. С.] главные герои, обычно мужчины, нуждаются в свидетелях своих поступков: отец ведет себя, как должно отцу, когда за ним наблюдает сын; это же относится и к сыну. В таких случаях отец, проявляющий необычайное благородство, становится, безусловно, одним из идеальных образов Куросавы; учитель в глазах своего ученика также поднимается на недостижимую высоту. Таким образом, Куросава стремится изображать достойных людей, оказывающих моральное влияние на окружающих, а единственный способ оказать его, с точки зрения Куросавы, — подать достойный пример другому. (Sato, 1988, 94–95)

По поводу метаморфозы, которая на глазах зрителя постепенно происходит с Ясумото, исследователь замечает: «Куросава предпочитал изображать отношения учителя и ученика, где старший был не только интеллектуальным ментором, но и наставником в морали» (Sato, 1988, 95).

Духовное совершенствование — это личный опыт с оглядкой на образец (отец/наставник), которому младший (сын/ученик) стремится подражать¹. В «Красной Бороде» таким сэнсэем выступает главный герой фильма. Его жизненная установка заключается в том, что нет плохих людей (интересные суждения на эту тему см.: Grigor'eva, 1990, 511–514). Но человеку, который болен физически и духовно (а эти вещи взаимосвязаны), необходима помощь. Ибо настоящий доктор не тот, кто умеет вовремя и безошибочно поставить диагноз, вправить суставы и назначить нужные снадобья, но тот, кто осознает ответственность за состояние своего пациента и спо-

¹ Здесь «на полях» текста приведу цитату из воспоминаний Куросавы о своем отце, оказавшем на него сильное влияние, привившему сыну любовь к кино и спорту, что определило дальнейшую судьбу Акиры, в том числе и как режиссера: «В те времена считалось, что кино не очень-то годится для хорошего воспитания, и тем не менее наш суровый отец, бывший военный, специально повел всю семью в кинотеатр, а раз сходяв, никогда не поменял своего отношения к кино как полезному способу образования. Оглядываясь на прошлое, я понимаю, что именно такой подход отца открыл передо мной дорогу к моей нынешней жизни. [...] об отношении отца к спорту. [...] Это положительное отношение целиком и полностью передалось и мне. Я люблю и заниматься спортом, и смотреть на занятия спортом. Кроме того, спорт для меня — средство закалки тела и духа. Это, без сомнения, влияние отца (курсив в цитате мой. — А. С.)» (Kurosawa, 2022, 16–17).

собен его спасти. Всякая помощь является со-действием. Обязательно что-то изменится и в человеке, творящем добро, и в том, кто его принимает, да и в мире в целом.

5. ...и защитят умение, воля и сила

Теперь перейду к главной теме данного очерка — к обсуждению одной «боевиковой» сцены в финале первой части «Красной Бороды» А. Куросавы. Это эпизод с визитом врачей в дом терпимости. Для сравнения будет привлекаться материал главы «Напрасный труд» в романе Сюгоро Ямамото.

Однажды, совершая обход больных в бедных районах города (С. Ямамото называет это место «кварталом небольших веселых домов»), Ниидэ и его новый помощник Нобору Ясумото по долгу службы навещают служительниц борделя. Вместе с ними приходит еще один мужчина из медперсонала Коисикавы — носильщик Такэдзо, который всюду сопровождает главного врача больницы в его регулярных обходах. На плече Такэдзо носит «коромысло» с двумя чемоданами с лекарствами и медицинскими инструментами, которые предназначены на случай экстренной помощи больным прямо на месте.

Для Нобору Ясумото, в качестве врача, это первый визит в заведение такого рода (ср.: «В районе Микуми Нобору оказался впервые», Yamamoto, 1990, 109). В фильме, подходя к публичному дому, Красная Борода спрашивает своего помощника:

- Ясумото, ты бывал когда-нибудь в таких заведениях?
- Да, когда жил в Нагасаки, ходил туда пару раз, — отвечает ученик.
- Как врач или как клиент?
- Приятель предложил сходить поразвлечься, но я так ни на что и не решился.
- О-о?! — вопросительно реагирует Красная Борода, а Ясумото спешит пояснить:
- У меня была невеста в Эдо. Но пока я учился, она взяла назад свое обещание. А тогда я ей верил. Так что эти девушки были мне ни к чему... (Х/ф «Красная Борода», 1965).

Ясумото поражен жутким положением «жриц любви» и отношением к ним хозяйки борделя. Врачи обращают внимание на больную О-Тоё, нуждающаяся в помощи. Эту девочку «приютила» в своем доме содержательница заведения, кото-

рая рассчитывает получать доходы с клиентов за услуги юной сиротки¹. В романе Ямамото первая встреча с девочкой-подростком происходит во время предыдущего посещения врачами «квартала небольших веселых домов»:

Ниидэ обошел семнадцать домов и осмотрел восемь женщин. Среди них была *тринадцатилетняя девочка О-Тоё* (курсив мой. — А. С.), которая, по словам хозяйки, служила посыльной. Ниидэ осмотрел девочку, она была больна сифилисом. (Yamamoto, 1990, 110)

В предыдущей главе уже было сказано о втором источнике сценария «Красной Бороды» — романе «Униженные и оскорбленные»: история несчастной Нелли. В одном интервью («Синэма 66», № 103) Куросава признавался, что

Сценарий значительно отличается от романа. Один из его главных персонажей — юная особа — в книге не фигурирует. Описывая ее, я вспоминал героиню Достоевского из романа «Униженные и оскорбленные», которому *старался быть верным* (курсив мой. — А. С.). (Kurosawa, 1977, 112)

У Достоевского возраст героини романа указан неопределенно. Вот как описывает Нелли повествователь Иван Петрович, когда он впервые увидел девочку в доме ее деда, покойного старика Иеремии Смита:

...вдруг на пороге явилось какое-то странное существо; чьи-то глаза, сколько я мог различить в темноте, разглядывали меня пристально и упорно. Холод пробежал по всем моим членам. К величайшему моему ужасу, я увидел, что это ребенок, девочка. [...] Появившись, она стала на пороге и долго смотрела на меня с изумлением, доходившим до столбняка; наконец тихо, медленно ступила два шага вперед и остановилась передо мною, все еще не говоря ни слова. Я разглядел ее ближе. Это была девочка лет двенадцати или тринадцати, маленького роста, худая, бледная, как будто только что встала от жестокой болезни. Тем ярче сверкали ее большие черные глаза. (Dostoevsky, 1972, 208–209)

¹ Хозяйка борделя, как бы оправдываясь перед пришедшими врачами, говорит: «Я много сделала для О-Тоё. Ее мать умерла у меня на глазах. И хотя она была мне никто, но я дала ей денег на похороны, а девочку взяла к себе. Теперь я ее приемная мать. И нечего лезть в то, как я ее воспитываю. (*Делает вид, что плачет.*)» (X/ф «Красная Борода», 1965)

Возраст русской сиротки — между 12 и 13 годами. Но, в отличие от оригинального текста Ямамото, Куросава на год уменьшает возраст своей маленькой героини. В фильме одна из взрослых проституток (тоже зараженная венерической болезнью) отказывается идти с врачами в клинику и причитает:

Я останусь! Я хочу здесь остаться. Даже если я уйду. (*Обращаясь к пришедшим врачам:*) Позаботьтесь лучше об этой девочке. Ей всего двенадцать. Она не хочет обслуживать гостей. Представляете, ей всего двенадцать лет! (X/ф «Красная Борода», 1965)

Красная Борода хочет забрать О-Тоё с собой в больницу, чтобы вылечить больного ребенка и спасти ее от власти корыстной «опекунши». Тогда по приказанию мадам охранники публичного дома собираются наказать нежеланных гостей из Коисикавы. Они задираются и угрожают гордому доктору.

— Кем ты себя возомнил? Суешь свой нос, куда не просят. Убирайся! Еще раз покажешься здесь — заработаешь!

— Я — врач, — сдержанно отвечает Красная Борода на угрозы. — Пока здесь будут больные, я буду приходить к ним, когда захочу.

— И что с того? Будь поосторожней, а то тебе самому понадобится врач, — припугивает один из вышибал.

— Вам лучше тоже быть осторожней. Вы слышали поговорку: в руках плохого лекаря жизнь ничего не стоит. Убивать вас я, конечно, не буду, но руки и ноги переломать могу. (X/ф «Красная Борода», 1965)¹

Однако задиристые охранники не унимаются и вызывают Ниидэ во двор, чтобы его проучить. «Сэнсэй!» — испуганно произносит Ясумото. Но учитель его успокаивает: «Ничего страшного. Не вмешивайся». В романе Красная Борода разъясняет ученику о назначении людей подобного сорта: «Таких вышибал специально нанимают хозяйки здешних заведений, у них там свои особые отношения» (Yamamoto, 1990, 110)².

¹ Здесь можно провести параллель со сценой в «Пьяном ангеле» А. Куросавы, когда главарь гангстеров Окада приходит с двумя своими телохранителями к дому-больнице доктора Санады и пытается его припугнуть: «Тебе что жизнь не дорога?!» На что доктор отвечает: «Не угрожай мне. Я, наверное, убил больше людей, чем ты».

² В романе С. Ямамото наибольшим задирой показан «полуголый парень». На его хамство и угрозы Ниидэ спокойно и предупредительно отвечает: «Один такой умный, вроде тебя, говорил: “Если дорожишь жизнью, этому доктору в руки

Охранники окружают Ниидэ в центре двора. Их много и они настроены агрессивно. Мужчины запирают ворота, чтобы заносчивый доктор не смог от них удрать, и начинают поочередно набрасываться на него. За этим «побоищем» наблюдают двое помощников Красной Бороды, хозяйка борделя и двадцатка проституток (некоторые женщины выглядывают из своих комнат-клеток, а другие выбежали во двор и сбились в кучки).

Герой Мифунэ умело расправляется со всеми этими негодяями. Он переламывает им руки, ноги, выкручивает ступни, сворачивает челюсти, отбивает внутренности. Нанесение увечий показано натуралистично, в фильме слышны хруст костей и крики раненых. Один нападающий бросается на доктора с мечом, однако этому квазисамураю не помогает и оружие. Последний из охранников отступает от одного только сурового взгляда Красной Бороды; от страха он пятится назад, ударяется спиной о стену здания и, потеряв сознание, сползает вниз по стенке. Стычка окончена.

Вся сцена в доме терпимости составляет восемь с половиной минут экранного времени, а «боевиковый» эпизод занимает в ней меньше минуты (хронометраж: *Akahige*, 01:47:58 – 01:48:53). За это короткое время прославленному (и, пожалуй, непревзойденному) фильмическому самураю Мифунэ¹ в роли Красной Бороды голыми руками удается уло-

не давайся". Неужели не слышал? Советую подумать: убивать я вас не собираюсь, но пару-тройку ног поломаю» (Yamamoto, 1990, 123).

¹ За свою почти полувековую актерскую карьеру Тосиро Мифунэ сыграл в десятках (!) фильмов роли самураев (а также ронинов и самураев-самозванцев, как, например, роль Кикутэй в куросавовских «Семи самураях» и др.), причем, не только в отечественном, японском, но и в европейском и американском кинематографе (литература о самурайских фильмах приведена выше; сошлюсь также на работы о Мифунэ, в которых рассматриваются созданные им образы кино-самураев: Yurenev, 1966; Gens, 1974; Galbraith, 2002; Grunert, 2017; Manoharan, 2020). Помимо названных ранее кинокартин А. Куросавы, здесь укажу ряд фильмов с участием Мифунэ, созданных другими режиссерами в разных жанрах (триллер, дзидайгэки, тямбара, вестерн, историко-военная драма и проч.): «Самурай: путь война» (1954), «Самурай: дуэль у храма» (1955), «Самурай: поединок на острове» (1956), «Самурайская сага» (1959), «Риск самурая» (1960), «Сорок семь ронинов» (1962),



Илл. 3. Доктор из Коусикавы «немного переборщил»: фильмический самурай Тосиро Мифунэ в роли Красной Бороды расправляется с нападающими на него охранниками борделя. Кадр из фильма А. Куросавы «Красная Борода» (1965).

жить наземь дюжину задиристых вышибал; вернее, режиссеру Акире Куросаве удастся «уложиться» в это время, показав динамичную и яркую сцену расправы его героя-воина с нападающими охранниками¹.

«Пират-самурай» (1963), «Самурай-убийца» (1965), «Восстание самураев» (1967), «Знамена самураев» (1969), «Битва самураев» (1970), «Красное солнце» (1971), «Самурай сёгуна» (1978), «Самурай-советник» (1978), «Сёгун» (1980), «Кодекс самурая» (1981), «Возвращение скромного ронина» (1981) и следующие части о «скромном ронине» (1982–1983), «Странствующий самурай и девушка» (1983), другие. В 2015 г. вышел документальный фильм с говорящим названием «Мифунэ: последний самурай» (реж. С. Окадзаки), в котором рассказывается о жизни и творчестве самого известного в мире японского актера.

¹ Ср. описание этой блистательной сцены в «Красной Бороде» Р. Н. Юрневым в очерке о Т. Мифунэ: «А как гневен, как страшен он может быть в столкновении с врагом! Поразительное владение телом, силу, стремительность, ловкость Мифунэ показывает в сцене драки. Он будто жонглирует нападающими на него противниками, как смерч вращаясь в клубке разлетающихся рук, мелькающих в воздухе ног, искаженных лиц, свернутых челюстей, выпученных глаз, развева-

В конце данного эпизода показан центр двора, где лежат изувеченные мужчины, стонущие и корчащиеся от боли. Доктор Ниидэ обходит «поле боя», оценивает масштаб содеянного им самим и дает поручение своим помощникам:

Такэдзо, найди десяток дощечек, надо будет шины наложить. (Такэдзо тут же отправляется на поиски.) [...] Ясумото, ты займешься ими, перебинтуй кого надо. Боюсь, я немного переборщил. Мне надо было быть осторожнее. (Оба врача склоняются над лежащим на земле парнем с вывернутой рукой.) Да, печально. Насилие не допустимо. Врач не имеет права так поступать. (X/ф «Красная Борода», 1965)

У Ямамото сцена с избиением нападающих описана в § 6 и 7 главы «Напрасный труд». Эта драка случилась через несколько дней после первого обхода врачами «квартала небольших веселых домов» (когда они и знакомятся с больной О-Тоё). Сопоставим эту сцену в фильме с описанием в романе:

Не говоря ни слова, полуголый бросился на Ниидэ. Дальше *все произошло настолько быстро* (курсив в цитате мой. — А. С.), что Нобору лишь рот открыл от удивления. Он успел заметить, как полуголый свалился с Ниидэ, потом все тела сплелись в клубок, послышался хруст ломаемых костей, глухие удары, вопли. *Не прошло и минуты*, как клубок распался — *четверо*, стена, лежали на земле, на *пятом* — полуголом — сидел верхом Ниидэ, заломив ему руки за спину. — Ну, будешь говорить? — спрашивал он, сильнее заламывая ему руки. — Кто тебя подослал? Отвечай, иначе сломаю твои поганые кости. — Господин Гоан, — простонал наконец тот, корчась от боли. — Гоан Инода — молодой доктор из квартала Окати. (Yamamoto, 1990, 123)

В романе Ясумото, допросив пятого из побежденных — «полуголого парня», которому досталось меньше, чем четверем остальным, — победитель говорит:

— Ясно, а теперь вставай, поищи *три-четыре* дощечки и принеси сюда.

ющихся одежд, под хруст, уханье, хряканье и гул ударов! Какое странное и чарующее сочетание балетной грации и ужасных натуралистических подробностей вроде переломанных костей и размазанной по лицам крови. Какое оригинальное слияние серьезности и юмора, жестокости и восторга!» (Yurenev, 1966, 136)

Ниидэ показал, какого размера нужны дощечки, и полуголый парень, с трудом переставляя непослушные ноги, отправился их искать.

Тем временем Ниидэ осмотрел стонавшую на земле четверку. У двоих были сломаны руки, у третьего, по-видимому, переломана нога, у четвертого, лежавшего без сознания, из расщепленной губы струилась кровь. Перво-наперво Ниидэ привел его в чувство, затем приказал Такэдзо открыть корзину с лекарствами и смазал мазью ушибы, синяки и кровоподтеки у остальных. Несмотря на шум и крики дерущихся, близлежащие увеселительные заведения были наглухо закрыты, оттуда не доносилось ни звука. Их обитатели затаились, не желая быть втянутыми в драку и отвечать за ее последствия. Затем Ниидэ наложил лубки, используя принесенные полуголым [парнем] дощечки.

— Немного перестарался, — пробормотал Ниидэ, оказав первую помощь. — Надо бы знать меру. Врачу не годится действовать так грубо.

Нобору и Такэдзо переглянулись.

— Для него такие стычки не впервой, — шепнул Такэдзо. — Странно, что эти молодчики не знали.

— Ну вот и все, помоги им подняться и отведи к доктору Иноде. Я им оказал первую помощь, а он пусть осмотрит поосновательней. (Yamamoto, 1990, 124)

Позабывшись обо всех пострадавших, медики из Коисикавы в сумерках возвращаются в больницу. По дороге Красная Борода критикует сговор врачей с хозяевами «веселых домов». И это является главной темой главы «Напрасный труд»¹.

* * *

Финал этой сцены у А. Куросавы иной, нежели у С. Ямамото. В романе здесь отсутствует больная девочка, которую забираю с собой врачи Коисикавы. Эпизод с посещением «веселых

¹ В этой главе романа Ямамото главный герой романа высказывает самые важные мысли о человеке: «По словам Мори, вернувшись в тот день в больницу, Ниидэ несколько раз повторил одну и ту же фразу: “Нет в этом мире плохих людей”. Это, конечно, не означало, будто в мире вообще одни лишь хорошие люди. Просто он пытался сам себя убедить, что плохих людей вообще не должно быть» (Yamamoto, 1990, 108); «Нет на свете существа более благородного, прекрасного и чистого, чем человек. И нет на свете существа более злобного, грязного, тупого и алчного, чем человек» (Yamamoto, 1990, 113). Он осуждает и богатеет, и нищету, и воров, и бандитов, но особенно своих коллег-врачей, которые миссию лечения больных превращают в способ зарабатывания денег.

домов» и расправой с охранниками продолжается у Ямамото рассуждением Красной Бороды о людских слабостях. Писатель акцентирует внимание на недобросовестных коллегах, которые нанимают здоровенных мужчин и подсылают их напасть на доктора, чтобы поквитаться с конкурентом-альтруистом.

— Но ведь они тоже люди, — вздохнул Ниидэ. — Хотя это ужасно, что мы вынуждены их признавать за людей. У них, должно быть, есть семьи. И что делать, если как врачи они не состоялись, а зарабатывать на жизнь по-иному, чтобы прокормить жену и детей, не научились? Вот они и выбирают скользкую дорожку, где хватает тех крох знаний, которые они когда-то приобрели. (Yamamoto, 1990, 125)

Но в конце разговора по дороге больницу Ясумото раздражается смехом. Учителю он объясняет свое поведение «последствием нервной встряски». Ямамото пишет: «Набору хмыкнул, вспомнив, как этот “старик” несколько минут назад уложил пятерых молодчиков. Он не выдержал и расхохотался». После изображения жуткой атмосферы в доме терпимости, разговоров с хозяйкой заведения и описания драки Красной Бороды с наемниками, подосланными «молодым доктором из квартала Окати», глава «Напрасный труд» завершается оптимистично.

А у Куросавы герои забирают с собой О-Тоё. В борделе больная девочка потеряла сознание, и Ясумото несет ее на спине всю дорогу до больницы, пока слушает обличительный монолог сэнсэя. Здесь боевиковый эпизод и последовавшее за ним возвращение врачей являются поворотным моментом истории о молодом интерне из Нагасаки, волей судьбы оказавшемся в Коисикаве. Этот эпизод разделяет первый и второй акты эпической кинокартины «Красная Борода».

В работе о трагедийном начале «Униженных и оскорбленных» Р. Г. Назиров отмечает, что этот роман Ф. М. Достоевского распадается на две неравные части (Nazirov, 2005, 21–22) и водоразделом между ними является появление сиротки Нелли, которая рано испытала одиночество и страх, стала жертвой жестокости взрослых, и теперь смыслом ее жизни является ненависть (Nazirov, 2005, 28)¹. По мнению литературоведа,

¹ См. там же замечания о трагическом образе героини Достоевского: «Нелли не верит людям, она давно поняла, что за все в этом мире нужно платить — либо

Неровность этого романа бросается в глаза, ее признал и сам автор в своем известном «Примечании», сделанном три года спустя. Весь материал произведения распадается на две неравные части: большая посвящена истории семьи Ихменевых и роману Наташи, меньшая — истории семьи Смитов, в основном жизни Нелли. Это деление соответствует двум отдельным линиям сюжета. (Nazirov, 2005, 21)

Вернемся к произведению Куросавы. О переломном характере эпизода с дракой Ниидэ можно говорить, исходя из структуры кинокартины. Во второй части фильма рассказывается об излечении Ясумото больной О-Тоё. Помещая боевичковый эпизод в финал первой части, режиссер акцентирует внимание на его рубежном значении. Общий хронометраж фильма составляет 185 минут; две части не равны по длительности: первая (включая заглавные титры в начале картины) — 111,5 минут, а вторая (включая музыкальный финал) — 68 минут; продолжительность музыкального антракта между этими актами — 5,5 минут. Переход от первой части ко второй связан с переломом в сознании молодого врача Коисикавы.

Красная Борода поручает своему помощнику первое важное дело: возвратить несчастную О-Тоё к жизни, вернуть ей веру в людей.

— Не понимаю. Нет. Это слишком. Почему ребенок должен так страдать? Ведь ее рассудок страдает еще больше, чем тело. Будто ее обожгло огнем... Ясумото, я поручаю ее тебе. Позаботься о ней. Она твой первый пациент. Вылечи ее!

— Да, — покорно отвечает ученик. (X/ф «Красная Борода», 1965)

Этот монолог завершается уже у ворот больницы Коисикава. Ниидэ негодует против бессердечия людей, которые

деньгами, либо унижением. И вот само унижение становится фундаментом гордости: если торжествуют злые, а добрые страдают безвинно, значит, страдание — почетный признак добродетели. В ее детском уме страдание отождествляется с добродетелью. Но страдание Нелли — это не смирение, это страдание озлобленное, питающее бунт. И чтобы не расслабиться, не утратить способности выполнять свой долг, т. е. ненавидеть, Нелли отказывается от счастья. [...] Счастье — нечто недостойное, несовместимое с чистой совестью: такова мораль маленькой мятежницы. Ради сохранения права на ненависть необходимо терпеть унижения, голод и холод, необходимо всегда быть бедной» (Nazirov, 2005, 28).

довели бедняжку О-Тоё. Когда он говорит, его взгляд страшен. Молодой доктор смиренно принимает наказ учителя, держа за плечами девочку. Так заканчивается первая часть.

Следует продолжительный антракт между двумя частями «Красной Бороды», в котором звучит музыка Масару Сато. Далее, во второй части, будет показано исцеление О-Тоё, а через это и возрождение Нобору Ясумото.

6. Один из константных приемов режиссера, или О специфическом почерке Акиры Куросавы

В фильме, как и в романе, схватка доктора с нападающими происходит молниеносно: у Куросавы — 55 секунд и у Ямамото — «не прошло и минуты». Только у Куросавы нападающих в два с лишним раза больше! В романе говорится о пятерых вышибалах, а в фильме их более десятка (я насчитал двенадцать фигур нападающих на Ниидэ).

По-видимому, автору прославленной киноэпопеи «Семь самураев» литературный вариант «пятеро на одного» не показался тем соотношением, которое способно в полной мере продемонстрировать мощь истинного богатыря. Поэтому, дабы усилить воздействие от зрелищной сцены побоища, Куросава увеличивает число нападающих с 5 (в романе) до 12 человек.

О жизни доктора Ниидэ почти ничего не известно. Один его монолог в той же главе «Напрасный труд» похож на исповедь. Но не ясно: то ли герой действительно признается в «грехах молодости», толи так наговаривает сам на себя? Больно уж пестрым и мрачным он изображает в этом рассказе личное прошлое:

...Я говорю об этом потому, что многое испытал на собственной шкуре — воровал, жил с продажной женщиной, предал учителя, предал друга. Все было! И мне знакомы чувства, испытываемые ворами, падшими женщинами, малодушными трусами...
(Yamamoto, 1990, 114)

Судя по всему, Красная Борода — человек образованный, верящий в важность того дела, которому он служит. Его идеи и поведение одним персонажам кажутся заносчивым, другим — альтруистичными и кондовыми. Доктор имеет влиятельные связи, в городе многие люди относятся к нему с уважением. К тому же Красная Борода владеет боевыми искусствами.

Высказывались предположения, что доктор Ниидэ мог иметь самурайское происхождение (см., например, Manoharan, 2020: «Красная Борода самурай по происхождению (*is from a samurai background*), но, похоже, что он вовсе не сожалеет об утрате своего личного статуса»). Но основным его оружием и главным занятием являются не меч и искусство фехтования, а врачебные инструменты, лекарства и мастерство лекаря.

Ниидэ считает бедность подлинной и опасной болезнью, он говорит, что нищета людей — это этическая проблема, с которой приходится сталкиваться как добросовестному человеку, так и обществу (см. об этом: Sato, 1988; Visarius, 2018). Доктор борется за здоровье и жизнь людей, за моральные устои и социальную справедливость. Его мужественность выражается не в поединках и сражениях, а в сострадании ближнему. Именно деятельное сострадание, самопожертвование ради служения тем, кто в этом нуждается, может изменить мир.

* * *

В сцене схватки в борделе Красная Борода не только ломает руки и ноги нападающим на него злодеям, но и ломает сознание своего молодого помощника. А это еще более значимо, учитывая ту эволюцию, которая затем произойдет с молодым Ясумото. Здесь ученик видит сэнсэя в бою. Безоружный доктор не побоялся вступить в схватку с супостатами и мастерски расправился с превосходящими силами.

Образ Красной Бороды переменял не только мировоззрение фильмического персонажа Нобору Ясумото (внутри картины). Т. Мифунэ рассказывал, что работа над ролью доктора Ниидэ повлияла на его личное становление¹. Эта кинодрама стала вершиной сотворчества Куросавы и Мифунэ, в ней синтезированы разные мотивы их совместной работы в предыду-

¹ В 1981 г. в интервью советской «Кинопанораме» (ведущий Э. А. Рязанов) «актер Куросавы» признается: «Очень важен для меня фильм “Красная Борода”. В нем я сыграл роль врача. После этой роли я почувствовал, как душевно повзрослел. Тема фильма остросоциальная. Этим фильм и важен для меня» (Кинопанорама. 25.12.1981. Интервью с Тосиро Мифунэ в Токио на студии Мифунэ. <https://www.facebook.com/gosteleradiofond/videos/интервью-с-тосиро-мифунэ-кинопанорама-эфир-25121981/351813402441392/>).

щих картинах — детективных и самурайских, на исторический и современный сюжет. Так, Р. Н. Юренев отмечает:

В различных сценах «Красной Бороды» можно увидеть мотивы многих работ Мифунэ. И гибкого, беспощадного тигра — разбойника из «Рашомона» [х/ф «Расёмон». — А. С.], и обуянного черной смертельной любовью Рогожина из «Идиота», и могучего народного богатыря из «Семи самураев», и рикшу, вдохновенно играющего на барабанах, и окаменевшего в злобной решимости мстителя из фильма «Злые остаются живыми» [х/ф «Плохие спят спокойно». — А. С.]. Весь свой опыт, всю многокрасочную палитру своего мастерства вложил актер в образ гуманный, человечный, благородный, в образ, воплотивший лучшие черты подлинно народного, прогрессивного искусства Японии. (Yurenev, 1966, 136–137)

Во многих фильмах Акира Куросава часто использовал сцены сражений, боевых схваток или просто потасовок. Но «Красная Борода» не является самурайской кинокартиной режиссера; этот фильм не относится к жанру исторического боевика, тямбара или дзидайгэки. Однако и здесь тандем Куросава и Мифунэ действуют в привычной для этих кинохудожников манере.

Доктор лихо избивает всех охранников, применяя боевое искусство (впоследствии сожалея, что несколько переборщил). Казалось бы, в этой не военной (скорее, антивоенной) драме, рассказывающей о руководителе клиники, человеке мирной профессии, можно было бы обойтись без такого рода сцен с драками, приемами, увечьями, поскольку это произведение о людях, которые лечат пострадавших и больных.

Но «слуга Гиппократ» способен за несколько минут эффективно и эффектно (сцена боя действительно впечатляющая!) расправиться с толпой негодяев. Японский режиссер следует своему стилю, и «боевиковый» элемент в «Красной Бороде» не только ничего не разрушает, но напротив, служит тому, чтобы акцентировать внимание на мужественности главного героя, настоящего борца (ср.: Sinitsyn, 2021b, 413–414).

А. Куросава вводит эпизод с боевыми искусствами, показывая, что справедливость должна быть сильной, чтобы уметь себя защитить. Правда должна быть с кулаками.

На мой взгляд, краткий эпизод с дракой в доме терпимости демонстрирует специфический «почерк Куросавы».

REFERENCES

- Aldouby, H. (2013). *Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press Publ.
- Arabov, Yu. (2018). God (V. Stepanov, Comp.). In *Bergman (251–259)*. St. Petersburg: Seans Publ. (In Russian)
- Berendeneva, M. S. (2018). “Sacrifice” as one of the key concepts of A. A. Tarkovsky’s individual picture of the world. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, 2, 157–169. (In Russian)
- Burke, F. (2020). *Fellini’s Films and Commercials: From Postwar to Postmodern*. Bristol; Chicago: Intellect Ltd Publ.
- Burke, F. & Waller, M. R. (2002). *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press Publ.
- Burke, F., Waller, M., & Gubareva, M. (Eds.) (2020). *A Companion to Federico Fellini*. Chichester: Wiley-Blackwell Publ.
- Carrera, A. (2019). *Fellini’s Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*. London; New York: Bloomsbury Academic Publ.
- Chuvilyaev, I. (2020). Akira Kurosawa’s Seven Fetishes: Shadowplay, Trumpeting, and a Bit of Modernism. *Iskusstvo kino*. Retrieved from <https://kino-art.ru/cards/akira-kurosawa-fetishes> (In Russian)
- Cowie, P. (2010). *Akira Kurosawa: Master of Cinema*. New York: Rizzoli International Publications Publ.
- Desser, D. (1983). *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. London: UMI Research Press Publ.
- Dostoevsky, F. M. (1972). Humiliated and insulted. In F. M. Dostoevsky, *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, T. 3 (169–442). Leningrad: AN SSSR, Institut russkoi literatury (Pushkinskii dom) Publ. (In Russian)
- Evlampiev, I. I. (2012). *The Artistic Philosophy of Andrei Tarkovsky* (2nd ed.). Ufa: ARC Publ. (In Russian)
- Filimonov, V. P. (2012). *Andrei Tarkovsky: Dreams and reality about the house* (2nd ed.). Moscow: Molodaya gvardiya Publ. (In Russian)
- Galbraith, S. (2002). *The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. New York; London: Faber and Faber Publ.
- Gens, I. Yu. (1974). *Toshiro Mifune*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Gens, I. (2005). Russian classics in the work of Kurosawa. *Kinovedcheskie zapiski*, 75, 198–211. (In Russian)
- Glaubitz, N., Käuser, A., & Lee, H. (Eds.) (2005). *Akira Kurosawa und seine Zeit*. Bielefeld: Transcript Publ.

- Grigor'eva, T. (1990). "It is easy to enter the world of the Buddha, it is difficult to enter the world of the devil" (Instead of an afterword). In *Krasnaia Boroda: Sbornik* (507–523). Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Grunert, A. (2017). Toshirō Mifune: Between Extravagance and Subtlety. *Senses of Cinema*, 82. Retrieved from <https://www.sensesofcinema.com/2017/feature-articles/toshiro-mifune-between-extravagance-and-subtlety/>
- Katasonova, E. L. (2016). Kurosawa Akira: Samurai with a Russian soul. In *Iaponia 2016. Ezhegodnik, Vol. 45* (273–293). Moscow: AIRO–XXI Publ. (In Russian)
- Katasonova, E. L. (2022). Kurosawa Akira: Samurai with a Russian soul. *Trudy Instituta istorii, arkhologii i etnografii Dal'nevostochnogo otdeleniia RAN. Iskusstvovedenie*, 36, 70–91. (In Russian)
- Kirillova, N. B. (2021). The Idea of Sacrifice as a "Code" of Andrei Tarkovsky's Moral Philosophy. *Vestnik VGIK*, 13 (3), 53–68. (In Russian)
- Kirillova, N. B. (2022). Cinema according to Antonioni: from neo-realism to screen existentialism. *Vestnik VGIK*, 14 (2), 100–111. (In Russian)
- Klyueva, L. B. (2017). The principle of mirroring and ways of manifesting the transcendent in A. Tarkovsky's film "Mirror". *Vestnik VGIK*, 9 (1), 76–88. (In Russian)
- Kozintsev, G. (1977). Kurosawa has long been a classic. In *Akira Kurosawa* (181–186). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Kozlov, L. K. (1987). *Luchino Visconti and his cinema*. Moscow: Vsesoiuznoe biuro propagandy kinoiskusstva Publ. (In Russian)
- Kurosawa, A. (1977). Stages of the path. In *Akira Kurosawa* (77–116). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Kurosawa, A. (2022). *Toad fat. Something like an autobiography* (E. Vaneian & A. Pomelovoi, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Rosebund Publishing Publ. (In Russian)
- Lee, H. (2005). Zwischen Tradition und Moderne: Schwertkampf bei Akira Kurosawa. In N. Glaubitz, Käuser, A., & Lee, H. (Eds.). *Akira Kurosawa und seine Zeit* (63–86). Bielefeld: Transcript Publ.
- Libby, B. (2010). Sanshiro Sugata: Kurosawa's Elegy for the Reluctant Kamikaze. *Bright Lights. Film Journal*, 31. Retrieved from <https://brightlightsfilm.com/sanshiro-sugata-kurosawas-elegy-for-the-reluctant-kamikaze/>
- Lu, F. G. & Heming, G. (1987). The effect of the film 'Ikiru' on death anxiety and attitudes toward death. *Journal of Transpersonal Psychology*, 19 (2), 151–159.

- Lu, F. G. (2005). Personal Transformation Through an Encounter with Death: A Study of Akira Kurosawa's 'Ikiru' on its Fiftieth Anniversary. *Journal of Transpersonal Psychology*, 37 (1), 34–43.
- Malkina, S. M. (2021). Cinematic aesthetics of emptiness: Michelangelo Antonioni and Kim Ki-duk. In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: Kino i kinematografisty Italii* (293–304). St. Petersburg: RHGA Publ. (In Russian)
- Manoharan, K. R. (2020). The Courage of Compassion — Akira Kurosawa's 'Red Beard'. *Offscreen. Eclectic & Serious Film Criticism*, 24, 11–12. Retrieved from https://offscreen.com/view/The_Courage_of_Compassion_Akira_Kurosawas_Red_Beard
- Martinez, D. (2009). *Remaking Kurosawa: Translations and Permutations in Global Cinema*. New York: Palgrave Macmillan Publ.
- Matveeva, M. P. (2017). Receptions of Russian art in the Japanese culture. *Filosofskii polilog*, 1, 89–98. (In Russian)
- Mitsuhiro, Y. (2000). *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham, NC: Duke University Press Publ.
- Naohito, S. (2017). Perception of the novel "Idiot" in Japan. *Filosofskii polilog*, 1, 79–88. (In Russian)
- Naumann, K. (2018). Das Ende der Welt. Chaos und Wahnsinn in Akira Kurosawas *Ran* (1985). In G. Schneider, P. Bär, A. Hamburger, K. Nitzschmann & T. Storck (Eds.). *Akira Kurosawa: Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden* (149–162). Gießen: Psychosozial-Verlag Publ.
- Naydenova, V. (1977). The inescapable humanism of Akira Kurosawa. In *Akira Kurosawa* (214–224). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Nazirov, R. G. (2005). The tragic beginning in the novel by F. M. Dostoevsky "The Humiliated and Insulted". In R. G. Nazirov, *Russkaia klassicheskaia literatura: sravnitel'no-istoricheskii podkhod. Issledovaniia raznykh let: Sbornik statei* (21–36). Ufa: RIO BashGU Publ. (In Russian)
- Popov, A. (2018). Bergman and Kierkegaard: Faith, Doubt, Despair. *Kinopressa*. Retrieved from <http://kinopressa.ru/5083> (In Russian)
- Prince, S. (1991). *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press Publ.
- Richie, D. (1970). *The Films of Akira Kurosawa* (2nd ed.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press Publ.
- Richie, D. (2002). Irreconcilable Differences / A fascinating Account of Mifune and Kurosawa's Artistic Partnership and Split. *SFGATE*, 10. Retrieved from <https://www.sfgate.com/books/article/Irreconcilable-differences-A-fascinating-2865620.php>

- Russell, C. (2002). Men with Swords and Men with Suits: The Cinema of Akira Kurosawa. *Cineaste*, 22 (1), 4–13.
- Russell, C. (2011). *Classical Japanese Cinema Revisited*. London; New York: Bloomsbury Academic Publ.
- Ryzhova, E. (2021). “Trilogy of Faith” by Ingmar Bergman: God’s Silence as Man’s Inner Alienation. *Terra aetheticae*, 2, 100–121. (In Russian)
- Sadoul, G. (1977). From a conversation between Akira Kurosawa and Georges Sadoul. In *Akira Kurosawa (191–195)*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Sakaniwa, A. (2017). O About the film “To Live”: A. Kurosawa’s dialogue with the Russian literature. *Filosofskii polilog*, 1, 99–110. (In Russian)
- Salvestroni, S. (2009). *Films by Andrei Tarkovsky and Russian Spiritual Culture* (T. Shishkova, Trans.). Moscow: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. apostola Andreia Publ. (In Russian)
- Salynskiy, D. A. (2009). *Film hermeneutics of Tarkovsky*. Moscow: Kvadriga Publ. (In Russian)
- Sato, T. (1988). *Cinema of Japan* (T. A. Rotenberg & A. G. Fesiun, Trans.). Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Schneider, G., Bär, P., Hamburger, A., Nitzschmann, K., & Storck, T. (Eds.). (2018). *Akira Kurosawa: Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden*. Gießen: Psychosozial-Verlag Publ.
- Shikina, A. (2005). Statik und Dynamik in Kriegsschlachten bei Akira Kurosawa. In N. Glaubitz, A. Käuser, & H. Lee, (Eds.), *Akira Kurosawa und seine Zeit* (51–62). Bielefeld: Transcript Publ.
- Shuvalov, A. (2010). Akira Kurosawa. Identification of a humanist samurai (on the centenary of his birth). *Snimifilm*, 24. Retrieved from <http://snimifilm.com/intrevju/akira-kurosava-identifikatsiya-samuraya-gumanista-k-stoletiyu-so-dnya-rozhdeniya> (In Russian)
- Silver, A. (1977). *The Samurai Film*. South Brunswick; New York: A. S. Barnes & Co Publ.
- Sinitzyn, A. A. (2018a). Federico Fellini’s experience of (re)construction of history: On the motives and innovative principles in “Fellini Satyricon” (On the 50th anniversary of the creation of the motion picture). *Acta eruditorum*, 29, 69–93. (In Russian)
- Sinitzyn, A. A. (2018b). Seven Figures in Jof’s Vision: Notes on Dödsdansen in the Epilogue of I. Bergman’s Film “The Seventh Seal”. In *Sbornik materialov XVIII Sviato-Troitskikh ezhegodnykh mezhdunarodnykh akademicheskikh chtenii v Sankt-Peterburge*, 23–26 maia 2018 g. (194–209). St. Petersburg: RHGA Publ. (In Russian)

- Sinitsyn, A. A. (2019). Solzhenitsyn contra Tarkovsky: a dispute about the Russian logos, the modernization of history and the principles of artistic depiction of the past. In *Russkii logos-2: Modern — granitsy kontroliia. Materialy mezhdunarodnoi filosofskoi konferentsii, Sankt-Peterburg, 25–28 sentiabria 2019 g.* (593–613). St. Petersburg: RGPU Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2021a). Film-archeology of Ancient Rome in “Fellini — Satyricon”. In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: Kino i kinematografisty Italii* (72–123). St. Petersburg: RHGA Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2021b). The Aesthetics of the “Armed” Films by Fellini In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: Kino i kinematografisty Italii* (372–418). St. Petersburg: RHGA Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. & Sinitsyna, E. V. (2016). The Harvest of Death in The Seventh Seal by Ingmar Bergman (on the occasion of the 60th anniversary of the creation of the painting). *Skandinavskaiia filologiia = Scandinavica*, 14 (2), 290–309. (In Russian)
- Sirivlya, N. (2018). A person. In V. Stepanov (Comp.), *Bergman* (271–276). St. Petersburg: Seans Publ. (In Russian)
- Solovieva, O. V. (2009). Kurosawa Akira’s ‘The Idiot’: Where the East Meets the West. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 1 (2), 129–142.
- Solovieva, O. V. (2013). Kurosawa Akira’s ‘The Lower Depths’: Beggar cinema at the disjuncture of times. *Journal of Japanese & Korean Cinema*, 5 (1–2), 37–57.
- Stavtseva, O. I. (2018). Shame and the (im)possibility of salvation: a philosophical analysis of I. Bergman’s film “Shame” (To the 50th anniversary of the film). *Acta eruditorum*, 29, 29–33. (In Russian)
- Steiner, E. S. (2011). The Genius of Judo: Kurosawa Begins. *Kul’turologicheskii zhurnal*, 2, 1–7. (In Russian)
- Tucker, J. A. (2013). Dreams, Nightmares, and Green Reflections on Kurosawa and Confucian Humanism. *APF Series 1: Philosophizing in Asia*, 3, 47–92.
- Turovskaya, M. I. (1991). *7½, or Films by Andrei Tarkovsky*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Visarius, K. (2018). “Hiter jeder Krankheit streckt ein großes Unglück” «Aka-hige» (Rotbart, 1965) von Akira Kurosawa. In G. Schneider, P. Bär, A. Hamburger, K. Nitzschmann & T. Storck (Eds.), *Akira Kurosawa: Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden* (113–124). Gießen: Psycho-sozial-Verlag Publ.
- Wild, P. (2014). *Akira Kurosawa*. London: Reaktion Books Publ.

- Wu, L.-H. (2008). *Truth and Beauty: Confucian Philosophy in the Films of Akira Kurosawa through the Documentary Film Medium*. Dissertation. Melbourne: Swinburne University of Technology Publ.
- Yamamoto, S. (1990). Redbeard (B. V. Raskin, Trans.). In *Krasnaia Boroda: Sbornik* (5–206). Rus. Ed. Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Yurenev, R. N. (1966). Toshiro Mifune. In *Aktery zarubezhnogo kino*, Vol. 3 (116–137). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Yurenev, R. N. (1977). Lone rider in the fog. In *Akira Kurosava* (5–76). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)

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 MASAHIRO 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 черном. 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 «Самубийство 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.

ВОЗМОЖНОСТИ ОСМЫСЛЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ё. ЁСИДЫ: ФЕНОМЕН «ВЫХОДА В ПУСТОТУ» В КИНЕМАТОГРАФЕ

ВАЛЕРИЯ СЕНЬКИНА

Валерия Александровна Сенькина — бакалавр свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: vchbosky@outlook.com

В статье рассматривается проблематика феномена пустоты в кинематографе на примере фильмографии Ёсисигэ Ёсиды. Кинематографические приемы, использованные режиссером, принято интерпретировать исходя из его принадлежности к новой японской волне, то есть через призму политики и эротики. Однако такой подход упускает новаторство Ёсиды, связанное, прежде всего, с нарративными стратегиями его фильмов. Автор статьи предлагает рассматривать эволюцию способа темпоральной и пространственной репрезентации Ёсиды с помощью феномена пустоты. Так, опираясь на работы Ж. Делеза, М. Хайдеггера и Ж.-П. Сартра, в тексте выводится три типа репрезентации пустоты: «пустая натура», отсылающая к кинематографу Я. Одзу; «какое-угодно-пространство», связанное с работами М. Антониони; «выход в пустоту» в качестве последнего и наиболее полно воплощающего в себе стратегию Ёсиды по созданию ненарративного кино.

Ключевые слова: Кино, Ё. Ёсида, Я. Одзу, М. Антониони, пустота, ничто, эстетика, кинотеория

WAYS OF COMPREHENDING Y.YOSHIDA WORK: PHENOMENON OF “ENTERING THE VOID” IN CINEMA

Valerie Senkina

St. Petersburg State University. St. Petersburg, Russia

E-mail: vchbosky@outlook.com

The article represents the analysis of the phenomenon of emptiness in cinematography on the example of Yoshishige Yoshida's filmography. The cinematic techniques used by the director are usually interpreted based on his belonging to the new Japanese wave, that is, through the prism of politics and erotica. However, this approach neglects Yoshida's innovation, connected with the narrative strategies of his films. The author of the article proposes to analyze the evolution of the method of temporal and spatial representation in Yoshida's films by using the phenomenon of emptiness. Relying on the works of G. Deleuze, M. Heidegger and J.-P. Sartre, the text displays three types of representation of emptiness: “empty nature”, referring to the cinema of Y.Ozu; “espace quelconque”, associated with the works of M. Antonioni; “entering the void” as the latest and most fully embodying Yoshida's strategy to create non-narrative cinema.

Keywords: Cinema, Y. Yoshida, Y. Ozu, M. Antonioni, emptiness, void, aesthetics, film theory

Кинематограф Ёсисигэ Ёсиды нелинеен и почти не поддается анализу, в связи с чем его принято интерпретировать исходя из тем, непосредственно связанных с новой волной «Офуна»: триумвирата политики, насилия и эротики (Standish, 2011). Такая оптика оказывается ограниченной, поскольку она прибегает к универсализации различных и не сочетаемых друг с другом нарративных стратегий, используемых японскими режиссерами 1960-ых годов, а также игнорирует факт заимствования и развития определенных тенденций восточного и западного кинематографа предшествующих десятилетий. Так, новаторство Ёсиды в способах темпоральной и пространственной репрезентации оказывается за пределами дискурса, апеллирующего исключительно к социальным темам, продемонстрированным в его фильмах. В то же время сам Ёсида, несмотря на свои ранние высказывания о том, что его кино — это «провокации людей на изменение в обще-

стве», в 1969 году пишет эссе «Моя теория кино: логика самоотрицания», в котором ставит перед собой задачу создать ненарративное кино; кино, которое переворачивало бы отношение между зрителем и режиссером, открывая пространство для постоянного диалога. Важно то, что несмотря на свою очевидную принадлежность к японской культуре, Ёсида во многом отдает предпочтение европейскому искусству и философии: он изучал французскую литературу, увлекался западным кино 50-ых годов, совместно со своими однокурсниками издавал журнал «Косо» и находился под влиянием идей экзистенциализма (Gens, 2004, 61). Таким образом становится очевидно, что в своих попытках создать ненарративное кино, Ёсида неизбежно прибегает к заимствованию стратегий японских и европейских кинематографистов, — в частности Я. Одзу и М. Антониони, — которые также стремились освободиться от нарративного диктата кино. Одной из ключевых характеристик, объединяющих работы этих трех режиссеров, оказывается их обращение к концепту пустоты, который и позволяет отойти от повествовательной логики фильма. В таком случае наиболее продуктивной стратегией для анализа кинематографа Ёсиды становится компаративистский подход, предполагающий рассмотрение эволюции темпоральной и пространственной репрезентации в его работах исходя из развития концепта пустоты. Мы предлагаем разделить наше рассмотрение на несколько основных тем: «пустая натура», «какое-угодно-пространство» и «выход в пустоту».

«Пустая натура». Ёсида и Одзу

В киноведении Ёсиду в принципе принято рассматривать в качестве наследника визуальных приемов Одзу: об этом, например, пишет Н. Берч в своей работе «Удаленному наблюдателю. Форма и смысл в японском кино». Анализируя японскую архитектуру, в частности, строение домов, он утверждает, что Ёсида апроприирует кадры закрытых, коридороподобных веранд из фильмов Одзу, используя их в качестве «диалектических прорывов» (об этом же говорит Д. Ричи). Помимо этого, длинные общие планы на фоне выдающихся архитектурных строений, предвосхищают «графическую экстравагант-

ность» Ёсиды, а феномен децентрализованной композиции, наследуемый Одзу из традиционного японского искусства, наиболее полно проявляется в его черно-белых картинах 1969-1970-ых гг. (Burch, 1979, 201). Сам Ёсида пишет книгу «Анти-кино Одзу», в которой оспаривает распространенное мнение о том, что Одзу является «самым японским режиссером», вместо этого он называет его «еретическим японским художником». Термин «анти-кино» используется им с целью обозначить несоответствие, противоречие Одзу условностям киноязыка и нарратива, диктату кино, заставляющему зрителя постоянно искать скрытый смысл и мешающего просто наслаждаться картиной (Yoshida, 2010, 105).

Одной из ключевых тем для анализа грамматики фильмов Одзу является наличие в них «пустых» планов. Путаница возникает уже на уровне терминологии: помимо разных названий одного и того же феномена, возникают разные определения, «пустые» планы наделяются разными функциями. Так, например, известный кадр с вазой из «Поздней весны» (1949) интерпретируется как возможность «представить» эмоции Норико (Харэ Сецуко), поскольку от этого наше понимание будет более полным, чем если бы мы наблюдали за ними напрямую (Richi, 2014); как символ трансцендентального стиля, ведущий к чему-то похожему на дзен-созерцание (Shrader, 2018); как нечто, блокирующее нас от стандартного POV-кадра, дестабилизирующее наш опыт просмотра, так, что мы можем воспринимать историю с различных точек зрения, не только со стороны Норико (Bordwell, 1994); как ненарративный элемент, вклинивающийся в действие, чтобы мы не растрачивали наши эмоции до реального кульминационного момента (Thompson, 1976). Помимо этого, оказывается, что в кинотеории нет четкого разграничения «пустых» планов: кто-то принимает за них кадры вывесок и переулков, кто-то — исключительно изображение природы. Очевидно, что это приводит к определенным несоответствиям, связанным, в первую очередь, с невозможностью разграничить, какие кадры являются «пустыми» планами, а какие нет. Возникает потребность свести терминологию к одному понятию, дать ему четкое определение и обозначить ключевые свойства и функции, которые и позволят

подводить определенные кадры к понятию «пустой природы». Для этого необходимо обратиться к самому феномену пустоты, в частности рассмотреть его через оптику японской традиции.

В «Религии знака» П. Клодель отмечает ключевое отличие японской семантической системы от западной, — она оказывается пуста, поскольку (в западном смысле слова) Япония является страной без религии, точнее без монотеизма. На Западе последний знак в системе заполняется трансцендентией, полнотой, центром, смыслом; в Японии же воцаряется главенство означающего, появляется «безвозвратное отречение от содержания», то есть от привычной иерархии «форма-содержание» (Barthes, 2005). Западная система не терпит пустоты: так, например, план безлюдного пространства, появившийся еще в примитивном кино и не несущий особой выразительной ценности, в Европе был быстро кодифицирован — его значение свелось к выражению саспенса. Попытки кодифицировать подобные кадры в японском кино оказались безуспешными: так, Д. Ричи, анализируя эпизод из «Горшка за миллион рё» (1935), приходит к выводу, что пустынный кадр обладает риторической функцией чего угодно (Richi, 2005). Иными словами, апеллируя к анекдоту Х. П. Боуи о художнике Бунтё¹, оказывается, что Яманака показывает птицу и пустое пространство позади нее (Bowie, 1951).

Также важно, что пустота в японской традиции никогда не принимает отрицательную характеристику, она является неотъемлемой частью формы: базовый принцип дзен — «му» — это концепт пустоты, отрицания, пробела. «Му» — иероглиф, использующийся, например, для обозначения пустых мест между ветками в букете цветов. Как пустота дополняет и завершает композицию букета, так она и придает смысл предшествующему действию. В кино этот смысл должен привнести сам зритель, он не заложен режиссером *a priori*, поскольку

¹ «Художнику Бунтё задали рисунок ворона, летящего сквозь фусума (4 раздвижные дверные перегородки). После долгих раздумий Бунтё нарисовал птицу в тот момент, когда она уже исчезала за последней перегородкой, тогда как пространство трех остальных панелей предполагало стремительный полет, который птица почти завершала, и законы пропорции (ити) организованной таким образом композиции встретили повсеместное одобрение».

тогда он выполнял бы функцию прямого комментария, символической сцены — несправедливого высказывания, обобщения с помощью простого символа. Кино, будучи искусством темпоральным, предлагает зрителю возможность выбирать: хотя перед ним пустота, он должен сделать выбор в пользу просмотра пустой сцены. Получается эффект статического равновесия, *stasis*, в буквальном смысле «неподвижного стояния», в котором двигаться должен он сам. Смысл этого переживания заключается в том, что в этих сценах, лишенных всего, кроме «му», зритель вдруг понимает, о чем фильм, то есть внезапно замечает жизнь.

Японское кино, несмотря на свою аналоговую ограниченность, диктующую постоянное запечатление ритма реальности, наследует и своеобразное письмо театра, основанное на игре с тактами неподвижности (Barthes, 2005). Оно раскладывает движение на части как раз благодаря пустым, неподвижным кадрам. Это в корне отличается от того, что японская критика 1940-ых годов называла «кадрами-занавесами», сравнивая «пустые» планы с пунктуационной функцией сценического занавеса в западном театре (Burch, 1979). По сути, «кадр-занавес» представляет собой аналог традиционного технического термина «перебивка», который хоть и правилен по существу, но неприменим к сложной специфике «пустых» кадров в кинематографе японских режиссеров. Справедливо подобное замечание и по отношению к сравнению «пустых» планов со «словом-изголовьем» в поэзии — что является своего рода постоянным эпитетом, использующимся исключительно по формальным соображениям. Такой кадр-эпитет должен прерывать основное повествование, организовывать паузу, необходимую скорее в качестве некой связки того, что было до этого кадра с тем, что следует после (Konrad, 1974, 22). Противоречие возникает на двух уровнях. Во-первых, между двумя вещами, которые могут показаться идентичными, в кинематографе Одзу всегда проведено различие: повторяя одну и ту же букву своего киноалфавита (например, кадр Тисю Рю, идущего по улице рядом со своим домом), он отказывается от фотографической идентичности и снимает каждый кадр вариативно. Во-вторых, «пустые» планы нельзя определять

в качестве связки или определения места действия, их функция не заключается в разграничении вступления / заключения или установочных / комментирующих кадров.

Исходя из этого, мы предлагаем ввести термин «пустая натура», понимая под ней кадры, лишенные функции связки или определения места действия. «Пустой натурой» могут выступать пейзажи, сцены из японского дома, натюрморты вроде висящих фонарей в «Плывущих водорослях» (1959) или цветочных композиций в «Цветах праздника Хиган» (1958), к ним также относится сцена с вазой из «Поздней весны» (1949). «Пустая натура» никогда не исполняет функцию прямого комментария, она открыта для восприятия зрителя, для привнесения в нее смысла, что соответствует логике самоотрицания, при которой режиссер изначально не закладывает в произведение какую-либо собственную трактовку. «Пустая натура» обретает автономию, которой не удалось достичь «пустым» планам в неореализме, поскольку они по-прежнему соотносились с нарративной функцией; она «достигает абсолюта, будучи чистым созерцаемым, и способствует мгновенному достижению тождественности между ментальным и физическим, реальным и воображаемым, субъектом и объектом, миром и “я”» (Deleuze, 2004, 308). В отличие от Ж. Делеза, проводящего различие между «пустым пространством» и «натюрмортом», «пустая натура» сводит их к одному. Если для Делеза только натюрморт является временем «собственной персоной», то «пустая натура» наделяет им и пейзажи, поскольку в японской эстетике форма сама по себе есть ритуал, который творит вечное настоящее время и придает весомость пустоте. Такова концепция «му»: пустота и тишина — тоже часть произведения, позитивный компонент. Как натюрморты Одзу обладают длительностью, так ей же обладают и пейзажи, — космическое и повседневное, длящееся и изменяющееся связывает один и тот же горизонт, — и это одно и то же время как неизменная форма изменчивого, благодаря которой природа и натюрморты связывают повседневное в «нечто унифицированное и перманентное». «Пустая натура», таким образом, представляет собой «зрительный запас событий в их точности», недвижимую форму движущегося, создающего собствен-

ное время как для себя, так и для зрителя, тем самым отвергая чисто астрономическое время (Deleuze, 2004, 311).

Если в ранних фильмах Одзу прибегал к наплыву, то в более поздних картинах он отказывается от него в пользу простого монтажного перехода, а именно демонстрации «пустого» кадра. «Пустая натура» в таком случается не становится знаком пунктуации или синонимом музыкальной коды, она не диктует зрителю, как ему реагировать. Наоборот — зритель остается свободным в своих суждениях, поскольку он не видел ключевого события, момента наивысшего эмоционального напряжения, ему предстоит самому решать, какой будет его реакция, а это усиливает вовлеченность, сближает больше, чем в том случае, когда его реакция предусмотрена и предопределена.

Так, в «Токийских сумерках» (1957), строящихся вокруг привычной для Одзу проблемы неполной семьи, «пустая натура» представляется как в типичных для него кадрах — шляпа, оставленная на вешалке в закуской (четыре секунды); дважды показанная включенная лампа (восемь и шесть секунд соответственно); чайник (шесть секунд); корабли вдалеке после разговора главной героини и ее возлюбленного (восемь секунд), — так и в кадре, который по-прежнему включает в себя людей (пускай и в расфокусе) и отголоски движения. Также и в «Поздней весне», вместо типичного для нарративного кино кадра, демонстрирующего катартическое событие (вроде ослепления Эдипа), мы видим «пустую натуру»: сцена аварии замещается геометричным кадром улицы с указателем лапшичной, покачивающейся на ветру текстильной вывеской, летящими по асфальту бумажками и толпой из нескольких человек. Эти кадры обладают длительностью, которая «представляет собой репрезентацию пребывающего сквозь последовательность изменяющихся состояний» (Deleuze, 2004, 309). Подобно тому как при заполнении уголка листа, как делали художники эпохи ранней династии Сун, пустая часть тоже заполнится — заполнится пространством, которое придает ему плоть, создает контекст — «му».

Если для Одзу «пустая натура» является одним из ключевых приемов, то для Ёсиды она выступает в качестве первого этапа

развития концепта пустоты, ведущего к формированию новой пространственной и темпоральной репрезентации. Если Одзу заменяет «пустой натурой» катартическое событие, то Ёсида в этом случае наоборот — приводит его к разрешению. В кадре по-прежнему заключено становление, переход, а форма того, что изменяется, сама остается неизменной, непреходящей; зрителю все еще дается право выбора — аккумуляции эмоций в «пустом» плане, домысливания, но ровно до того момента, пока на горизонте не покажутся знакомые фигуры. Вероятно, в этом заключается упущение Ёсиды, которое в дальнейшем он будет описывать в своем эссе, критикуя свой же подход за чрезмерное следование нарративной логике фильма. Однако, он также привносит в использование кадров «пустой природы» нечто новое, когда в «Горячих источниках Акицу» (1962) чередует кадры бурлящей, спокойной и вновь бурлящей реки, заснятые одинаковым хронометражем — каждый кадр по пять секунд. Это кадры улицы и текстильной вывески, помноженные на три: река не прерывает действие, не символизирует эмоции персонажей, она демонстрирует длительность, процесс, становление, перемежаясь с кадрами бегущего главного героя. Они воплощают в себе время, которое в контексте данной сцены имеет критическое значение. Более того,



Илл. 1

в последнем кадре реки Ёсида отходит от статики, используя тревеллинг, чем утверждает, что образ-движение исчезает в пользу образа-времени, «вовлекающего “освобожденные” органы чувств в непосредственные отношения со временем и мыслью» (Deleuze, 2004, 310).

Итак, в «Горячих источниках Акицу» впервые проявляется тяготение Ёсиды к пустынным пейзажам, контрастному сочетанию цветов, игре света и тени, — эти характеристики станут ключевыми в его дальнейших картинах. Однако, несмотря на возможность «пустой природы» приостанавливать смысл, запустить процесс перехода от образа-движения к образу-времени, для Ёсиды она оказывается несостоятельной за счет своей фрагментарности — возможность выбора принадлежит зрителю лишь номинально, в то время как остальное повествование по-прежнему подчиняется воле режиссера.

«Какое-угодно-пространство». Ёсида и Антониони

Сразу после выхода «Женщины с озера» (1966) критики начали искать истоки новой для работ Ёсиды стилистики в творчестве западных режиссеров. Наибольшим образом это относится к модернистскому кинематографу Европы 1950-1960-ых гг., когда «эмоциональная сдержанность начала подавлять трагические происшествия, а темы отчуждения, обособленности и скуки взяли преобладание над привычными психологическими конфликтами» (Karnauh, 2010). Фильмы этого периода строились за счет стилизованных барочных композиций, дедраматизированного нарратива, увеличения времени «простоя» и растянутых планов, в которых герои находились в поисках, на первый взгляд, четко определенной цели. Однако, по мере продвижения сюжета, эта цель размывалась, становилась несущественной, герои либо забывали о ней насовсем, либо отказывались от нее в угоду собственным чувствам и эмоциям. Таким образом, возникал своеобразный перелом в организации драмы, продиктованный временем, предоставленным чистому действию блуждания. Очевидным примером подобного кино являются работы М. Антониони, которые во многом воплощают в себе теорию «самоотрицания» Ёсиды. Его фильмы не навязывают, а «шаг за шагом про-

кладывают путь незавершенному и неразрешенному смыслу» (Barthes, 1980). Так, в «Метельщиках улиц» (1948) или «Семи тростях, одном костюме» (1948) критическое описание социального отчуждения отодвигается на второй план — оно не исчезает до конца, но уступает место непосредственному переживанию трудящихся тел. «Крик» (1957) же воплощает в себе невозможность точного смысла: блуждания человека, совершенно неспособного обрести свою идентичность, а также двусмысленный финал (самоубийство или несчастный случай) позволяют зрителю самому выбирать, домысливать, поскольку смысл изначально не был задан режиссером. Также важно, что движение в кинематографе Антониони совершается вокруг одной точки, как бы концентрическими кругами, оно фиксируется в настоящем, игнорируя прошлое и не заботясь о будущем. Антониони никогда не прибегает к нелинейному нарративу, не вплетает в ткань повествования ретроспекции, в его фильмах нет кадров, состоящих из воспоминаний или снов, они не фрагментарны. Сам Ёсида в 1962 году, сразу после выхода «Затмения», пишет статью «Страх космоса», в которой анализирует свой опыт просмотра. В ней он рассматривает проблематику «пустых пространств», феномена скуки, и, в конечном счете, приходит к выводу, что единственное, что он может сказать по поводу «Затмения», это «не то, что что-то произошло, а то, что что-то было» (Yoshida, 2008, 70). Эта фраза в полной мере раскрывает специфику кинематографа «блуждания», основанного, в первую очередь, на использовании «какого-угодно-пространства».

«Какое-угодно-пространство» вполне закономерно рождается из западной метафизики XX века, когда европейская философская мысль, воспринимавшая пустоту как нечто, содержащее в себе лишь отрицательные характеристики, меняет свою траекторию. Бытие перестает быть чем-то наличным, существующим, оно является непрекращающимся процессом сменяющих друг друга событий. Событие же представляет из себя

тождество формы и пустоты. [...] событие значимо своим отсутствием или отменой, поскольку отсутствие как раз и является его положением в пустоте в качестве чистого События. [...]

Сама пустота — это парадоксальный элемент, нонсенс поверхности, всегда лишенная места случайная точка, в которой событие вспыхивает как смысл. (Deleuze, 2011, 167)

М. Фуко, в контексте деконструкции текста, определяет пустоту как нейтральное пространство дискурса, наделенное креативным смыслообразующим потенциалом (Foucault, 1977, 338). В широком смысле, пустота представляет собой потенциальное пространство, открытое для заполнения чем-то или явления чего-то, что еще не актуализировалось в данном измерении. Пустота становится порождающей пустотой, роднящей западную философскую мысль XX века с японской. Именно на базе такого понимания пустоты появляется делезовское «какое-угодно-пространство», во многом коррелирующее с хайдеггеровским понятием «скуки».

Согласно Хайдеггеру, различие между человеком и животным состоит в их отношении к миру. Человек обладает миром, в то время как животное им «обделено» — оно полностью включено в среду своего обитания, его поведение определено кольцом специфических активаторов. Человек возникает из животного именно в тот момент, когда на месте активаторов его поведения оказывается пустота, зияние. Пустота таким образом становится первоначальным условием открытия мира, отличающегося от среды обитания своей неопределенностью, открытостью, возможностью выбора. Пустота принимает форму скуки: она больше не чистое ничто, она может быть наполнена предметами, которые оказываются нам безразличны, а потому и не служат активаторами поведения. Сущность пустоты и скуки в качестве способа открытия мира объясняется Хайдеггером на примере железнодорожной станции, на которой мы ждем поезд. Мы находимся на станции, однако она ничего не может нам предложить, как раз потому, что мы ждем поезд, который никак не приходит. В его отсутствии ничего на станции нас не интересует, она не предлагает нам никаких «активаторов», она «отказывает нам в себе». Когда нам скучно, время тянется и замедляется, появляется ощущение, что мы застряли в неопределенном состоянии, в интервале (*Zwischenzeit*). Но именно в скуке ожидания станция впервые являет нам себя тем, чем является. И толь-

ко в момент, когда она «отказывает нам в себе», мы наконец ее обнаруживаем. Невозможность использования станции во время ожидания позволяет нам увидеть ее архитектуру, среду, пространство, иными словами — явление в ней «мира» (Heidegger, 2013).

Из понятия «скуки» в связке с пустотой рождается «какое-угодно-пространство», воплощающее в себе идею потенциальности и неопределенности. Его появление связано, в первую очередь, с кризисом образа-действия, когда в фильме как будто ничего не происходит, а само действие становится бессвязным: персонажи теперь находятся не в «мотивирующих» сенсомоторных ситуациях, а в состоянии постоянного «блуждания». «Какое-угодно-пространство» представляет собой чистую потенциальность, не имеющую координат и показывающую только чистые возможности и качества, вне зависимости от актуализирующих их положений вещей или сред. Оно создает ощущение некоего вакуума событий, когда кажется, что герои не действуют, а «располагаются в потоке медленно текущего времени, обволакивающего их, сковывающего, не позволяющего совершить элементарное действие» (Deleuze, 2004). Камера, таким образом, фиксирует как будто бы не то, что происходит, а то, что не происходит. «Какое-угодно-пространство» как бы заменяет собой постоянные поиски неореализма в сфере движения «специфической весомостью времени».

Так, «Затмение» (1962) Антониони полностью строится на бесцельном блуждании персонажей в пустых пространствах, из-за чего его главным образом принято анализировать исходя из темы отчуждения. Однако сегодня она представляется лишь одним из мотивов его творчества, точно так же, как слово «некоммуникабельность» больше не кажется достаточно репрезентативным (Aronson, 2007, 297). Описывая ситуацию «Затмения», продуктивнее было бы говорить о некой «захваченности» персонажей. Так «захваченностью» Пьеро (Ален Делон) является работа: он дышит ценовым колебаниями, они — его *raison d'être*; для Виттории (Моника Витти) подобного рода вещью выступает поиск некоего «собственного взгляда», точки зрения, удовлетворяющей только ее саму (вспомним сцену с африканскими танцами или полетом

в небе). Персонажи, лишённые своей «захваченности», оказываются опустошены: они не знают, что им делать, а потому бесцельно движутся в пространстве, пытаются эту пустоту чем-то заполнить. И встреча этих персонажей, их короткий роман, оказывается ничем иным, как попыткой заполнить пустоту. «Какое-угодно-пространство» в таком случае подсвечивает это отсутствие «захваченности», оно наполняется потенциями, возможностями, но персонажи не способны ухватиться за них, потому что не обращают на них никакого внимания. Пьяный мужчина, угнавший автомобиль, нарушает повседневный порядок и, кажется, что это происшествие временно увлекает их, «захватывает» на какое-то мгновение, вырывает из «пустого времени повседневной банальности». Но этого слишком мало и чувства персонажей по отношению друг к другу оказываются туманными, размытыми. Кажется, что даже солдат, курящий на углу улицы, заслуживает больше внимания — в курении заключено больше реальности, чем в чувствах Пьеро и Виттории: оно усиливает и расширяет сиюминутную действительность, в то время как их роман оборачивается лишь парным блужданием в «каком-угодно-пространстве».

Похожей ситуацией характеризуется и «Попрощайся с летним светом» (1968) — единственный фильм Ёсиды, снятый в Европе. Место действия постоянно меняется: Лиссабон, Мадрид, Париж, Мон-Сен-Мишель, Стокгольм, Копенгаген, Амстердам, снова Париж и, наконец, Рим. Начало фильма строится в типичной антонионовской манере: у персонажа изначально есть какая-то цель, но по ходу повествования она размывается, становится неважной, теряется на фоне «какого-угодно-пространства». Дни сменяют друг друга в той же степени, что и локации, но все это происходит в настоящем моменте, без отсылки на прошлое или будущее. Это происходит так же легко, как главный герой пересекает всю Европу, проходясь по карте, выложенной плиткой на полу в Лиссабоне. В отличие от предыдущих фильмов Ёсиды, время здесь идет линейно, и если в «Затмении» Антониони обозначает смену дней с помощью фраз героев (вроде «встретимся завтра»), то в «Попрощайся с летним светом» мы, как зрители, понятия не имеем, когда заканчивается один день и начинается следую-



Илл. 2

щий. Мы не знаем, сколько времени на самом деле занимает путешествие героев, но это оказывается абсолютно неважным, потому что именно благодаря этому время наконец перестает быть мерой движения, а само движение становится перспективой времени.

Персонажи Ёсиды так же, как персонажи Антониони, лишены возможности действовать в этом потоке текущего времени. «Захваченность» Наоко (Марико Окада) схожа с «захваченностью» Пьеро: она по-настоящему включается в процесс лишь во время своей работы. Макото (Тадаси Ёкоути) же изначально предстает перед нами как человек, чья «захваченность» воплощена в поиске собора, тем не менее, по ходу фильма, мы понимаем, что на самом деле его «захваченностью» является его любовь к Наоко. Таким образом, в отличие от «Затмения», в «Попрощайся с летним светом» присутствуют моменты, когда оба персонажа оказываются в этом состоянии «захваченности», и в эти моменты нам кажется, что они по-настоящему счастливы. Но стоит кому-то из персонажей выйти из этого состояния, как они возвращаются в «какое-угодно-пространство». В фильме Ёсиды оно строится по несколько другим принципам, нежели у Антониони: в нем отсутствуют как статичные кадры, так и пространства без людей. Архитектура, у Антониони выступающая как некое проявление атемпоральности

(Iampolski, 2009), у Ёсиды работает на построение «какого-угодно-пространства». Она лишается своего функционального назначения, проявляя свою открытость (как станция в примере Хайдеггера), а персонажи Ёсиды, являющиеся своего рода туристами в каждом европейском городе, оказываются к ней более восприимчивы. Антониони использует в «Затмении» монохромные цвета, которые, с одной стороны, делают окружающую персонажей действительность абсолютно невыразительной, а, с другой, в определенные моменты позволяют выделить тот или иной объект, или, как происходит в самом конце фильма, «засветить» его. Ёсида же прибегает к ярким, интенсивным цветам, которые призваны подчеркнуть «неразрывность» происходящего, текучесть именно настоящего момента.

Здесь Ёсида продолжает свою работу с радикально децентрализованной композицией, геометризацией кадра, что, по сути своей, полностью противоречит «пустой натуре», поскольку добавляет эффект театрализации. Теперь его кадры всегда предполагают под собой наличие объекта — персонажа (который тоже ведет себя неестественно, его движения больше схожи с движением актера на сцене), поскольку нельзя децентрировать условно пустое пространство. Таким образом, в «Прощайся с летним светом» «пустая натура» оказывается полностью вытеснена «каким-угодно-пространством». С его помощью Ёсида пытается перевернуть отношение между временем и пространством так, что мерой времени становятся не часы или минуты, а простой шаг. Попытка оказывается условно провальной: «какое-угодно-пространство» ограничено своей привязкой к «пустому времени повседневной банальности», что не позволяет построить единое пространство, где переход из одного времени в другое оказывается простой операцией, вроде перехода с одной стороны улицы на противоположную. Потенция, заложенная в «каком-угодно-пространстве» наряду с множеством сингулярностей, хоть и существует, но никогда не претворяется в жизнь, чем противоречит идее ненарративного кино, в котором акт выбора, совершаемый зрителем должен осуществляться в течение всего хронометража, а не только в финальных титрах.

«Выход в пустоту». Ёсида — и Ёсида

«Пустая натура» оказалась несостоятельной за счет своей фрагментарности — зритель получал возможность «выбора», осмысливания лишь в момент ее появления на экране, в то время как остальное повествование подчинялось воле режиссера; «какое-угодно-пространство» исправляло этот недостаток, позволяя на протяжении всего хронометража поддерживать ощущение настоящего момента, наполненного возможностями. Однако такая привязка к «здесь и сейчас», полное осознание нами временного сегмента, соответствовала ситуации, в которой мы, как зрители, все равно воспринимали фильм в качестве «объекта», сделанного режиссером, который от начала и до конца знал, какие события произойдут в фильме и как он закончится. Возможность «выбора» оказывалась фикцией, потому что повествование было заранее предопределенным. Единственное исключение — открытый финал, однако здесь выбор оказывался действием постфактум, незначительным и не влияющим на повествование, лишь на то, что должно произойти после него. Возможности, предоставленные «каким-угодно-пространством», весь его «повышенный заряд потенциальности» оставались не актуализированными, в принципе бесполезными и неважными, поскольку все, что на самом деле мог делать зритель, — это наблюдать. Наличие некой созерцательности, медитативности, присущий как «пустой натуре», так и «какому-угодно-пространству», противоречило концепции Ёсиды, в которой создание фильма являлось действием, превосходящим самого режиссера, тем, что «толкает его вперед, ближе к неизведанному» (зритель же, по его мысли, должен в той же мере превосходить фильм, как бы создавая его самостоятельно) (Yoshida, 2010, 106). Зритель должен стать актором, который будет расставлять приоритеты на протяжении всего фильма, то есть быть тем «активным зрителем / читателем», который, «читая», совершает акт «сотворчества». Фильм, в таком случае, представляется как фильм с «разомкнутой» структурой, полностью открытый для интерпретации и реинтерпретации (Есо, 2004). Для достижения подобного эффекта, Ёсида прибегает к дизъюнктивным структурам и к такому отноше-

нию пространства / времени, которое по-настоящему позволяет преодолевать временные отрезки по тому же принципу, что и пространственные. Так, пройдя путь от «пустой натуры» к «какому-угодно-пространству», Ёсида возводит его в ранг «выхода в пустоту» — некоего единого пространства, которое, как и «какое-угодно-пространство», включает в себя идею потенциальности, но, в отличие от него, позволяет всем сингулярностям твориться. Это основывается на понимании пустоты и бытия, предложенном сначала М. Хайдеггером, а позже развитом и дополненным Ж.-П. Сартром.

В. В. Бибахин во вступительной статье к книге «Время и бытие» пишет, что пустота у Хайдеггера оказывается продуктивной «в качестве вмещающей открытости». Бытие же представляет собой всевпускающую «пустоту». Пространство искусства для него — это не физическое пространство, которое можно измерить или просто увидеть и тактильно ощутить, но это и не пустота как отсутствие или нехватка, так как пустота в своей подлинной сущности властвует как впускание и собирание (Heidegger, 1993). Значит, если в скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищуще-проектирующее выпускание, создание мест, то кинематограф, совмещающий в себе темпоральность и пространственность, способен воплотить в себе бытие в качестве всевпускающей «пустоты». Именно на ее фоне в кинематографе Ёсиды строится то метапространство, которое позволяет свести темпоральность к простому шагу: события его фильмов, происходящие в разные временные периоды, осуществляются в едином пространстве, пространстве в котором «непреодолимая» категория времени отсутствует, «время» уже «включено» в это пространство, «обретено».

Однако, если Хайдеггер говорит о том, что «ничто», то есть пустота приоткрывается человеку только в «фундаментальных настроениях», то Сартр приписывает характеристику пустоты самому сознанию человека. Он раскрывает его специфику с помощью образа «дыры в бытии»: дыра ассоциируется с пустотой, которая оказывается полна возможностей, она наполняется содержаниями мира и в то же время ни от чего не зависит, она бежит впереди себя самой и придает смыслы всем

модусам времени (Sartre, 2004, 77). Человек для Сартра это прежде всего сознание — «бытие-для-себя», в то время как мир, вещи, все, что обладает некоторой предзаданностью, являются «бытием-в-себе». Сознание, «бытие-для-себя», определяя мир, одновременно выделяет себя из мира; оно каждый раз заново определяет себя в своем действии. Оно никогда «не есть то, что оно есть, и есть то, что оно не есть». Свобода существует в мире именно благодаря присутствию в нем «бытия-для-себя», так как сознание, не будучи «чем-либо» в мире, обречено на свободу, поскольку всегда выбирает себя само, решает, чем ему быть, не имея опоры ни вне, ни внутри себя. Свобода — «это как раз то Ничто, которое содержится в сердце человека», это фундаментальная свобода выбора (Sartre, 2004, 452). Как пример Сартр приводит самоубийство — момент, когда человек зависит между прошлым и будущим в неопределенности. Таким образом, всегда существует несколько возможных вариантов событий, потому что переопределение наступает только постфактум. Каждый акт выбора происходит «в пустоте с нуля, как если бы на нас не влияли ни полученное воспитание, ни ценностные установки, ни боль, ни угрозы... Прошое мертво, оно не определяет настоящего, которое всегда есть выбор» (Sartre, 2004, 87). Следовательно, поведение человека определяется не прошлым, а настоящим: в каждый следующий момент прошлое переосмысливается в связи с настоящим, и именно поэтому прошлое приобретает смысл.

Такая философия, для которой именно сознание («бытие-для-себя») все привносит в мир (дискретность, множественность, каузальность, изменчивость, движение и т.д.), оказывается фундаментальной для реализации проекта Ёсиды по созданию ненарративного кино. Это дает ему возможность осуществить принцип дизъюнкции, непрерывно возникающего выбора, который влечет за собой появление постоянно множащихся «или». Его персонажи, равно как и зрители, становятся акторами этой философии, то есть «бытием-для-себя», для которого нет никакой предзаданности, поэтому они всегда отягощены сознанием того, что из множества потенциальных возможностей они актуализировали только одну — и быть может, вовсе не лучшую. Но между

персонажами и зрителями существует разница: персонажи не выбирают, а зритель, будучи «активным» и совершающим акт «сотворчества» — выбирает.

В конце своего эссе «Моя теория кино: логика самоотрицания» Ёсида пишет, что только что закончил работу над фильмом «Эрос плюс убийство» (1969), фильмом, повествующем о любовном треугольнике между Осуги Саказэ, Ноэ Ито и Ицуки Масаоко. Он отмечает, что его интенцией было не просто воссоздать реальное происшествие, случившееся больше пятидесяти лет назад: «я надеюсь, что мы — зрители и я — оказавшись между периодом Тайсе (1912-1926) и настоящим, сможем поговорить о нашей свободе» (Yoshida, 2010, 108). Так, одна из историй, показанных в фильме, хронологически действительно располагается в периоде Тайсе, а именно в 1916 году, когда Ноэ (Марико Окада), редактор журнала «Сэйто», знакомится с молодым анархистом Осуги (Тосиюки Хосокава). Ноэ воплощает в себе идеал «новой японской женщины»: она занимает хорошую должность, является участницей феминистского движения и признается, что женщине должно быть «стыдно жить, не зная как устроен этот мир». Осуги же, недавно выйдя из тюрьмы, находится в постоянном ожидании «подходящего момента» и рассуждает о своей теории «свободной любви», по принципам которой строятся его отношения с женой и любовницей Ицуки (Юко Кусуноки). Эти принципы во многом соответствуют современной логике полигамных отношений: финансовая независимость, собственное жилье, отсутствие детей, отказ от каких-либо обязательств друг перед другом. Тем не менее, стоит этим двум людям встретиться, как их привычная жизнь рушится — принципы перестают иметь хоть какое-нибудь значение. Ключевым в этом хронологическом периоде событием, которое в полной мере раскрывает дизъюнктивный принцип Ёсиды, является момент убийства — или самоубийства — Осуги. Так, эта сцена показана нам в трех разных вариациях: в первой Ицуки закалывает Осуги ножом; во второй — он сам бросается на нож, находящийся в руках Ицуки; в третьей — его убивает Ноэ. Понимание ситуации усложняется тем фактом, что мы, как зрители, знаем, что реальный Осуги погиб в 1923 году. Убийство / самоубийство в данном

случае стоит воспринимать скорее как экспликацию Ёсидой невозможности воплощения фундаментального проекта Сартра в жизнь. Ноэ, убив Осуги, говорит: «Он умер, потому что я пронзила его своей любовью». По Сартру, «Другой», как и мир в целом, ограничивает свободу индивида: «конфликт есть первоначальный смысл бытия-для-другого». Причиной конфликта между людьми является желание сохранить свою свободу в присутствии «другого», нейтрализовать его или поставить на службу своей безграничной страсти к самоутверждению, таким образом спасти себя от превращения в объект (Sartre, 2004, 315). Неслучайно Осуги, умирая, говорит: «Передайте моим друзьям, что 7 ноября 1916 года, Осуги погиб от руки Ноэ Ито. Анархист Осуги получил такую смерть, которая была достойна его». Ноэ же произносит: «Я освободилась от тебя».

Вторая, на этот раз вымышленная история разворачивается в 1969 году: молодой режиссер Унема снимает документальный фильм о землетрясении 1923 года, во время которого погибли Осуги и Ноэ. Этой историей заинтересовывается его любовница Эйко (Тосико Ли) и, совместно со своим другом Вадой (Даидзиро Харада), она начинает собственное «расследование». Первые кадры «Эроса плюс убийство» демонстрируют нам это расследование: Эйко берет интервью у дочери Ноэ, которая, во-первых, выглядит в несколько раз моложе своего возраста, а, во-вторых, ее также, как и Ноэ, играет Мари-ко Окада. Следующее интервью происходит уже с самой Ноэ: она, одетая в традиционное кимоно, выходит с железнодорожной станции в Токио, идет по современным улицам города, где ее встречает Эйко. Сама ситуация возвращения Ноэ к жизни, ее появление спустя более сорока лет после смерти, кажется, никого не тревожит: Эйко воспринимает это как данность, прохожие не обращают на женщину никакого внимания, сама Ноэ как будто бы не выглядит хоть сколько-нибудь удивленной изменившимся Токио. После интервью она уезжает с площади на рикше, а Эйко и Вада продолжают расследование, на этот раз заключающееся в разыгрывании сцен из жизни Осуги и Ноэ так, чтобы выяснить как же все было «по-настоящему». Воссоздают они реальную последовательность событий или же переписывают ее по собственному

усмотрению — все это оказывается неважным, потому что история Осуги и Ноэ от этого не становится менее настоящей. Если, по Сартру, на человеке лежит полная ответственность за все, что с ним происходит (поскольку «никакая мотивация не может изъять из его действий свободу»), то он, выбирая одну из возможностей, вынужден «ничтожить» другие возможности. В кинематографическом пространстве, именуемом нами «выходом в пустоту», Эйко и Вада, как сам Ёсида, могут этого избежать. Они разыгрывают события пятидесятилетней давности, спокойно перемещаясь в нужный им временной промежуток простым пересечением улицы. Так, например, почти в самом конце фильма Эйко оказывается рядом с двумя последователями Осуги, смотрящими с холма на место его убийства. Она спускается вниз и, наклонившись к задушенной Ноэ Ито, спрашивает: «То, что вас убили, это случилось на самом деле?» В завершающих кадрах фильма мы видим, как Эйко с Вадой фотографируют всех участников событий 1916 года, благодарят их и выходят со съемочной площадки, закрывая дверь в помещение, тем самым погружая его в темноту.



Илл. 3

«Чистилище для героев» (1970) продолжает традицию «Эроса плюс убийство». Фильм начинается с того, что Нанако (Марико Окада), жена инженера в области атомной энергетики, Рикии (Кайдзо Камода), приводит домой потерявшуюся девочку-подростка Аю (Кадзуми Цуцуи). Вскоре к ним при-

ходит человек, Кийоши (Тору Такэути), утверждающий, что он является отцом девочки, но она говорит, что ее родители — Нанако и Рикия. Рикия возит Аю по всему городу, чтобы она вспомнила, где жила до этого, однако это перемещение оказывается связанным не с расстоянием, а со временем. Так, в одном из фрагментов Рикия попадает в 1950-ые, годы, когда он был одним из участников террористического движения. Он не «возвращается» в прошлое, это не фрагмент его воспоминаний и ни в коем случае не флэшбек. Рикия, инженер середины 1960-ых годов, оказывается в ситуации, в которой были его товарищи. По ходу фильма они начинают выяснять, кто же из них был предателем, тем, кто обрушил планы движения на захват американского посла. Зрителю предлагается решать эту головоломку вместе с персонажами, судьбы которых раскрываются постепенно, бессвязно и абсолютно не до конца. Точно так же, как в сцене убийства Осуги в «Эросе», здесь Ёсида предлагает разные варианты событий, дизъюнкции: предателем рисуется то Кийоши, то Ацуко (Канэко Ивасаки), то сам Рикия. Смерть главного персонажа, Рикии, и происходит, и нет: в одной сцене мы видим, как его убивают через повешение, в другой — петля оказывается пуста. Переход персонажей «Чистилища для героев» происходит не только в прошлое, но и в будущее — 1980-ые годы и условно обозначается мелодией терменвокса. В этом пространстве встречаются все герои фильма — постаревшие, повзрослевшие, оставшиеся такими же молодыми, — и одна из них, Йоко (Нахо Кимура), не выдерживает: «Слишком много людей, кто-нибудь должен был уже умереть».

В этих двух фильмах отчетливо видно, как эволюция способа репрезентации пустоты формировала ключевые стилистические особенности кинематографа Ёсиды, наиболее полно воплотившиеся в «выходе в пустоту». Одной из них является децентрализованная композиция, к которой он приходит еще во время использования им «пустой природы», но здесь режиссер доводит ее до крайней степени радикальности. Важно, что Ёсида прибегает к ней на протяжении всего фильма, то есть децентрализация не является приемом для выделения какого-либо специфического пространства: «все пространство

является гомогенным — и пространство 1916, и 1969, и 1923 гг., что не в последнюю очередь и позволяет устранить измерение «времени», свести операцию перемещения в «хронологическом, историческом времени» к перемещению в едином пространстве» (Zdemirov, 2011). «Выход в пустоту», в отличие от «пустой природы», всегда оставляет персонажа в кадре: в нем отсутствует стазис как таковой, пустота существует на фоне людей, их связь с природой, возможность с помощью нее аккумулировать эмоции, разрывается. Так, в отличие от Одзу, позволявшего лицу персонажа стать «деталью интерьера», Ёсида наоборот выделяет его с помощью де-центрирования и пустого «задника», тем самым определяя человека, индивида, а не семью и взаимоотношения в ней, в качестве своего ключевого героя.

Другой важной стилистической особенностью является намеренное «засвечивание» изображения, когда экран кажется своего рода простыней, задником, подернутым дымкой (светом). Такие кадры обычно побуждают зрителя погрузиться в довольно медитативное, созерцательное состояние, поэтому Ёсида применяет здесь де-центрирование, чем заставляет зрителя сосредотачиваться, вглядываться в изображение и постоянно делать выбор. Без пристального, внимательного просмотра фильма трилогии «японского радикализма» распадаются, становятся не более чем эстетичной, но скучной и запутанной картинкой, как описывает ее И. Генс:

Действие «Чистилища для героев» протекает в безжизненном бетонно-стеклянном мире, лишенном каких-либо конкретных примет действительности. Персонажи фильма находятся в непрерывном, беспокойном и бесцельном движении, вышагивая по нескончаемому лабиринту коридоров, по огромным, пустым ангарам, неизвестно зачем и куда. (Gens, 1988, 75)

Такое описание подходит скорее к «какому-угодно-пространству», чем к «выходу в пустоту». Оно апеллирует к феномену скуки и к бесцельным блужданиям в пространстве, которое пусть и наполнено возможностями, но герои не стремятся их реализовать. В то же время в «выходе в пустоту» эти возможности реализуются каждую секунду. Так мы сами

при анализе «Эроса плюс убийства» и «Чистилища для героев» находимся в поле постоянных допущений, поскольку, как зрители, вынуждены выбирать, что же все-таки произошло в фильме: повесился Риккия или нет? Является ли Кийоши, представившийся отцом Аю, членом террористической группировки по имени Сай или это очередное возможное допущение? Чем, в сущности, занимались Эйко и Вада: помогали Унеме снимать фильм, снимали собственный или на практике изучали теорию «свободной любви» для курсовой работы?

«Выход в пустоту», таким образом, является «единым пространством», устраняющим измерение «времени», то есть обуславливающим переход между календарными датами в качестве преодоления расстояния. Это «единое пространство» оказывается наполнено потенциями, сингулярностями, которые претворяются в жизнь благодаря дизъюнктивному методу. «Выход в пустоту» делает возможным создание «фильма, который еще не был завершен», фильма, в поле которого ведется активный диалог между зрителем и режиссером, однако главная функция в нем — выбор — на этот раз представляется зрителю.

REFERENCES

- Aronson, O. (2007). *Communicative image*. Moscow: Novoe Literaturnoye Obozreniye Publ. (In Russian)
- Barthes, R. (2004). *The Empire of Signs*. Rus Ed. Moscow: Praxis Publ. (In Russian)
- Barthes, R. (2017). *Cher Antonioni*. Retrieved from <https://cineticle.com/barthescherantonioni/>
- Bordwell, D. (1994). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton University Press Publ.
- Bowie, H. (1951). *On the Laws of Japanese Painting*. Cambridge: Paul Elder and Company Publ.
- Burch, N. (1979). *To the Distant Observer — Form and meaning in the Japanese cinema*. California: University of California press.
- Conrad, N. (1974). *Japanese literature*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Deleuze, G. (2004). *Cinema*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)

- Deleuze, G. (2011). *Logic of Meaning*. Rus. Ed. Moscow: Academicheskii proect Publ. (In Russian)
- Eco, U. (2004). *The Open Work*. Rus. Ed. St. Petersburg: Academicheskii Proect Publ. (In Russian)
- Foucault, M. (1977). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Gens, I. (1988). *Challenged. Japanese film directors of the 60s and 70s*. Moscow: Iscusstvo Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (1989). *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. Rus Ed. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (1993). *Time and Being: Articles and Speeches*. Rus Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
- Iamploski, M. (2009). *Openness as uncertainty*. Retrieved from <https://seance.ru/articles/otkrytost-kak-neopredelennost/> (In Russian)
- Karnauh, V. (2010). *To the aesthetics of "slow" in modern cinema*. Retrieved from <https://cineticle.com/k-estetike-medlennogo/> (In Russian)
- Richie, D. (1964). Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films. *Film Quarterly*, 17 (2), 11-16.
- Richie, D. (1974). *Ozu: His Life and Films*. California: University of California Press Publ.
- Sartre, J.-P. (2000). *Being and Nothingness*. Rus Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
- Shrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. California: University of California Press Publ.
- Thompson, K. (1976). Space and Narrative in the Films of Ozu. *Screen*, Vol. 17 (2), 41-73.
- Yoshida, K. (2003). Ozu's Anti-Cinema. *Michigan Monograph Series in Japanese Studies*, 49, 805-807.
- Yoshida, K. (2008). Fear of space. *Positif*, 8, 569-570.
- Yoshida, K. (2010). My Theory of Film: A Logic of Self-Negation. *Review of Japanese Culture and Society*, 22, 104-109
- Zdemirov, D. (2011). *Eros + Mascare*. Retrieved from <https://cineticle.com/erosu-purasu-gyakusatsu/> (In Russian)

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 примельнут 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 Курошавы 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)

НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ГЕШТАЛЬТ: КУКЛЫ КИТАНО И ДИККЕНСА

ТАТЬЯНА БОБОРЫКИНА

Татьяна Александровна Боборыкина — кандидат филологических наук, доцент. Санкт-Петербургский государственный Университет. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Статья посвящена рассмотрению некоторых общих мотивов фильма «Куклы» (2002) японского режиссера Такеси Китано и ряда произведений английского писателя Чарльза Диккенса. Проступающие сквозь ткань традиционного японского театра кукол сюжеты Диккенса обладают эффектом гештальт рисунков, когда в зависимости от угла зрения, вместо одного образа на том же полотне возникает образ совершенно другой, при этом оба имеют право на существование. Именно в этом плане невидимые до поры до времени в палитре «Кукол» Рождественские повести и «Большие надежды» Диккенса, обозначены здесь как «незавершенный гештальт». Само название фильма и его основные драматургические ходы, дают все основания выстроить вполне законченный, логичный образ, основанный на связи с театром кукол Бунраку. В фильме, помимо заставки в виде театра кукол, есть и мотив древнего японского сюжета о любви, безумии и смерти. Но, как и в гештальт рисунках, если сместить акцент, и если пойти в данном случае за особенностями названия, которое почему-то среди японских титров вдруг возникает по-английски — “Dolls”, то обнаружатся иные, именно английские аллюзии. Какими-то общими чертами, вольно или невольно фильм японского режиссера с английским

названием воплотил, ставшие архетипическими черты героев Диккенса и его сюжеты. Таким образом, незавершенный гештальт в контексте этой статьи — это незамеченное ранее присутствие в «Куклах» Такеси Китано контуров второй картинки — специфически «кукольного» мира Чарльза Диккенса.

Ключевые слова: Китано Такеси, Диккенс Чарльз, гештальт, «Куклы», «Рождественская песнь в прозе», «Сверчок за очагом», «Большие надежды»

THE INCOMPLETE GESTALT: DOLLS BY KITANO AND DICKENS

Tatyana Boborykina

PhD in Philology, Associate Professor, St. Petersburg State University.
St. Petersburg, Russia

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

The essay explores certain common motifs of the film “Dolls” (2002) by a Japanese producer Takeshi Kitano and a number of books by the English writer Charles Dickens. Showing through the fabric of traditional Japanese Doll Theater, Dickens’s stories produce an effect of gestalt drawings when — depending on the angle of view — there appears some other image, which has the equal right of existence. In the given context invisible for the time being in the palette of “Dolls” Dickens’s “Christmas Books” and “Great Expectations” are marked as “incomplete gestalt”. The title of the film and its leading messages of love, madness and death, give all rights to create a complete logical image, based on its links to Bunraku Doll Theater. In the film, in addition to the screen saver in the form of a puppet theater, there is also the motif of an ancient Japanese story about love, madness and death. But as it happens with gestalt drawings, if you shift the focus and also take into account the specifics of the title which for some reason appears in English — *Dolls* — in the midst of the Japanese titles, then you may find out some other, English allusions. Voluntary or unwillingly the Japanese film with the English title somehow embodied the archetypal Dickens’s characters and plots. Thus the *incomplete gestalt* in the context of the essay is the earlier unnoticed existence in Takeshi Kitano’s *Dolls* the counters of the other picture — the specific dolls world of Charles Dickens.

Keywords: Takeshi Kitano, Dickens Charles, gestalt, “Dolls”. “Christmas Carol in Prose”, “The Cricket on the Hearth”, “Great Expectations”

«Незакрытый гештальт» — ситуация, не доведенная до логического завершения, потребность, оставшаяся неудовлетворенной. Это может быть нехватка чего-то в детстве — неполученная желаемая игрушка и прочее — что потом человек стремится восполнить всю жизнь. Это могут быть обманутая дружба или неожиданно оборвавшиеся любовные отношения и так далее. Условно говоря, «закрыть гештальт» — означает восполнить утраченное и желаемое, как бы завершить образ чего-то.

В контексте заданной темы мне хотелось бы остановиться на некоторых общих мотивах фильма «Куклы» (2002) выдающегося японского режиссера Такеси Китано и ряда произведений английского писателя Чарльза Диккенса. Сюжеты Диккенса, проступающие сквозь ткань традиционного японского театра кукол, обладают эффектом гештальт-рисунков, когда вдруг вместо одного объекта со всей очевидностью возникает объект совершенно другой, при этом оба имеют право на существование, зависящее от угла зрения смотрящего. И в этом плане — невидимый до поры до времени в палитре «Кукол» Диккенс, без чего образ фильма представляется не полным, назван здесь «незавершенным гештальтом». В трех новеллах фильма “Dolls” можно проследить аллюзии и сюжетные ходы таких известных произведений Диккенса, как «Рождественская песнь в прозе» и «Большие ожидания». Кроме того, само английское название японского фильма созвучно одному из характерных мотивов творчества Диккенса — мотиву куклы. И, наконец, в отдельных фактах творческой биографии и каких-то чертах темперамента двух, казалось бы, столь разных художников, угадывается нечто общее.

Китано — наш современник, родился в 1947 году. Он одновременно и режиссёр и актёр, сценарист, писатель, поэт и художник, что, кстати, даже на таком уровне роднит его с Диккенсом. Китано написал более пятидесяти книг — стихи, кинокритику, несколько романов, некоторые из которых были использованы в качестве сценариев другими режиссёрами. В 2004 году Китано получил степень бакалавра наук, а сейчас он преподает в Токийском университете искусств.

Его фильм «Куклы» начинается со сцены из традиционного японского кукольного театра Бунраку или, как его еще назы-

вают, — Нингё-дзёрури, где *нигё* означает *кукла*, Дзёрури — имя героини популярных в Японии сказаний о романтической любви. Затем в фильме эти персонажи обретают человеческий облик, но в конце — по закону «рондо» вновь облачаются в кукольную оболочку. Такой зачин — фрагмент драмы театра кукол, как и само название фильма, и его основные драматургические ходы, дают все основания выстроить вполне законченный, логичный образ. Именно это мы видим, например, в главе «Игра в куклы» книги А. Долина «Такеси Китано. Детские годы» (2018). Тема кукол одновременно связана и с детством Китано, поскольку его бабушка по линии матери, преподавала искусство гидаю — чтение текста пьесы в театре Бунраку. Кстати, такого чтеца мы видим в самом начале фильма.

В основе сюжета постановки Китано угадываются приметы пьесы «Гонец в преисподнюю» (*Мэйдо-но-хикакю*, 1711) японского драматурга Тикамацу Мондзаэмон (1653—1725), которого называют «японским Шекспиром». Он написал, в общей сложности, около 20 пьес для театра кабуки и больше 100 для театра кукол. «Гонец в преисподнюю» — поэтическая драма, рассказывающая о том, как юноша, выходец из социальных низов, поднимается по ступеням жизненного успеха, но гибнет при столкновении с жестокой властью денег. В силу обстоятельств он вынужден бежать из родного города вместе со своей возлюбленной. В финале пьесы влюбленных ловят стражи порядка и предают казни.

Тикамацу перенес в театр дзёрури многие сюжетные и конструктивные элементы театра кабуки, при этом разрабатывая собственную концепцию кукольного театра. Его идея заключалась в том, что, соперничая со стилистикой театра кабуки, автор пьес дзёрури должен наделить своих кукол множеством разнообразных чувств и тем завоевать внимание зрителей. В его театре были и заимствования из театра Но, в частности — тема странствия героев. Как правило, это такой поэтический эпизод — чтение текста, когда действие драматического сюжета замедляется, а в воображении зрителя разворачивается картина некоего пути. На мой взгляд, этот прием, называемый «митиюки», становится, в свою очередь, главным концептуальным заимствованием и ведущей метафо-

рой фильма Китано — далеко не прямой путь человека по жизни, смерти, любви, где каждый неизбежно делает свой выбор...

Нередко в пьесах Тикамацу митиюки повествует о последнем пути героев к гибели. Поэтическая заставка открывает каждый акт пьесы, придавая ритм, музыкальность и метафизическую многомерность самому сюжету. И в целом, можно сказать, что в Бунраку с его формой напеваемого рассказа, есть что-то от баллады. Отсюда возникает искушение назвать фильм, основанный на этой древней традиции, где каждая из трех историй плавно перетекает одна в другую — «балладой о любви». Вот пример такого напевного рассказа (митиюки) из «Гонца в преисподнюю» Тикамацу:

Они бегут все дальше.
Бегут, таясь, дорогою любви...
О этот бранный мир!
Он стал им тесен
Весь мир лишь узкая тропа...
Тропа становится все уже... уже... [...]
По каменной тропе они минуют скалы,
Минуют горы,
Поля минуют и селенья,
Идут все дальше, дальше...
Так гонит их безумие любви.
(Цит. по: Dolin, 2018)

И мы, конечно, помним главное связующее странствие «Кукол», картину пути, буквально проходящую красной нитью через все киноповествование — когда герои, «гонимые безумием любви» бредут, связанные веревкой ярко красного цвета на протяжении практически всего фильма. Казалось бы, такого взгляда — через призму традиции японского театра кукол — достаточно для понимания мотивов, сюжета и даже контекста и подтекста этой, считающейся лучшей, работы Китано. Однако, как это бывает с оптической иллюзией, иллюстрирующей эффект гештальта, в одном рисунке — в зависимости смещений фона и крупного плана, — можно увидеть рисунок другой. Так, в фильме японского режиссера можно уловить и другой мотив. При определенном «преломлении» на экране как бы всплывают другие картины, имеющие другие корни. И эти зарисовки почти так же, как параллель с Бунраку, если не боль-

ше — в контексте общемировой культуры — являются архетипичными и символическими. Вне всякого сомнения, в фильме есть этот древний японский сюжет о любви, безумии и смерти, но, как и в гештальт рисунках, если сместить акцент, и если пойти именно за названием фильма, которое почему-то среди японских титров вдруг возникает по-английски — “Dolls”, то обнаружатся какие-то иные, именно английские аллюзии.

Я имею ввиду, наплывающий из очертаний сугубо японского контекста, диккенсовский мотив. Во-первых, в самих произведениях английского писателя присутствует свой «гештальт». К примеру, в его Рождественских повестях всегда два сюжета — скрытый и явный, и соответственно два финала — сказочно-счастливый и трагически-реальный, о чем я подробно писала в своей книге о Диккенсе “The Artistic World of Charles Dickens’s Christmas Books” (Boborykina, 1997). И об этом же рассказывала не так давно в лекции, прочитанной в Японии по приглашению университета Киото. Кстати, в Киото после лекции коллеги поделились проблемами «трудностей перевода» Диккенса на японский язык: для передачи лексики разных сословий приходится прибегать к древне японскому — чтобы отразить аристократизм речи и так далее. Из этой беседы со специалистами — преподавателями и переводчиками английской литературы — стало понятно, что из зарубежных писателей в Японии знают и любят не только Достоевского (о чем давно известно), но и столь близкого ему во многих отношениях Диккенса. О присутствии русского писателя в контексте японской культуры говорят (или сейчас следует употребить прошедшее время?) не только многочисленные переводы его произведений, масса исследовательских работ, диссертаций и различных конференций, на одной из которых в рамках Ассамблеи японской Ассоциации Изучения Русского языка и литературы мне посчастливилось выступить в Токио с докладом «В поиске визуальной метафоры: Достоевский на языке балета и кино» в 2017 году. На знание и глубокое понимание Достоевского в Японии в более популярном контексте указывает, прежде всего, фильм Акиры Куросавы «Идиот» (1951). Как и в кино-шедевре «Замок паутины» по шекспировскому «Макбету», Куросава перенес действие в Японию, а герои получили японские имена. В обоих

фильмах он мастерски прибегает к приему визуальной, пластической метафоры. На самом деле, именно прием овеществленной метафоры объединяет творчество таких художников, как Достоевский, Диккенс, Куросава, Такеси Китано.

Примером реализованной метафоры в фильме Куросавы «Идиот» может служить один из самых ярких в художественном отношении моментов, когда «Рогожин» и «Мышкин» сквозь стекло витрины видят фотографию красивой и печальной женщины, и их собственные лица отражаются в этом стекле. Все трое как-то мистически оказываются связанными единым пространством, и их взгляды устремлены друг на друга. Возможно, именно эта сцена в картине Куросавы привлекла внимание польского режиссера Анджея Вайды, снявшего фильм «Настасья» в 1994 году. Роль князя Мышкина и Настасьи Филипповны в его постановке исполнил один человек — известный актер японского театра Кабуки Бандо Тамасабуру. Режиссер визуализирует духовное родство этих героев, их внутреннюю близость и находит концептуально метафорическое решение: мы буквально видим, что в одном персонаже присутствует другой, а временами сама пластика трансформации из образа в образ становится зримой. В контексте темы статьи я вспоминаю этот фильм, поскольку он опосредованно оказался связанным с японской культурой и театром Кабуки, где мне вживую довелось увидеть потрясающую игру Бандо Тамасабуру.

Мотивы Достоевского порой возникают в японском кинематографе, даже без отсылки к имени писателя — к примеру, фильм того же Куросавы «Под стук трамвайных колес» («Додескаден», 1970) — своего рода рассказ о «бедных людях» с той же пронзительностью сострадания к ним, которая свойственна автору «Униженных и оскорбленных».

В отношении экранизаций Диккенса в японском кинематографе сведения крайне скупы, если не сказать — их практически нет. Но, подобно тому, как в «Додескаден» Куросавы угадываются мотивы Достоевского, так и в фильме «Куклы» Китано читаются параллели с английским писателем.

Кстати сказать, одна из тем моей книги о Диккенсе как раз такова: не зная, не читая и, возможно даже ни разу не слыша

имени Достоевского, Диккенс в процессе своего творчества двигался в его сторону, постепенно усложняя свое представление о человеке, сгущая тени своих размышлений, которые ложатся на страницы его поздних книг. Так бывает, что на абсолютно подсознательном уровне у людей разных культур и эпох возникает странная близость стиля, философии, концептуальных представлений и так далее. Так, возможно даже ничего не зная о Диккенсе и не читая его произведений (хотя мне было бы странно предположить это), Такеси Китано воплотил что-то очень диккенсовское в своем фильме.

Но, говоря о, казалось бы, столь разных мирах английского и японского художников, хотелось бы отметить несколько общих моментов. Это довольно свободные параллели, но они, полагаю, имеют определенное значение. Чарльз Диккенс с детства любил кукольный театр и, порой его персонажи напоминают кукол, изнутри которых, правда, всегда просвечивает что-то слишком человеческое. Во всяком случае, каждый раз, когда он говорит о куклах, он на самом деле, говорит о людях:

Знатные аристократы, дворяне и прочие *куклы*, для которых предназначались эти дома, лежали тут же в корзинах, тараща глаза на потолок; но, определяя их положение в обществе и помещая каждую особу в отведенные ей общественные границы (что, как показывает опыт в действительной жизни, к прискорбию, очень трудно), создатели этих *кукол* намного перегнали природу, — которая частенько бывает своенравной и коварной — и, не полагаясь на такие второстепенные отличительные признаки, как платье из атласа, ситца или тряпичных лоскутков, они вдобавок сделали свои произведения столь разительно не похожими друг на друга, что ошибиться было невозможно. Так, *кукла* — благородная леди обладала идеально сложенным восковым телом, но — только она и равные ей. *Куклы*, стоящие на более низкой ступени общественной лестницы, были сделаны из лайки, а на следующей — из грубого холста. Что касается простолюдинов, то для изготовления их рук и ног брались лучинки из ящика с трупом, по одной на каждую конечность, и *куклы* эти тотчас же входили в отведенные для них границы, навсегда лишаясь возможности выбраться оттуда. (Dickens, 1959b, 228)

Здесь вспоминаются очень точные характеристики Энгуса Уилсона из его книги о Диккенсе:

Ведь первые десять лет творчества у Диккенса на то, чтобы приспособить обширную коллекцию любимых им с детства героев к новой эпохе [...]. Тут, без сомнения, надо вспомнить про волшебный фонарь..., про кукольный театр Чарльза, про его юношеские подражания современным пьесам. (Wilson, 1975, 51)

Можно было бы добавить здесь свой комментарий о том, что в фильме «Куклы» Китано также заметно стремление «приспособить обширную коллекцию любимых им с детства героев к новой эпохе».

Интерес Диккенса к кукольному театру напрямую выражен и в «Картинах Италии» (1846) — путевых заметках, где он, в частности, описывает театры Генуи, особенно подробно останавливаясь на *Teatre кукол*, или *Marionetti*. Писатель отмечает, что *куклы* были как люди, у них удивительно подвижные суставы, живые глаза. Подобные же характеристики можно отнести к особенностям кукол театра Бурнау.

Надо заметить, однако, что Диккенс нигде — ни в критике, ни в интервью — не упоминается в связи с фильмом *Dolls*. Тем не менее, линию совпадений и сходств Китано и Диккенса можно развить. Помимо общей, замешанной на воспоминаниях детства, любви к кукольному театру, каждый из них одновременно и писатель, и драматург, и актер. Вспомним эссе Цвейга:

Когда Диккенс решился выступить публично как чтец и впервые встретился лицом к лицу со своими читателями, Англия словно охмелела. Помещения брались приступом и заполнялись до отказа; восторженные поклонники карабкались на колонны, забирались под эстраду, только бы услышать любимого писателя. В Америке в жесточайший мороз люди спали перед кассами на принесенных с собой матрацах, официанты приносили им кушанья из соседних ресторанов; ничем нельзя было сдерживать напор публики: все наличные помещения оказались слишком тесными, и в конце концов в Бруклине писателю отвели церковь в качестве зала для чтения. (Zweig, 1992, 36–61)

Писатель Диккенс был — то, что сейчас называется — «шоумэн». Как писатель и в то же время, актер и шоумэн известен и создатель фильма «Куклы». Как признается сам режиссер, в детстве он ужасно боялся своей матери и тут можно вспомнить сложные отношения с матерью и у Диккенса, отразившие-

еся в целом ряде его произведений. И еще, Китано вспоминает, что в детстве он больше всего на свете боялся масок — что напрямую относит нас к теме английского писателя, особенно к его очерку «Рождественская ёлка» (Dickens, 1960a), где он говорит о том, как страшна маска:

Когда эта страшная маска впервые посмотрела на меня? Кто ее надел, и почему я до того перепугался, что встреча с ней составила эру в моей жизни? Сама по себе маска не безобразна; она задумана скорее смешной; так почему же ее жесткие черты были так невыносимы? Не потому, конечно, что она скрывала лицо человека. Прикрыть лицо мог бы и фартук; но хоть я и предпочел бы, чтоб и его откинули, фартук не был бы так нестерпим, как эта маска. Или дело в том, что маска неподвижна? У куклы тоже неподвижное лицо, но я же ее не боялся. Или, может быть, при этой явной перемене, свершаемой с настоящим лицом, в мое трепетное сердце проникало отдаленное предчувствие и ужас перед той неотвратимой переменной, которая свершится с каждым лицом и сделает его неподвижным? (Dickens, 1960a, 395)

В этом отношении «Куклы», чьи лица — это маска — фильм об умирании чего-то, фильм, приглашающий к размышлению о жизни и смерти.

Нельзя не обратить внимания на то, что фильм очень поэтичен, особенно благодаря необычайной красоте японских пейзажей. То же — в плане поэтичности — можно сказать и о стилистике Диккенса. Порой его проза не просто поэтична, но, если записать ее не линейно, а в соответствии со звучащей рифмой, то получатся настоящие стихи, причем удивительно похожие, если не конкретно на напевный рассказ — митиюки из японского театра кукол, то на японскую поэзию вообще. Вот пример из повести «Сверчок за очагом» (Dickens, 1959b), который начинается в прозе, но вскоре переходит в «невидимые» стихи — песенку:

То, что песня чайника была песней призыва и привета, обращенной к кому-то, кто ушел из дому и кто сейчас возвращался в свой уютный маленький домик к потрескивающему огоньку, в этом нет никакого сомнения...

[...]

Нынче ночь темна [...]

На дороге груды прелого листа,

И внизу — только грязь и глина,
А сверху — туман и темнота;
Во влажной и унылой мгле
Одно лишь светлое пятно,
Но это отблески зари — обманчиво оно;
Небеса алеют в гнев;
Это солнце с ветром вместе там клеймо на тучках выжгли,
На виновницах ненастья;
Длинной черной пеленою убегают вдаль поля,
Вехи инеем покрылись, но оттаяла земля;
Лед не лед, с водой он смешан,
И вода, и лед — одно;
Все вокруг преобразилось,
Все не то, чем быть должно... (Dickens, 1959b,19; разбивка на поэтические строки моя. — Т. Б.)¹

Но, конечно, главная общность Китано и Диккенса как художников — стилистика визуальности, создание пластически-осязаемой, материализованной метафоры. Проза Диккенса помимо поэтичности как таковой, поэтична своей образной стилистикой. Как ни странно, его можно назвать не только поэтом, но и кинорежиссером, который жил в нем задолго до рождения кинематографа.

Вообще кинематографисты разных стран мира часто обращаются к Диккенсу, при этом надо отметить, что почти все экранизации его произведений не обладают тем богатством кинематографической оптики, какая есть у самого Диккенса.

1 “That this song of the Kettle’s was a song of invitation and welcome to somebody at that moment coming on, towards a snug small home and the crisp fire; there is no doubt whatever [...]

It’s a dark night [...]
And the rotten leaves are lying by the way;
And above all is mist and darkness
And below all is mire and clay;
And there’s only one relief in all the sad and murky air;
And I don’t know that it is one, for it’s nothing but a glare,
Of deep and angry crimson, where the sun and wind together
Set a brand upon the clouds for being guilty of such weather;
And the widest open country is a long dull streak of black;
And there’s hoar-frost
On the finger-post
And thaw upon the track;
And the ice it isn’t water and the water isn’t free;
And you couldn’t say that anything is what it ought to be...”
(Dickens, 1983, 24-25; разбивка на поэтические строки моя. — Т. Б.)

Постановщики, как правило, воплощают сюжет, а не то, что у этого писателя всегда интереснее сюжета — визуальная образность стиля. Диккенс не просто подмечает тонкие детали, он их создает, и «он умеет показать их так, чтобы и мы обратили на них внимание, чтобы и мы поняли их переносный смысл. Он как бы их “укрупняет”, он умеет выделить их так, как в кино это делается за счет “крупного плана”» (Boborykina, 1996, 68-69).

О внутреннем родстве Диккенса и кинематографа говорит в статье «Диккенс и Гриффит» создатель своего киноязыка и теоретик кино — Сергей Эйзенштейн, утверждавший: «Близость Диккенса к чертам кинематографа — по методу, манере, особенностям видения и изложения — поистине удивительна»... (Eisenstein, 2002, 19) Он также подчеркивает, что, возможно, в этих методах и манере лежит часть тайны успеха писателя. «И, может быть, секрет здесь в том, что Диккенса с кино, прежде всего, роднит удивительная пластичность его романов. Удивительная их зрительность. Оптичность» (Eisenstein, 2002, 21).

В той же статье Эйзенштейн приводит некоторые примеры из «Оливера Твиста» Диккенса для иллюстрации того, что он называет «параллельным монтажом». Однако, великий мастер кино и знаток литературы не упоминает одного — пожалуй, самого кинематографического момента этого романа. Момент этот имеет отношение и к теме монтажа, и к другой теме, которую режиссер назвал «особой способностью преломления», приводившей к тому, что «предмет не отражался в его глазах в естественных своих соотношениях, как в обыкновенном зеркале, а принимал особо характерные очертания, как в зеркале вогнутом». (Eisenstein, 2002, 23). Такой оптический эффект преломления или рефракции, возникает в не упомянутой Эйзенштейном 48 главе романа:

Солнце — яркое солнце, приносящее человеку не только свет, но и новую жизнь, надежду и бодрость, — взошло, сияющее и лучезарное, над многолюдным городом. [...] Оно озарило комнату, где лежала убитая женщина. Оно озарило ее. Сайкс попытался преградить ему доступ, но лучи все-таки струились. Если зрелище было страшным в тусклых, предутренних

сумерках, то каково же было оно теперь при этом ослепительном свете! [...] Он набросил на нее одеяло; но было тяжелее представлять себе глаза и думать, что они обращены к нему, чем видеть, как они пристально смотрят вверх, словно следя за отражением лужи крови, которое в лучах солнца трепетало и плясало на потолке. (Dickens, 1958, 425)

Этот страшный эпизод прекрасен с точки зрения мастерства Диккенса, его стиля, который оставляет впечатление совершенного киноязыка. Преломление луча, падающего сверху вниз и его танцующее отражение на потолке — не словесное описание того, как жертвенно-прекрасна была душа убитой девушки и, как, возможно, в этот миг она уже устремилась вверх, а лишь оптика магии кино до возникновения кино. Здесь все основано на той визуальности метафоры в ее высшем художественном смысле, которая характерна, в частности, и для фильма «Куклы» Такеси Китано. Здесь очевидным становится такое свойство метафоры, о котором писал Б. Томашевский, когда «отвлеченное заменяется конкретным; явления порядка нравственного и психического — явлением порядка физического» (Tomashevskii, 1996, 52–57).

Как отмечают критики — Китано сделал своих шестерых героев (три влюбленные пары) куклами в человеческом облике, вынудив актеров играть намеренно отстраненно, как бы безлично и равнодушно: один взгляд на сошедшую с ума от любви и горя девушку воскрешает в памяти классический образ сломанной куклы. С этим наблюдением нельзя не согласиться, но к нему хотелось бы добавить, что такой образ характерен и для Диккенса. К примеру, сломанная игрушка как метафора сломанной судьбы в финале повести «Сверчок за очагом» (Dickens, 1959b), где слепая девушка Берта пришивает стеклянные глаза *куклам*, которых делает ее отец, мастер игрушек Калед Пламмер. Казалось бы, это бытовая подробность, но она насквозь метафорична. Смысл этой пластической метафоры в том, что и сама Берта была некоей *куклой* в руках ее несчастного отца, мастера игрушек. И, пользуясь слепотой своей дочери, он попытался создать для нее лучший мир с помощью сказки. Как отметил В. Шкловский «бытовая подробность одновременно, как это часто бывает у Диккенса, оказывается метафорой» (Shklovskii, 1983, 178). И еще раз под-

черкну, что в качестве концептуальной метафоры в «Сверчке за очагом», как в ряде других случаев у Диккенса выступает именно кукла.

Из всех произведений английского писателя наибольшее распространение по миру приобрела и, можно сказать, наибольшее влияние на мировую литературу и культуру оказала его «Рождественская песнь в прозе» (Dickens, 1959a).

Не буду распространяться о разнообразных экранизациях этой повести, которых множество, начиная с английской черно-белой версии 1935 года режиссера Генри Эдвардса и заканчивая бесконечными мюзиклами, художественными и мультипликационными версиями. Меня скорее интересует ее влияние, проявление ее мотивов в контексте других культур. В этом плане можно вспомнить американский фильм 1988 года «Новая рождественская сказка» (*Scrooged*) режиссера Ричарда Доннера с Биллом Мюррей в главной роли, где директор телеканала IBN (Фрэнк Кросс), которого все считают несносным деспотом и скрягой, в канун Рождества готовит телеспектакль под названием “Scrooged”. Но призрак Диккенса воспарил над этой историей и три духа берутся за его перевоспитание. Это интересная игра с мотивом повести и одновременно воспроизведение — своего рода постмодернистское — ее сюжета.

Гораздо менее откровенна, однако узнаваема отсылка к «Рождественской сказке» и другим произведениям Диккенса в фильме «Куклы». Как мы помним, фильм состоит из трёх новелл. Все они о любви. Первая — история о юноше, который, поддавшись давлению родителей, согласился на брак по расчету, для чего был вынужден бросить свою возлюбленную. В день свадьбы ему стало известно, что она не перенесла предательства и отравилась — не умерла, но сошла с ума. Юноша бежит из-под венца, обрекая себя на душевные муки — ежедневно видеть, что он сделал с той, которую любил. И они бредут, связанные красной веревкой, в какую-то бесконечность... Великолепный пейзаж сменяет краски — от ярких осенних, до чисто белого, снежного, зимнего... их обычный наряд постепенно меняется на древние кимоно, как будто они идут сквозь время куда-то вперед и одновременно куда-то назад, вспять... Как и в произведениях Диккенса, и как в искусстве

вообще — все одновременно и реальность и символ. Влюбленные связаны одной веревкой — символ их связанных судеб, но одновременно это и способ удержать ее от рискованных действий, как сначала он привязал ее к сидению машины...

Отдаленно здесь прослеживается мотив одного из поздних романов Диккенса «Большие надежды» (Dickens, 1960b), где, можно сказать, потерявшая разум мисс Хевишем, как бы замирает во времени, переходящем в вечность, в тот момент, когда накануне свадьбы жених бросает ее, узнав, что она не так богата. И вот она так и застывает на долгие годы в своем подвенечном платье:

Она была одета в богатые шелка, кружева и ленты — сплошь белые. Туфли у нее тоже были белые. И длинная белая фата свисала с головы, а к волосам были приколоты цветы померанца, но волосы были белые. На шее и на руках у нее сверкали драгоценные камни, и какие-то сверкающие драгоценности лежали перед ней на столе. Вокруг в беспорядке валялись платья, не такие великолепные, как то, что было на ней, и громоздились до половины уложенные сундуки. Туалет ее был не совсем закончен, — одна туфля еще стояла на столе, фата была плохо расправлена, часы с цепочкой не надеты, а перед зеркалом вместе с драгоценностями было брошено какое-то кружево, носовой платок, перчатки, букет цветов и молитвенник. Все эти подробности я заметил не сразу, но и с первого взгляда я увидел больше, чем можно было бы предположить. Я увидел, что все, чему надлежало быть белым, было белым когда-то очень давно, а теперь утеряло белизну и блеск, поблекло и пожелтело. Я увидел, что невеста в подвенечном уборе завяла, так же как самый убор и цветы, и ярким в ней остался только блеск ввалившихся глаз. Я увидел, что платье, когда-то облежавшее стройный стан молодой женщины, теперь висит на иссохшем теле, от которого осталась кожа да кости. (Dickens, 1960b, 62)

Приведенная цитата — один из примеров того, о чем говорил Набоков в лекции о Диккенсе — метафора становится «физическим фактом»: “and so the metaphor becomes a physical fact” (Nabokov, 1983, 80). Здесь также явственно отразилась мысль Эйзенштейна о «зрительной оптической» стилистики Диккенса. Такой же поэзией оптики отличается и стилистика «Кукол».

Последняя история фильма Китано опять же частично относит нас к «Большим надеждам». В третьей части рассказывает

ся о юноше, в повседневной рутине которого появилась Звезда, и он жил для нее и ради нее. Потом его «большая надежда» — она же звезда эстрады — попадает в автокатастрофу, в которой пострадала единственная ее ценность — красивое лицо. Она не выносит внезапного уродства, отгораживается ото всех, и, чтобы добраться до неё, юноше пришлось чем-то пожертвовать — он лишает себя зрения, что опять же символично и может восприниматься, как одна из овеществленных метафор фильма. Метафора слепоты, кстати, одна из характерных в творчестве Диккенса. В истории влюбленности простого юноши в недосыгаемую Звезду вновь слышится отголосок ведущего мотива «Больших надежд» Диккенса — любви юного героя Пипа к прекрасной, но холодной и далекой Эстелле — девушке, имя которой как раз и означает «звезда».

И наконец, центральная история имеет не менее явственное отношение к мотиву Диккенса. Один юноша когда-то покинул свою любимую. Он бросил ее оттого, что ему были нужны деньги, богатство, он хотел пробиться наверх, и девушка на этом пути была бы ему обузой. О подобной ситуации в «Рождественской повести» Диккенса исследовать Гарри Стоун в книге «Диккенс и невидимый мир» говорит так: «Скрудж выбирает деньги, а не любовь» — “Scrooge chooses money over love” (Stone, 1979, 123). Именно из-за денег герой Диккенса — Скрудж отказывается от своей невесты, возможно последнего человека, который любил его, но и она, в конце концов, признается:

Разве не видела я, как все твои благородные стремления гибли одно за другим и новая всепобеждающая страсть, страсть к наживе мало-помалу завладела тобой целиком! Ты сам знаешь, что ты был не тот, что теперь... У тебя другая душа, другой образ жизни, другая цель. Это сделало мою любовь ненужной для тебя, ... ведь даже изливая мне свою душу, ты не в состоянии скрыть того, что каждый твой шаг продиктован корыстью! (Dickens, 1959a, 43–44)

В фильме Китано герой спустя десятилетия с горечью вспоминает свой поступок. приходит в парк, где он расстался с любившей его девушкой. В фильме он сообщил ей о своем решении расстаться с ней в субботу — по субботам они встречались в парке, она приносила обед, который специально для

него готовила. Обещал вернуться, как только добьется чего-нибудь. Она тогда вскочила со скамейки и все кричала ему вслед: «Я буду ждать тебя!..» Прошли годы, прошло много лет. Он пробился наверх и, конечно же, забыл о своем обещании, а она — нет, и продолжала каждую субботу приходить с едой в тот парк, на ту же скамейку. И вот, что-то происходит с ним, и он — как Скрудж под воздействием духов — под воздействием какого-то ностальгического зова души, возвращается в свою юность. Он приходит в парк и замечает на той же скамейке уже постаревшую женщину, и, неузнанный ею, погибает от рук наёмного убийцы. Как и в повести Диккенса, путь денег, а не любви, — неверный путь. Богатство, обретенное ценой утраты любви, приводит к плачевному результату. К герою Диккенса корысть, в конце концов, поворачивается своей обратной стороной. Оказывается, что накопленное им «добро» ничего не стоит. Более того, и сам человек, находящийся во власти денег, не стоит ничего, он сам становится частью, накопленного им мусора. То же происходит и с героем Китано. Слишком поздно он понимает, какое богатство утратил, предпочтя ему богатство материальное. К японскому «Скруджу» также приходит племянник, как приходит племянник и к герою Диккенса. У Китано образ больного в инвалидной коляске родственника становится по отношению к Диккенсу собирательным: одновременно и племянника Скруджа, и ребенка-инвалида его бедного клерка. Отголосок этой Рождественской повести угадывается и в кадрах, когда под конец сквозной для всего фильма сюжетной линии о сошедшей с ума девушке, есть момент, когда в ее сознании наступает просветление и вместе со своим любимым — как Скрудж с посетившими его духами — она видит свое счастливое прошлое.

Название фильма — как и название романа «Большие надежды», — если вдуматься, звучит с оттенком горькой иронии. Или, по крайней мере, как скрытый вопрос: Куклы?

Если сравнить персонажей кабуки с японской анимацией — аниме, где вместо людей выступают специфически рисованные персонажи, некие подобия кукол, то нельзя не вспомнить, что слово (от английского *animation* — «одушевление»), замененное «аниме», близко к латинскому *anima*, то есть «душа».

В этом плане, думаю, аллюзии на кукол, трансформация кукол в людей и людей в кукол — это общая для Диккенса и Китано философия. Это вопрос о душе. В истории слепой девушки (из «Сверчка за очагом») драма заключалась в том, что создав для нее, как для куклы, игрушечный мир, отец невольно ранил ее душу, когда она «прозрела» жестокую реальность, окружавшую ее. Также и у Китано — персонажи театра Кабуки превращаются в людей с их драмами, горем, любовью и смертью, как бы заставляя нас за мертвенной оболочкой маски, куклы разглядеть живого человека и его живую душу. На мой взгляд, для обоих художников, «куклы» — это концепция, это философия, это вопрос: А только ли куклы все эти куклы? И разве не о человеке речь, даже тогда, когда его сложный мир как бы спрятан за обликом того, с чем можно только играть? «Куклы» — это, возможно, еще одно напоминание о человеке и его душе.

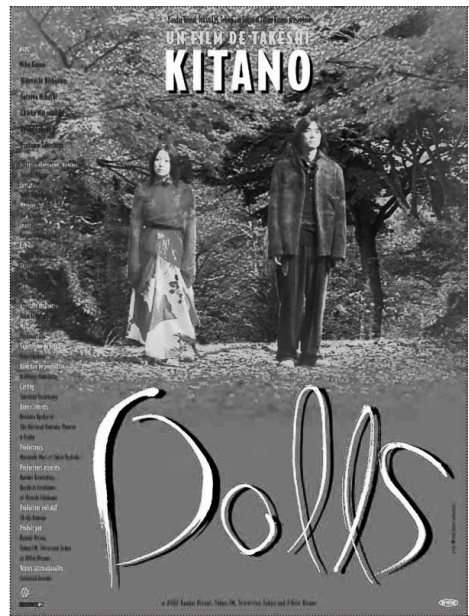
Конечно, фильм Такеси Китано несколько не является «экранизацией» Диккенса, но в этом авторском кино, возможно невольно, но явно, отразились мотивы английского писателя. И это неважно — знал ли сам Китано, что за его «Куклами» маячат истории Диккенса, или не знал. По каким-то общим чертам биографии и таланта, вольно или невольно фильм японского режиссера с английским названием воплотил ставшие архетипическими черты героев Чарльза Диккенса и его сюжеты.

Таким образом, незавершенный гештальт в контексте этой статьи — это присутствие в «Куклах» Китано контуров второй картинки — специфически «кукольного» мира Диккенса.

REFERENCES

- Nabokov, V. (1983). *Lectures on Literature*. London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Stone, H. (1979). *Dickens and the Invisible World*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Boborykina, T. A. (1996). *The Artistic World of Charles Dickens's Christmas Books*. St. Petersburg: Hippocrat Publ. (In Russian)
- Boborykina, T. A. (1997). *The Artistic World of Charles Dickens's Christmas Books*. St. Petersburg: Hippocrat Publ. (In Russian)

- Dickens, C. (1960b). *Great expectations. Collected works in 30 volumes. Vol. 23.* Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (In Russian)
- Dickens, C. (1960a). *Christmas tree. Collected works in 30 volumes. Vol. 19.* Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (In Russian)
- Dickens, C. (1959a). A Christmas Carol in Prose (A Christmas Ghost Story). *Collected works in 30 volumes. Vol. 12.* Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (In Russian)
- Dickens, C. (1959b). Cricket behind the hearth. A story about family happiness. *Collected works in 30 volumes. Vol. 12.* Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (In Russian)
- Dolin, A. (2018). *Takeshi Kitano. Childhood.* Moscow: NLO Publ. (In Russian)
- Tomashevskii, B. (1996). *Theory of Literature. Poetics: Study Guide.* Moscow: Aspekt Press Publ. (In Russian)
- Wilson, E. (1975). *The World of Charles Dickens.* Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Zweig, S. (1992). *Three masters: Balzac, Dickens, Dostoevsky.* Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Shklovskii, V. (1983). *Selected works in 2 volumes.* Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Eisenstein, S. (2002). *Method. Vol. 2.* Moscow: Nauka Publ. (In Russian)



Кадры из фильма Т. Китано «Куклы»

**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 дзидайгэки¹. В более широком контексте — с тем, что называется фильмами, обращающимися к японской истории (japanese period film).

¹ 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 приемов¹.

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-

¹ 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 Шочики (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 годов¹. 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 Хотей Номуры «Женщина и пираты» (1923) или фильмы режиссера Дайске Ите (автора сценариев тех первых исторических фильмов, снятых под эгидой Шингеки в Шочику)². 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

¹ В Японии имелся так же литературный жанр дзидайгеки.

² 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, Морогуту 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 знала¹. 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

¹ 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)¹. 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 традицией 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 почве².

¹ 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.

² 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 мечех¹. 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 радикализируется². 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

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

² 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 бóльшее 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 тягостятся 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»¹.

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

¹ 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.

Займствования 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 кино¹. 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.

¹ 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.

ЖАНР ТОКУСАЦУ КАК ОСОБЕННОСТЬ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

КСЕНИЯ ТАПИЛИНА

Ксения Григорьевна Тапилина — старший преподаватель кафедры зарубежной филологии и лингводидактики, Русская Христианская Гуманитарная Академия. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: kseniayena@yandex.ru

В статье рассматривается происхождение термина «токусацу» и основные характерные черты подобного приема съемки фильмов в Японии. Под влиянием специальных эффектов зарождается новый киножанр, оказавший влияние не только на культуру Японии, но и на культуру Азии и Америки. В статье анализируются особенности сериалов внутри жанра, влияние на мировую культуру. В качестве примеров взяты два известных японских сериала «Камэн Райдер» и «Супер Сентай Шоу». При их сравнении можно выделить характерные особенности всего жанра, которые впоследствии позаимствовали американские режиссеры. Не только уникальная техника, но и необычные супер-герои уже много лет являются частью поп-культуры всего мира.

Ключевые слова: токусацу, Япония, киножанр, культура

TOKUSATSU GENRE AS A FEATURE OF JAPANESE CULTURE

Ksenia Tapilina

Russian Christian Academy for the Humanities, senior lecturer (Department of Foreign Philology and Linguodidactics). St. Petersburg, Russia.

E-mail: kseniayena@yandex.ru

The paper deals with the origin of the term “tokusatsu” and the main characteristics of this film shooting technique in Japan. Under the influence of special effects, a new movie genre influenced not only the culture of Japan, but also the culture of Asia and America. The author analyzes the features of series within the genre and the impact on world culture. As an example, two popular Japanese series “Kamen Rider” and “Super Sentai” are researched. Comparing them the author finds out the characteristic features of the entire genre which American directors subsequently borrowed. Not only a unique technique of filming, but also unusual superheroes have been part of the pop culture of the whole world for many years.

Keywords: tokusatsu, Japan, film genre, culture

Значение термина «токусацу»

Среди большого количества жанров в кино в Японии заметное место занимает токусацу. Сам термин состоит из двух иероглифов: 特 (とく, toku) — «специальный, особенный» и 撮 (さつ, satsu) — «съёмка».

Словари дают два значения этого слова:

1. 特撮とは、特殊撮影の略。また、それを多用した映像作品の分野のこと。

(とくさつとは、とくしゅさつえいのりやく。また、それをたようしたえいぞうさくひんのぶんやのこと。/ Tokusatsu to wa tokushu satsuei no ryaku. Mata, sore wo tayou shita eizousakuhin no bun'ya no koto)

Токусацу — это сокращение для слова «специальная съёмка», а также название для кинопроизведений, в которых используется специальная съёмка).

2. 特殊撮影効果 special photographic effects の略称。(とくしゅさつえいこうか special photographic effects のりやく、/ Tokushusatsyeukouka special photographic effects no ryakushou).

3. Токусацу — это сокращение для термина «специальные эффекты съёмки».

Исходя из значений этого слова в японских словарях, мы можем сделать вывод, что изначально термин использовался для обозначения приёма съёмки. Уже позже этот термин стал обозначать жанр, часть японской популярной культуры, обыч-

но связанный с фантастикой, фэнтэзи или ужасами, где центральное место занимают супер-герои (один или несколько), которые сражаются против сил зла земного или инопланетного происхождения (ставят своей целью захват и порабощение мира), используя полученные случайно или специально супер-способности (чаще всего внеземного происхождения или воссозданные путем научных экспериментов).

Появление токусацу как части японской культуры

Считается, что элементы для современного токусацу могли быть позаимствованы у театра кабуки и бунраку (традиционная форма кукольного театра), в которых для представления использовались куклы.

Однако, существуют и исторические предпосылки к появлению подобного жанра, не только в кино, но и в аниме, и в манге. По словам Хикава Рюускэ, в первую очередь, влияние произошло на мангу и аниме. После Второй Мировой войны в Японии большое внимание уделялось трагедии, произошедшей в Хиросиме и Нагасаки — сброшенные американцами бомбы унесли жизни нескольких сотен тысяч человек. Это событие нашло свое отражение в японской популярной культуре.

В это время приобрела популярность манга «Могучий Атом» — о мальчике-андроиде со сверхчеловеческими способностями и добрым характером, который по сюжету боролся с инопланетными захватчиками, вышедшими из-под контроля роботами и другими врагами. В частности, ему удалось предотвратить бомбежку вьетнамской деревни. Можно сказать, что в это время у общества возник не только интерес к атомному оружию, но и к использованию атомной энергии в мирных целях.

Вскоре после появления на экранах «Могучего Атома» в Японии как раз началось быстрое экономическое и технологическое развитие: появление скоростных дорог для поезда синкансен, подготовка к проведению Олимпийских игр в Токио. Параллельно с мангой стало формироваться и направление в кино с подобными сюжетами, впоследствии названное «токусацу». Но все-таки основной предпосылкой стало развитие машиностроения и технологий. Желание японцев

внедрить современные технологии в обычную жизнь привело к тому, что ученые стали разрабатывать способы укрощения и подчинения природных стихий для контроля и предотвращения природных катастроф. Технологический прогресс породил огромное количество проблем, в том числе и для окружающей среды, из-за чего начались протесты. В фильмах стали частыми сцены с уничтожением людей при помощи опасных веществ: так, в сериале «Камэн Райдер» монстры убивают людей при помощи погружения в жидкости. Появление такого образа как Годзилла также связывают с этим — ведь Годзилла появляется в результате радиоактивного загрязнения океана. Сцены разрушения стали частыми не только для аниме и манги.

Возникновение жанра токусацу

Сам жанр токусацу еще с начала возникновения можно разделить на два подвида — *kaijuu* и *henshin heroes* (в русской традиции у этих терминов нет аналогов). В 1954 году впервые за долгое время популярность приобрели кайдзю (фильмы с участием монстров или страшных зверей). В 1957 году японская кинокомпания Shintoho. Co. Ltd выпустила первый фильм с участием супер-героя под названием «Супер Гигант» (スーパージャイアンツ, *suupaa jaiantsu*). История о Супер Гиганте имеет многочисленные адаптации в аниме и манге.

Супер Гигант был человекоподобным созданием из очень прочной стали, созданным для борьбы со злом и восстановления мира во Вселенной. Внешне он напоминал японца в белом облегающем костюме с антенной на голове. На запястье носил специальное устройство, позволявшее ему летать в открытом космосе, защищаться от радиации, понимать любые языки и разговаривать на них. Когда его отправили на Землю с секретной миссией, Супер Гигант сотрудничал с властями Японии. Он хорошо ладил с детьми и защищал их, понимая, что дети — это будущее Земли. После исполнения своей миссии Супер Гигант вернулся на Изумрудную Планету.

После появления Супер Гиганта в Японии был отснят первый сезон франшизы Камэн Райдер, с которой начался так называемый *Henshin Boom* (и стало развиваться направление *henshin*

heroes) — истории, в которых герои в масках побеждали монстров и злодеев. Появились сериалы: Гэккоу Камэн (*Moonlight Mask* или 月光仮面), Нанаиро Камэн (*Seven Color Mask* или 七色仮面), *Messenger of Allah* (アラーの使者). Стоит отметить, что эти фильмы были сняты еще до появления цветного телевидения.

Супер Гигант стал первым супер-героем в истории японского телевидения и послужил моделью для многих популярных будущих супер-героев. Сам жанр токусацу является известным и популярным в Японии. Такие франшизы, как «Камэн Райдер», «Ультрамэн», «Супер Сентай Шоу» и другие уже много лет любимы азиатскими зрителями, однако в остальном мире они практически неизвестны.

Основные характерные черты жанра токусацу

Выделим основные каноны для создания фильма или сериала в жанре токусацу в Японии. Для лучшего понимания их удобно разделить на особенности съемок и показа — и сюжетные особенности.

В первую очередь, поговорим о канонах съемки и показа сериалов токусацу.

Для создания фильма или сериала обычных съемок недостаточно. Примерами сцен могут служить борьба человека и монстра, который значительно больше человека; войны между людьми и монстрами; сражение гигантской машины, созданной из нескольких маленьких машин / роботов, и монстра. Для того, чтобы снять подобные сцены, создатели кино накладывали кадры, снятые с участием человека, на искусственно созданные миниатюры природы и городских пейзажей. Для изображения монстров и внеземных существ использовались специальные игрушечные фигурки, которые могли двигать в соответствии со сценарием. Очень часто также для изображения монстров в современном токусацу используют актеров в костюмах (в качестве примера можно привести Накадзима Харуо — актера, снимавшегося в костюме Годзиллы), кадры с которыми также накладываются на миниатюры. Этот способ съемки, в частности, популярен из-за снижения расходов и возможности избежать трат на более дорогие эффекты. Например, подобные приемы были

использованы при съемках фильма «Годзилла» 1954 года режиссером Исира Хонда. Те же приемы мы можем увидеть в американском фильме 1933 года «Кинг-Конг» режиссеров Мэриен Купер и Эрнеста Шодсака.

В настоящее время для съемок сериалов жанра токусацу используются так называемые живые съемки (live-action) сражений между супер-героями и их противниками, которые не создаются при помощи компьютерных эффектов с наложением на миниатюры. Яркими примерами могут служить известные японские франшизы Ультраман (ウルトラマン), «Супер Сентай Шоу» (*Super Sentai Show*) и Камэн Райдер (仮面ライダー).

Также можно выделить следующие обязательно присутствующие приемы:

- взрывы (с дымом и без);
- специальные атаки монстров всегда сопровождаются большим количеством искр (как правило, если такие искры наносили травмы, то они были не смертельными);
- обычные атаки не сопровождаются искрами;
- разрушение зданий и других объектов сопровождается столбами дыма (Kutlesa, 2016).

В связи с развитием технологии съемок сейчас для изображения сцен, для которых раньше использовали миниатюры, используется компьютерная графика (CG, computer graphics). Однако, в некоторых сериалах существуют комбинации компьютерной графики и миниатюр. Некоторые франшизы до сих пор пользуются старым приемом съемки токусацу. Можно сделать вывод о том, что подобная съемка — это не просто характерная черта, но и неотъемлемая часть жанра.

Японский режиссер по спецэффектам Цубурая Эйдзи и режиссер Исиро Хонда, вдохновленные американским фильмом «Кинг-Конг», сформулировали несколько основных принципов для традиции съемки. В качестве примера можно привести *suitmation* — реалистичные костюмы монстра, животного или любого другого существа. Интересно, что для создания маско-тов (талисманов) также используется этот прием.

Показ сериалов жанра токусацу на телевидении начался примерно в 1980-х годах в прайм-тайм.

Что касается подбора актеров для фильмов и сериалов в этом жанре, стоит отметить, что эти сериалы создаются в первую очередь для детей, но, ставя целью расширить целевую аудиторию, на главные роли подбирают молодых красивых актеров (но не детей) мужского пола (яп. *イケメン俳優* — *ikemen haiyuu*), чтобы привлечь внимание женской части аудитории. Например, в сезоне «Камэн Райдер Драйв» (*仮面ライダードライブ*, *kamen raidaa doraibu*, 2014-2015) снимался актер Такэути Рёма в возрасте 22 лет; в сезоне «Камэн Райдер Дабл» (*仮面ライダーダブル*, *kamen raidaa daburu*, 2009-2010) снимались актеры Кирияма Рэн и Суда Масаки в возрасте 24 и 17 лет соответственно; в сезоне «Ультраман Нексус» (*ウルトラマンネクサス*, *urutoraman neksasu*) снимался Утияма Масато в возрасте 18 лет. Можно также отметить, что для большинства актеров подобные франшизы становились началом творческого пути.

Особенности токусацу внутри жанра и связь с японским обществом

Теперь рассмотрим сюжетные особенности сериалов жанра токусацу на примере франшиз «Камэн Райдер» и «Супер Сентай Шоу».

Сериалы в жанре токусацу можно условно разделить на две группы — истории одного героя и истории нескольких героев. Например, в сериале «Камэн Райдер» в центре внимания всегда один персонаж, а в «Супер Сентай Шоу» — группа друзей или случайно знакомых людей, но встретившихся из-за определенных обстоятельств (от 4-6 человек).

В традиции японских сериалов жанра токусацу выбирать на ведущую роль в борьбе со злом мужчину. Возможно, как и везде, это связано с тем, что в японском обществе долгое время большая часть прав была у мужчин, а у женщин их было меньше, а также мужчины занимали высокие посты и были лидерами в разных отраслях. Со временем сменялись взгляды, женщины также стали занимать руководящие должности и продвигаться в обществе, но предпочтение все равно отдается мужчинам. И это отразилось на токусацу. Так, в сериале «Камэн Райдер» с самого начала создания Камэн Райдером был мужчина, но в его окружении всегда была девушка (как

правило, его подруга или знакомая), которая помогала главному герою не свернуть с выбранного пути и не поддаваться влиянию зла. В сериале «Супер Сентай Шоу» команда супергероев состояла обычно из четырех-пяти человек, где лидером также был мужчина, но при этом в команде были одна или две девушки.

Еще одним важным моментом является получение суперсилы и превращение в супер-героя. Стандартно силы даются либо с помощью земных, либо внеземных технологий (иногда, но не всегда при помощи волшебства). Превращение в супергероя происходит при помощи специальных устройств, которые можно разделить на два типа — наручные и переносимые. Например, в сериале «Команда Пиратов Гокайджеры» (海賊戦隊ゴーカイジャー, *kaizoku sentai gookaijya* - «Супер Сентай Шоу») главные герои используют устройства, напоминающие кубик Рубика, но с меньшим количеством цветов. В сериале Магический отряд Маджирейнджеры (魔法戦隊マジレンジャー, *mahou sentai majirenjya* - «Супер Сентай Шоу») главные герои используют устройства, похожие на мобильные телефоны. Отмечаем, что в самых первых сезонах «Супер Сентай Шоу» использовались специальные капсулы, в которые заходил человек, и под действием каких-либо веществ, энергии или излучения превращался в супер-героя. Интересно, что во франшизе «Камэн Райдер» с первого сезона используются исключительно пояса, называемые «драйвер». Драйверы могут появляться под действием внеземных сил (например, как в сериалах «Камэн Райдер Гост», «Камэн Райдер Визард»), иметь земное происхождение и быть созданными человеком («Камэн Райдер Билд», «Камэн Райдер Экс-Эйд»). Чтобы привести драйвер в действие, как правило, нужны были специальные предметы (кайган в «Камэн Райдер Гост», кольца в «Камэн Райдер Визард», эссенции в «Камэн Райдер Билд», карты в «Камэн Райдер Дикэйд», летучая мышь Кибатто в «Камэн Райдер Кива»).

Превращение в супер-героя не всегда могло происходить в любом месте. Так, например, в первых сезонах «Супер Сентай Шоу» специально отобранные люди должны были сначала попасть в секретный центр, разрабатывающий тех-

нологии, где и происходило превращение под воздействием излучения.

Костюмы можно также условно разделить. В первых сезонах костюмы не всегда полностью закрывали тело, но впоследствии появились полностью закрытые.

Классический сюжет жанра токусацу рассказывает о том, как команда супер-героев борется со злом. Но если смотреть не поверхностно, то окажется, что создатели затрагивают и другие серьезные проблемы для японского общества. Обычно вначале главные герои не понимают всей глубины той опасности, с которой сталкиваются. Типичная серия «Супер Сентай Шоу» начинается с обычного утра или дня, затем появляется монстр, которого нужно победить, но после победы над ним, этот монстр вырастает, его снова нужно победить. После нескольких таких побед главные герои узнают о грозящей опасности. Некоторые монстры возникают путем превращения человеческих пороков или ежедневно используемых предметов в том или ином виде в форму монстра. В сериале «Камэн Райдер» происходит немного иначе, но общий алгоритм такой же — получение супер-сил, борьба, победа.

Мало кто сразу задумывается, почему возникли супер-силы и откуда они взялись. Впоследствии нависающая угроза дает о себе знать, и супер-герои вступают на опасный путь. Можно выделить несколько таких вопросов, с которыми сталкиваются главные герои:

- чем жертвовать ради спасения всего мира (в этом можно увидеть отсылку к современному японскому обществу, где один человек часто берет на себя ответственность за происходящее и принимает вину на себя);
- стоит ли обладать силой большей, чем у других (ответственность слишком велика и может повлечь за собой гибель окружающих);
- стоит ли сдаваться, если нет выхода из положения (видна отсылка, опять же, к современному японскому обществу, где часто тупик приводит к замкнутости и застою в продвижении в жизни);
- стоит ли доверять окружающим (у японцев есть понятия «хоннэ» и «татэмаэ», определяющее их поведение).

Влияние токусацу на культуру других стран

Следует отметить, что токусацу, появившийся в японской культуре, оказал огромное влияние и на популярную культуру других стран.

В странах Азии со временем появились аналоги франшизы «Супер Сентай Шоу». Китай не стал полностью заимствовать опыт японских коллег, а взял идею: так, у китайских героев жанра токусацу свой мир, костюмы и зло, которому они противостоят (заимствование не было полным, однако при сравнении очень легко обнаружить общие элементы). Но по-прежнему технология съемки токусацу одна из ведущих, помимо компьютерной графики. А вот корейские адаптации взяли очень многое, в том числе костюмы и превращения людей в супер-героев. Японская культура также оказала влияние и на культуру Индонезии: в 1990-х годах на телевидении транслировались японские сериалы жанра токусацу. Это стало предпосылкой к созданию индонезийской адаптации — *Bima Satria Garuda* (BSG). BSG стал результатом сотрудничества двух стран — с японской стороны в создании участвовала студия Ishimori Productions, которая продюсировала известные франшизы «Супер Сентай Шоу» и «Камэн Райдер» (Widarahesty & Pradipta, 2016).

Токусацу стал популярным и в Америке. Так поколение девяностых годов выросло на сериале *Power Rangers* («Могучие рейнджеры») студии Saban. Первые два сезона *Mighty Morhin Power Rangers* имели не только отсылку к оригиналу «Супер Сентай Шоу» (сезон «Отряд Динозавров» — зюрейнджеры и сезон «Отряд пяти звезд» — Дайренджеры) по сюжету, но и заимствовали большое количество кадров сражений рейнджеров и монстров, снятых именно при помощи технологий токусацу. Впоследствии, с развитием технологий, количество таких кадров немного сократилось, однако до сих пор американский аналог заимствует большую часть идей у «Супер Сентай Шоу» — в особенности костюмы супер-героев из спандекса, превращение (*henshin*) и кадры битв в костюмах. Остальное же снимается в Америке. Заимствование, целая нарезка кадров из японского сериала, происходила по договоренности с японской стороной, поэтому в титрах «Могучих

Рейнджеров» мы можем видеть японские имена. Всего американцы выпустили 27 сезонов на основе японского «Супер Сентай Шоу». Так, например, американский сезон *Power Rangers Zeo* («Могучие Рейнджеры Зео») — это адаптация японского «Отряд Супер-энергии О-рейнджеры», а «Могучие рейнджеры: Патруль времени» — это адаптация сезона «Отряд будущего — Таймрейнджеры».

Но Америка обратила свое внимание не только на франшизу «Супер Сентай Шоу». Так студия Saban и компания Toei, взяв за основу идею о Камэн Райдере, сняла адаптацию *Kamen Rider RX* под названием *Masked Rider* («Наездник в маске»). Сериал имел 2 сезона и 40 эпизодов, и рассказывал о принце Дексе, которого отец отправил на Землю, чтобы защитить землю от инопланетной угрозы. Создатели сделали множество отсылок к оригинальному «Камэн Райдер», но, тем не менее, популярным данный проект не стал, в отличие от *Power Rangers*, съемки которого продолжаются и в наши дни.

Почему же токусацу является особенностью японской популярной культуры? Возникновение жанра пришлось на годы, когда происходили серьезные исторические изменения. Использование технологий во вред человечеству заставило понять, что бездумно использовать большую силу (атомную энергию, технологии для укрощения стихий и тому подобное) нельзя и более того, стоит задуматься о том, как не причинить вред окружающему миру. В Японии такая проблема стояла остро, ведь помимо политических проблем была и проблема разрушений от природных катаклизмов. На волне этих мыслей общества стали появляться идеи о супер-героях, способных подчинять огромные силы и использовать их на благо человечества. С «Могучего Атома» и «Супер Гиганта» началась эволюция в области японского кино, так как до этого к подобным сюжетам обращались весьма редко. Так исторические изменения вызвали изменения в культуре Японии. Жанр токусацу — это отражение мыслей периода после Второй Мировой войны. В современных сезонах сериалов и фильмах токусацу поднимаются проблемы общества и человеческой ответственности, показывается взгляд на мир с точки зрения персонажа, уже обладающего большими силами, способными уничтожить

мир, но такого, который смог обуздать тягу к власти и защитить близких людей.

REFERENCES

- Kutlesa, K. (2016). Kaiju and Transformations — The Tokusatsu Genre — Introduction. *The Mental Attic*. Retrieved from <https://thementalattic.com/2016/06/13/tokusatsu-genre-introduction/>
- Widarahesty, Y. & Pradipta, D. (2016). The Phenomenon of Globalization Practices of Japanese Popular Culture. *The Asian Conference on Cultural Studies*. Retrieved from http://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/accs2016/ACCS2016_24628.pdf

БИБЛИОТЕКИ, БИБЛИОТЕКАРИ И ЧИТАТЕЛИ В ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ И АНИМЕ

ВАРВАРА ФИРСОВА

Варвара Сергеевна Фирсова — кандидат исторических наук, научный сотрудник Отдела литературы стран Азии и Африки БАН, преподаватель кафедры культурологии Русской христианской гуманитарной академии. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: varuhanya@yandex.ru

Библиотеки, книги часто можно увидеть в японском кинематографе и японской анимации. Анализ того, как представлена библиотека в кино, позволяет, во-первых, узнать об имидже и роли библиотек в обществе, а также проследить трансформацию их образа в разные эпохи (при сравнении фильмов за разные годы). Во-вторых, сцены с библиотеками в старом кинематографе могут дать ценные сведения о внешнем облике, об устройстве и работе библиотек, а также обществе того времени. При написании данной статьи было просмотрено и проанализировано 23 художественных фильма, включая сериалы (дорамы), а также 15 анимационных фильмов, и мотив библиотек в кино был рассмотрен с трёх сторон: изображение библиотекарей, изображение самой библиотеки, ее помещений, изображение читателей библиотеки. В ряде фильмов, снятых до 90-х гг., библиотекари были, скорее, отрицательными персонажами. Также ряд фильмов представляет библиотеку как место, которое содержит потенциальную угрозу. В современных же фильмах библиотека зачастую есть место, где завязывается какая-то интрига, так как это идеальное пространство для подслушиваний, подглядываний, перешептываний, а среди дальних стеллажей можно уединиться, чтобы, например, сделать

признание в любви. В целом, в современных фильмах создается положительный образ библиотек. Однако библиотекарь зачастую изображается несколько стереотипно: в основном, это молодая женщина, одетая очень скромно, без макияжа, с длинными волосами. Она страстно любит чтение и книги, но имеет проблемы при общении с другими людьми, что делает ее часто одинокой. Однако благодаря общению с читателями библиотеки, отношения с которыми перерастают в дружеские или романтические, девушка-библиотекарь становится более уверенной в себе и открытой для всего нового.

Ключевые слова: библиотеки, библиотекарь, кинематограф, аниме, чтение, книги

LIBRARY AND LIBRARIANS AND LIBRARY READERS IN THE JAPANESE CINEMA AND ANIME

Varvara Firsova

PhD in history, Researcher at Department of East and African literature at Russian Academy of Sciences Library, lecturer at Department of cultural studies of Russian Christian Academy for the Humanities. St. Petersburg, Russia.

E-mail: varuhanya@yandex.ru

Libraries and books can often be seen in Japanese cinema and Japanese anime. An analysis of how the library is presented in cinema primarily allows us to learn about the image and the role of libraries in society, as well as to trace the transformation of its image in different eras (when comparing films over different years). Secondly, scenes with libraries in old cinema can provide valuable information about the appearance, organization and work of libraries, as well as the society of that time. While writing this paper, 23 feature films have been explored, including TV series (dramas), along with 15 animated films, and libraries were investigated from three perspectives: the image of the librarians, the image of a library itself, its premises, and the image of a library user. In a number of films made before the 1990s, librarians were rather negative characters. Furthermore, some films portray the library as a place that contains a potential threat. In the modern films, the library is often a place where some kind of plot is thickening, since this is an ideal place for eavesdropping, peeping, whispering, and the distant stacks are an ideal place for privacy, for example, to make a love confession. In general, modern films are creating a positive image of libraries. A librarian in modern cinema is often portrayed slightly stereotypically: it is often a young woman dressed very modestly, without makeup, with long hair. She is passionate about read-

ing and books but has trouble communicating with other people, which often makes her lonely. The frequent plot progression of films with such a type of character is that thanks to communication with library readers, relations with whom develop into friendly or romantic ones, the librarian becomes more self-confident and open to everything new.

Keywords: library, books, librarian, cinema, anime.

Кинематограф Японии как вид массового искусства отражает, прежде всего, общественные ценности и представления, фиксирует важные символы своего времени. И поэтому библиотеки зачастую не только становятся местом действия сюжета, но также могут являться и центральной темой и идеей фильма, а библиотекари — выступить главными действующими лицами.

Образ библиотек в кинематографе является перспективной темой исследования, так как, во-первых, позволяет нам узнать об имидже библиотек в обществе и проследить трансформацию этого образа в разные эпохи (при сравнении фильмов за разные годы), во-вторых, сцены с библиотеками в старом кинематографе могут дать ценные сведения о внешнем облике, об устройстве и работе библиотек, а также обществе того времени.

В Японии уже вышло несколько научных трудов, освещающих данную тему. Такой интерес объясним, так как даже первичный сбор данных и анализ показал, что библиотеки часто фигурируют как в японском кинематографе (полнометражных фильмах и сериалах, так называемых, дорамах), так и в анимационных фильмах (аниме), и что значительное число таких фильмов начинает появляться с 1980-х гг. (Ichimura, 1992, 34). Интересно, что это происходит на фоне значительной потери интереса японцев к чтению как ко времяпрепровождению, и термины «хон-банарэ» (досл.: отдаление от книг) и «кацудзи банарэ» (досл. «отдаление от текста») все чаще встречается в различных медиа, что указывает на актуальность данной проблемы. Согласно данным социологического опроса газеты «Майнити симбун», в 2020 году каждый второй японец не

читал книг. И даже среди тех, кто относит себя к читающим, средний показатель прочитанных за месяц книг составляет всего около половины книги в месяц (Shiotsun, 2020). С такими показателями Япония находится за пределами рейтинга ТОП-10 самых читающих стран в мире и занимает лишь 15-е место. Однако регулярное появление библиотек на просторах кино доказывает, что и в эпоху цифровых технологий и социальных сетей престиж чтения и высокий статус книги продолжает сохраняться.

При написании данной статьи было просмотрено и проанализировано 23 художественных фильма, включая сериалы (дорамы), а также 15 анимационных фильмов, и мотив библиотек в кино был рассмотрен с трех сторон: изображение библиотекарей, изображение самой библиотеки, ее помещений и изображение ее читателей.

Данные о фильмах были собраны на основе различных сайтов, посвященных японским дорамам и аниме, а также личных опросов поклонников данных жанров. О фильмах, снятых до 1990-х гг. информацию приходилось искать преимущественно в научных статьях. Сформированный список кинокартин является далеко не окончательным, и в дальнейшем планируется продолжение изучения данной темы.

Изображение библиотекарей

Уже в 1950–60 гг. появились фильмы, в которых главными персонажами были библиотекари. Но обращает на себя внимание то, что их образы очень неоднозначны: персонажи либо являются отрицательными, либо это люди с серьезными психологическими травмами.

Фильм «Газообразный человек № 1» (「ガス人間第1号」, режиссер Хонда Исиро, 1965) по сюжету напоминает повесть «Человек-невидимка» Герберта Уэллса: молодой человек в ходе научного эксперимента получил способность становиться невидимым, и в ходе развития сюжета, пользуясь тем, что он невидим, начинает совершать преступления, включая грабеж и убийства. Изначально герой мечтал о карьере летчика, однако, из-за отсутствия у его родителей средств не смог поступить в университет, и на момент начала действия филь-

ма он работал в библиотеке (илл 1). Вот как сам герой в фильме рассказывает о мотивах выбора профессии библиотекаря:

Я подумал, что чем работать в овощном магазине, гораздо лучше стать библиотекарем. Распихав соперников, я устроился сюда на работу [...] Я подумал, что, работая в библиотеке, смогу чему-то научиться, но в итоге я здесь просто растерял свои молодые годы. (Takizawa, 1988, 200)

Работа в библиотеке представлена здесь как нечто очень скучное, банальное, она сильно контрастирует с яркой профессией летчика, о которой главный герой грезил в юности.



Илл. 1. Сцена разговора главного героя-библиотекаря с читательницей «Газообразный человек №1», реж. Хонда Исиро, 1965 г.

Фильм «Алая жажда убийства» (「赤い殺意」, режиссер Имамура Сэхэй, 1964) повествует историю домашнего насилия. Муж главной героини — настоящий деспот, он издевается и избивает свою жену, чрезмерно нагружает ее работой по дому. При этом в фильме этот деспотичный персонаж показан и в рабочей обстановке: он работает библиотекарем в университетской библиотеке. Показано, как он выполняет читательские требования, ищет на стеллажах книги, злословит за спиной о более успешных коллегах, так как опасается, что из-за них он останется без повышения. Также у него интрижка с коллегой, с которой они тайком общаются между книжными стеллажами. Интересно, что по сюжету повести, по которой снят фильм, персонаж работал в японском министерстве здравоохранения, однако авторы фильма сделали местом его

работы библиотеку (Takizawa, 1988, 200). Видимо, как и в случае с «Газообразным человеком № 1» для персонажа было выбрано некое очень обыденное, знакомое зрителю место, но такое, где была возможность раскрыть характер персонажа, который, без сомнения, должен был вызывать у зрителя только отрицательные эмоции.

Галерею отрицательных персонажей или персонажей с трудной судьбой может также дополнить девушка библиотекарь из фильма «Подобно кошке» (「猫のように」, режиссер Накаха-ра Сюн, 1988). У нее сложные отношения с сестрой, с молодым человеком, и в фильме, в частности, есть сцены ссор в библиотеке с разбрасыванием каталожных карточек и т. д.

На такое не слишком привлекательное и даже несколько жалкое изображение библиотекарей обратил внимание исследователь-киновед Тосиаки Ито, который делает заключение о необходимости создания на экране положительного образа современного библиотекаря, чтобы привлечь в эту профессию талантливую молодежь (Itoh, 1991).

Тем не менее, по ряду фильмов, снятых до 1990-х гг., можно понять, что о работе в библиотеке, в целом, в обществе было положительное представление. Например, в фильме «Ах, молодость!» (「あゝ青春」, режиссер Сабури Син, 1951) вынужденная подрабатывать танцовщицей студентка с восторгом выслушивает предложение своего преподавателя о работе в библиотеке. В другом фильме «Неожиданно, подобно буре» (「突然、嵐のように」, режиссер Яманэ Сигэюки, 1977) девушка настоятельно предлагает своему поклоннику взяться, наконец, за ум и устроиться на постоянную работу. И среди профессий, которые она ему озвучивает, упоминается и работа библиотекаря: «Почему бы тебе не пойти поучиться? Например, стать библиотекарем?» Тем не менее, молодого человека не воодушевило предложение его подруги, и он раздраженно отвечает: «Я не люблю книги! У меня от них голова болит!» (Takizawa, 1988, 198–199).

В по крайней мере в трех фильмах показаны героини, которые в силу разных причин вынуждены оставить работу библиотекарей. Например, в фильме «Кровать на двоих» (「ダブルベット」, 1983) главная героиня работает в городской публичной

библиотеке, однако, после того как отвергнутый поклонник начал распускать о ней в библиотеке грязные сплетни, она вынуждена была уволиться.

В драме «Гиппократы» (「ヒポクラテスたち」, режиссер Оомори Кадзуки, 1980) девушка-библиотекарь вынуждена уволиться и уехать в деревню после прерывания беременности. Отец ее неродившегося ребенка, студент-медик, узнав о том, как тяжело проходила операция, сходит с ума и долго лечится в психиатрической больнице. В фильме есть следующий эпизод, когда девушку сравнивают с ее молодым человеком-студентом: «Ты же работаешь в университетской библиотеке, ты рано узнала жизнь, а значит ты сильнее». Этот эпизод интересен с той точки зрения, что показывает взгляд на библиотекарей как на людей опытных, сведущих во многих вопросах. Но все же здесь главный акцент сделан на том, что девушка уже работает, в то время как ее возлюбленный пока еще студент, а значит, согласно распространенному общественному мнению в Японии, незрелый и несамостоятельный человек.

В этих двух фильмах героини уходят из библиотеки не по своей воле, их вынуждают это сделать обстоятельства, но вот в 13-й серии культового сериала «Трудно быть мужчиной» (「男はつらいよ」, режиссер Ямада Ёдзи, 1969–1997) зрители знакомятся с молодой женщиной, которая увольняется из библиотеки ради занятия своей мечты — работы с детьми с физическими и умственными расстройствами. На долю героини также выпало много испытаний, но желание помогать и приносить пользу людям помогли ей осуществить мечту несмотря на то, что для этого ей пришлось оставить такое спокойное и надежное место работы как библиотека.

Обращает на себя внимание, что в старом японском кинематографе библиотекари-мужчины так же часто фигурируют, как и библиотекари-женщины, и в целом их образ отличается от стереотипного изображения библиотекаря в западном кинематографе (а именно, что это строгая женщина средних лет (иногда пожилого возраста), в очках, с убранными волосами — такой образ вообще не характерен для японского кино).

Библиотекарь, страстно любящий книги и чтение, выбравший эту работу по призванию, в старом кино встретился толь-

ко в историческом фильме «Холодный рис, осан и тян» (「冷飯とおさんとちゃん」, режиссер Тасака Томотака, 1965), время действия которого разворачивается во второй половине эпохи Эдо (около второй половины XVIII — начала XIX в.) в городе Канадзава. Главный персонаж — четвертый сын в семье самурая, и по законам того времени, он не мог претендовать на наследство, так что, фактически, был обречен владеть всю свою жизнь бедное существование. Однако он страстно любил книги, и если у него появлялось хоть немного денег, то он тратил их на покупку старых книг, которые бережно реставрировал. В итоге его любовь к книгам и чтению была замечена, и он получил работу в книжном хранилище. Фильм заканчивается хэппи-эндом, так как герой не только нашел себе занятие по душе, но и смог жениться на любимой девушке, что было практически невозможно сделать прежде, учитывая его низкий статус при рождении.

Другой исторический фильм — гротескная комедия «Солнце в последние дни сёгуната» (「幕末太陽傳」, режиссер Кавасима Юдзо, 1957) позволяет взглянуть на доставщиков книг, по сути, выполняющих роль библиотекарей в эпоху Эдо (начало XVII — середина XIX в.). В это время к чтению приобщились самые широкие слои населения, однако далеко не все имели возможность покупать книги из-за их высокой цены. И тогда неотъемлемой частью японских городов стало появление магазинов книжного проката (касихонъя). Многие магазины практиковали доставку книг непосредственно на дом к читателям. Книжные «коробейники», несущие на спине ящики с книгами, стали неотъемлемой частью городского пейзажа эпохи Эдо. Фильм «Солнце в последние дни сёгуната» основан на нескольких рассказах в традиционном жанре юмористического рассказа ракуго, в одном из которых главный персонаж, Киндзо, как раз является доставщиком книг. В фильме он фигурирует под этим же именем. Образ доставщика книг здесь представлен очень комично: это покрытый оспинами мужчина средних лет. Находясь в пьяном состоянии, он соглашается совершить двойное самоубийство с гейшей, с которой до этого его ничего не связывало. Однако, к счастью, самоубийство так и не было совершено. Но фильм для нас инте-

ресен прежде всего тем, что позволяет взглянуть на то, как проходило общение читателей и доставщиков книг в то время: здесь есть колоритная сцена, когда Киндзо приносит книги в публичный дом и разложив их, начинает рекламировать их содержание своим постоянным читательницам — куртизанкам. Девушки радостно окружили доставщика книг и с восторгом слушают о книжных новинках — любовных романах с грустным финалом и большим числом романтических сцен, предвкушая интересное времяпрепровождение за книгой (илл. 2) [34:19–35:00].



Илл. 2. Доставщик книг Киндзо рекламирует книжные новинки своим постоянным клиенткам — девушкам из публичного дома «Солнце в последние дни сёгуната», реж. Кавасима Юдзо, 1957 г.

В фильмах 1990–2000 гг. чаще всего библиотекарь — это симпатичная молодая девушка, иногда в очках, скромная, витающая в облаках, и очень стеснительная, из-за чего у нее не складывается личная жизнь. В книгах зачастую она ищет защиту, возможность скрыться от реального мира. Работа библиотекарем и любовь героини к книгам, вероятно, выбираются сценаристами, чтобы подчеркнуть ее романтическую натуру. В частности, именно такими предстают девушкики-



Илл. 3. Главная героиня эпизода аниме — мечтательная девушка-библиотекарь «Ведомый только богу мир», реж. Такаянаги Сигэхито, 2010 г.

библиотекари в аниме «Ведомый только богу мир» («神のみぞ知るセカイ», режиссер Такаянаги Сигэхито, 2010), «Ханда-кун» (「はんだくん」, режиссер Кояма Ёситака, 2016), и в типичных историях «о Золушке», таких как фильмы «Ты в меня влюбишься!» («君は僕をスキになる», режиссер Ватанабэ Такаёси, 1989), «Поцелуй безрассудной страсти» («痴情の接吻», режиссер Сакэми Акимори, 2021) и «Одинокая женщина, которая влюбилась. Теория любви Стендаля» («恋に落ちたおひとりさま〜スタンダードの恋愛論〜», режиссер Маэда Тэцу, 2022) и др.

Героиня-библиотекарь из аниме «Ведомый только богу мир» (илл. 3) следующим образом излагает свою страсть к книгам:

Я так люблю это место! Каждый том книги — это отдельный мир. Слова ведут в разные миры. Каждая книжная полка — отдельная вселенная. Это бескрайний мир фантазий. Находясь здесь, я могу отправиться, куда угодно. И стать, кем хочу. И делать все, что хочу. [...] Книга — это искусство. Книга — это культура. Книга — это чудо. Книга — это эпоха. Книга — это жизнь. Книга — это солнце. Книга — это песня. Книга — это человеческая жизнь. Книга — это обещание. Книга — это ветер. Книга — это море. Книга — это звезда. Книга — это душа. Книга — это мечта. Книга — это надежда. Книга — это любовь. Книга — это радость. Книга — это восхищение.

Наконец-то новый день, наконец-то снова наступило время, которое я проведу с книгами. Это время, когда я могу быть сама собой [1 сезон, 9 серия 13:08–15:32].

В целом, героини ограничиваются такими высокопарными, но весьма общими фразами, описывающими их любовь к чтению. Лишь в некоторых кинофильмах можно найти попытки более подробно раскрыть страсть героинь к конкретным произведениям и привязать содержание этих произведений к развитию сюжета, а также описать их влияние на формирование мировоззрения героев фильма. В качестве примера более глубокого раскрытия персонажей через любимые ими книги можно привести фильм «Поцелуй безрассудной страсти» (「痴情の接吻」, режиссер Сакэми Акимори, 2021), где имена основных героев связаны с японской классической поэзией и романом XI века «Повесть о прекрасном принце Гэндзи» писательницы Мурасаки Сикибу, а через беседы главных героев о любимых местах из книг становятся более понятны чувства и мотивы поступков персонажей, вовлеченных в любовный треугольник.

Работа в библиотеке хоть и делает героинь счастливыми, приобщая их к прекрасному миру чтения и книг, но раскрыть глаза на реальный мир им помогают «прекрасные принцы», мужчины, по каким-то причинам оказавшиеся в библиотеке, которые стремятся во что бы то ни стало добиться любви витающих в облаках библиотекарьш.

Немного по-другому разворачивается сюжет и происходит развитие персонажа девушки-библиотекаря в фильме «Библиотека, в которой есть ангел» (「天使のいる図書館」, режиссер Уэда Ацуси, 2017). Вчерашняя выпускница университета Ёсии Сакура устраивается работать в библиотеку в префектуре Нара, где ее назначают ответственной за выполнение тематических запросов читателей (илл. 4). Девушке тяжело освоиться на новом месте, привыкнуть к новой обстановке, она очень неуверенна в себе и плохо общается с людьми. Но постепенно она сближается с пожилой читательницей Аситака Рэйко, которая приносит ей старые фотографии, сделанные в разных уголках префектуры Нара, и просит узнать подробнее об этих местах. Девушка с энтузиазмом берется помочь читательнице, и они вместе исследуют новые места. Постепенно в лице

пожилой женщины и членов ее семьи девушка находит близких друзей. Сближаясь с читателями и старательно выполняя обязанности библиотекаря, она растет духовно и становится более уверенной в себе.



Илл.4. Сцена общения главной героини с юной читательницей библиотеки «Библиотека, в которой есть ангел», реж. Уэда Ацуси, 2017 г.

Одна из самых целеустремленных, смелых и самодостаточных персонажей-библиотекарей изображена в аниме в жанре исэкай¹ «Восхождение книголюбца. Готова на всё, чтобы стать библиотекарем» (「本好きの下剋上 ～司書になるためには手段を選んでいられません」, режиссер Хонго Мицуру, 2019–2022). Молодая девушка была невероятно счастлива, устроившись на работу в библиотеку, ведь она с детства безумно любит книги. Однако она погибает во время сильнейшего землетрясения, которое застало ее прямо на рабочем месте. Погибая под книжными полками, девушка молит о том, чтобы боги позволили ей переродиться, чтобы она могла продолжать читать. Однако девушка перерождается в мире, где не существует печатного станка, а книги и бумага недоступны простому населению. Но даже переместившись в этот мир, она сохраняет свое призвание, и ставит перед собой цель — дать всем людям в этом мире возможность познания радости чтения.

¹ Жанр исэкай — жанр манга и аниме, в котором герои перемещаются в другие, параллельные миры.

Также нельзя не упомянуть о фильме и аниме в жанре боевик «Библиотечные войны» (аниме: 「図書館戦争」, режиссер Хамана Такаюки, 2008; фильм: 「図書館戦争」режиссер Сато Синсукэ, 2013 и 2015 гг.). Здесь представлены библиотекари-воины, библиотекари-борцы за свободу слова, они борются за то, чтобы у каждого читателя была возможность читать то, что они хотят, ведь с их точки зрения это основа свободы и прав человека. Действие происходит в альтернативном 2019-м году: после того, как правительство 30 лет назад объявило цензуру на нежелательную литературу, оно начало массово изымать из библиотек и книжных магазинов запрещенные книги. Однако библиотеки, опираясь на Закон о самоуправлении библиотек, решительно выступают против действий правительства, организовав в том числе вооруженные библиотечные войска, которые призваны защищать книги и читателей (илл. 5 и 6).



Илл. 5. Участник библиотечного отряда готовится защищать книги «Библиотечные войны» (аниме), реж. Хамана Такаюки, 2008 г.

Показателен эпизод, когда полиция приходит в библиотеку с требованием предоставить им читательский формуляр подозреваемого в совершении преступления молодого человека, но командир сил библиотечного сопротивления Кадзуити

Инаминэ отказывает им, опираясь на закон о защите конфиденциальной информации читателей:

Чтение — это часть мировоззрения. А личные мысли не должны быть использованы в качестве доказательства вины (58:51–59:41).

Главные герои оказались в библиотечных военных отрядах не случайно: они все пришли сюда сознательно, это не школьники и не студенты, а взрослые, сформировавшиеся личности, которые готовы пожертвовать жизнью ради своих убеждений.



*Илл. 6. Официальный постер к фильму «Библиотечные войны»
Фильм «Библиотечные войны», реж. Сато Синсукэ, 2013 г.*

Проанализировав эволюцию образа библиотекаря в японском кинематографе, можно сделать вывод о том, что в большинстве старых и в некоторых современных фильмах библиотекари обычно изображены как люди довольно замкнутые и неуверенные в себе, немного не от мира сего. Но в других более современных фильмах персонажи становятся более социализированными и открытыми для перемен. Даже если у них есть проблемы, то работа в библиотеке и люди, с которыми они знакомятся на рабочем месте, помогают им их преодолеть.

Библиотека как место действия фильма

Самый старый фильм, который удалось найти, где бы фигурировали сцены из библиотеки, относится к 1937 году, и это фильм «Молодые люди» (「若い人」, режиссер Тоёта Сиро), повествующий о жизни и учебе учениц и преподавателей женской школы в городе Хакодате (о. Хоккайдо). В фильме есть сцена, во время которой главные персонажи, преподаватель и преподавательница, ищут на стеллажах нужные им книги. Преподаватели — люди разные по характеру, поэтому их выбор останавливается на совсем разных книгах. Здесь же показано, что библиотека — это не только место для чтения, но и место для общения. Найдя нужную литературу, молодые люди садятся за соседние столы и даже над раскрытыми книгами продолжают вести беседу друг с другом. Обращает на себя внимания, что внешний вид библиотек очень схож с современными японскими библиотеками [7:37–10:28].

В 1950 году на экраны вышел фильм «Слушай голос морского бога» (「聞けわだつみの声」, режиссер Сэкигава Хидэо, 1950), снятый на основе писем японских студентов и молодых преподавателей Токийского университета, погибших во время Второй мировой войны в Юго-Восточной Азии, где Япония вела военные действия. Фильм имеет антивоенный посыл и рисует трагедию утраченных молодых жизней. Последнее перед отправкой на фронт занятие, посвященное французскому писателю эпохи Возрождения Мишелю де Монтеню, проходит в библиотеке, и перед библиотекой же студенты наклеили антивоенные плакаты. Кроме этого, в фильме есть пронзительная череда кадров с видом на главный вход в библиотеку, а также с опустевшими залами книгохранилища и книжного каталога. В этом фильме библиотека является символом утраченных надежд на мирную спокойную жизнь и счастье, ведь многим студентам не будет суждено вернуться с этой войны.

Возможно, не будет преувеличением сказать, что в большинстве фильмов и аниме про школу обязательно будет фигурировать библиотека. Но библиотека в японских фильмах показана не столько как место для учебы и чтения, но скорее, здесь проходят обсуждения каких-либо проблем, сплетен, а иногда и встречи и знакомства главных героев (например,

фильм «Документ 13 по истории любви из Фукуоки. На противоположной стороне от твоего мира» 「福岡恋愛白書 13 キミの世界の向こう側」, режиссер Такаси Ниномия, 2018).

Иногда библиотека становится посредником между героями, связывая их судьбы. Например, в аниме знаменитой студии «Дзибури» («Гибли») «Шёпот сердца» («耳をすませば」, режиссер Кондо Ёсифуми, 1989), ученица средних классов Сидзуку замечает, что на формулярах книг, которые она читает, ей все время попадается одно и то же имя, то есть она и еще один читатель постоянно выбирают одни и те же книги. Главной героине становится настолько интересно узнать, что это за человек, что она решает непременно его разыскать. Им оказывается 15-летний юноша Сэйдзи, дружба с которым перерастает в первую любовь (илл. 7).



*Илл. 7. Сидзуку и Сэйдзи соединила любовь к книгам
«Шёпот сердца», реж. Кондо Ёсифуми, 1989 г.*

Библиотека в японском кино — это зачастую место, где завязывается какая-то интрига, так как здесь идеальные условия для подслушиваний и подглядываний, перешептываний, а среди дальних стеллажей можно найти идеальный уголок для уединения, чтобы, например, сделать признание в любви (дорама «Начать сначала с бывшим парнем» 「元カレリトライ」, режиссер Икэда Тихиро, 2022).



*Илл. 8. Библиотека как идеальное место для признания в любви
«Начать сначала с бывшим парнем», реж. Икэда Тихиро, 2022 г.*

Как место разворачивания боевых действий представит библиотека в аниме и фильме «Библиотечные войны». В фильме много эффектных и леденящих душу сцен с горящими в огне книгами, а также перестрелками и погонями, где стеллажи с книгами предстают в качестве заграждений и баррикад.

В фильме «Любовное письмо» (「ラブレター」, режиссер Иваи Сюдзи, 1995) не ладящих друг с другом ученика и ученицу средней школы против их воли избирают в библиотечный комитет, и теперь они вынуждены много времени проводить вместе друг с другом в школьной библиотеке (илл. 9). Однако спустя много лет, когда главная героиня возвращается в родную школу и посещает библиотеку, где они столько времени проводили с ее одноклассником, она понимает, что молодой человек на самом деле был все это время тайно влюблен в нее. На формулярах многих книг он писал ее имя, так что нынешние школьницы вели подсчет найденных именных формуляров. Здесь же, в библиотеке, когда-то состоялась и последняя встреча главных героев: молодой человек перевелся в другую школу и пришел в библиотеку, чтобы вернуть одолженную книгу. Между страницами книги он вложил записку

с признанием в любви, которую главная героиня в то время не заметила. В дальнейшем главные герои фильма более не встречаются. Юноша, будучи очень молодым, гибнет в горах, а девушка узнает о его чувствах только спустя несколько лет после его смерти во время посещения школы и школьной библиотеки. Это пронзительная мелодрама о первой любви, о несбывшихся надеждах, о жизни и смерти, и библиотека является местом разворачивания сюжета и драматических ситуаций.



*Илл. 9. Библиотекари поневоле во время дежурства в школьной библиотеке
«Любовное письмо», реж. Иваи Сюдзи, 1995 г.*

Таким образом, невозможно преуменьшить роль библиотек в фильме. Но приходится согласиться с японским исследователем Ичимура Сёдзи, который отмечает, что довольно мало в японском кинематографе сюжетов, где библиотека была бы местом изысканий, научных поисков главных героев. В западном кинематографе библиотека гораздо чаще предстает именно в этой роли (Ichimura, 1992, 34). Кажется, что потенциал библиотек в этом качестве в японском кино еще недостаточно раскрыт, и вряд ли это из-за того, что в действительности библиотеки редко используются японцами для поиска нужной информации.

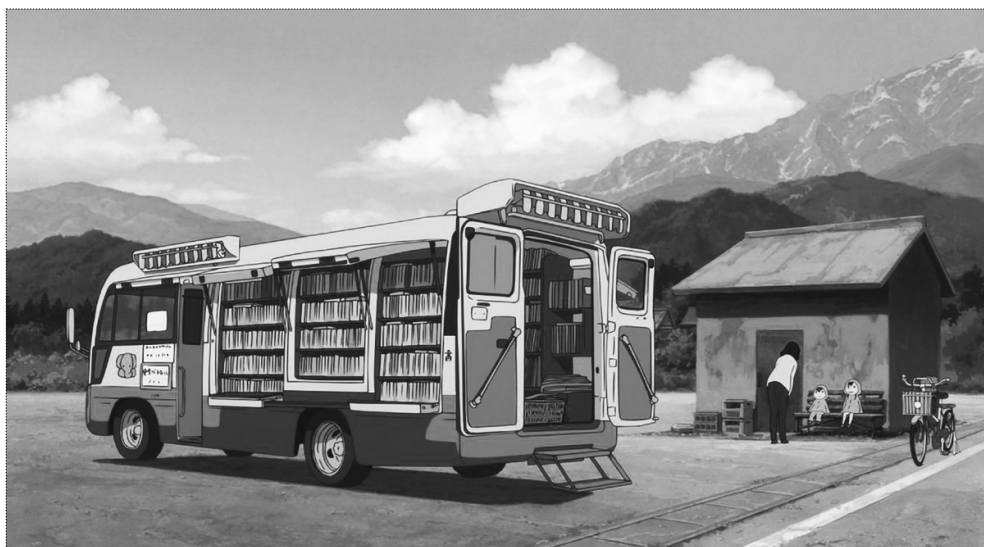
Гораздо реже, но все же бывает, что библиотека представлена как публичное место, которое может содержать в себе опасность. Например в триллере «Шантажист под дождем»

(「雨の脅迫者」, режиссер Конно Цutomу, 1990) учитель подготовительной школы находит между страницами взятой в библиотеке книги любовное письмо, оставленное предыдущей читательницей. Из текста письма он узнает, что женщина замужем, так что речь идет о супружеской измене, и мужчина принимается шантажировать ее (Itoh, 1991).

Не менее пугающей библиотека предстает в следующем фильме — «Женщина, которая слишком много знала» (「知りすぎた女」, режиссер Ито Хидэю, 1987). В возвращенной в библиотеку книге кто-то вырезал ножницами буквы. При складывании этих букв выясняется, что это послание, содержащее угрозы похищения девочки-подростка (Itoh, 1991).

Исследователь Ито Тосиро полагает, что здесь выражен бессознательный страх перед библиотекой как публичным местом. Японцы могут неосознанно испытывать чувство дискомфорта, когда обращаются к библиотечным книгам, так как через них читатель опосредованно словно бы вступает в контакт с большим числом незнакомых людей. Это также может вызывать подспудные опасения с точки зрения гигиены. Однако все же стоит заметить, что библиотечных триллеров в японском кинематографе снято не так много.

Надо подчеркнуть, что библиотеки в японской анимации обычно прорисованы очень реалистично, до мельчайших деталей: зачастую на кадрах со стеллажами можно прочитать на корешках названия книг, а также разглядеть номера библиотечных шифров. Интерьер библиотек часто нарисован на основе реальных библиотек. Например, известно, что в полнометражном аниме «Волчьи дети Амэ и Юки» (「おおかみこどもの雨と雪」, режиссер Хосода Мамору, 2012) изображена библиотека при университете Хитобаси. Книги играют важную роль в жизни героини этого аниме — Ханы-сан. Приверженность героини к чтению сценаристы подчеркивают тем, что даже переехав жить в японскую глубинку, она продолжает ходить с детьми в библиотеку, только теперь это не красивая университетская библиотека, а передвижная библиотека на колесах — автобус с книжными стеллажами (илл. 10). Изображение разных типов библиотек — интересная особенность этого аниме.



*Илл. 10. Мобильная библиотека в японской деревне
«Волчьих дети Амэ и Юки», реж. Хосода Мамору, 2012*

Библиотеки в японских фильмах и аниме — это, прежде всего, места для общения, встречи героев. Это уютные и светлые помещения, но иногда они представлены как места, скрывающие в себе угрозу.

Изображение читателей библиотеки

В дорамах или аниме про школу или университет велика вероятность того, что герои в каком-нибудь эпизоде окажутся в библиотеке. При этом, скорее всего, они не будут дисциплинированными читателями. Как уже было сказано выше, помимо учебы и чтения книг герои могут вести беседы друг с другом на отвлеченные темы, подсматривать за кем-либо через стеллажи или подслушивать чужие разговоры. Довольно часто повторяется следующая сцена: читатели начинают слишком увлеченно и громко что-то обсуждать, и тогда библиотекарям и другим читателям приходится делать им замечание, как правило совершая характерный жест — поднося палец к губам (например, в фильме «Документ № 13 по истории любви из Фукуоки. На противоположной стороне от твоего мира» 「福岡恋愛白書 13 キミの世界の向こう側」, режиссер Такаси Ниномия, 2018).

Некоторые читатели в фильмах приходят в библиотеку не только за книгами, но и за душевным комфортом, за спасением от одиночества и общением. Их отношения с библиотекарями и другими читателями перерастают в дружеские. Так, например, это происходит в фильме «Библиотека, где есть ангел»: для пожилой читательницы молоденькая библиотекарь становится такой же близкой, как родная внучка, и помогает исправить ошибки прошлого.

Однако есть и фильмы, где книги для читателей все-таки находятся в приоритете. В уже упомянутом выше «Шёпоте сердца» главная героиня — дочь библиотекаря, с детства любит книги. Однако после знакомства с целеустремленным юношей-отличником понимает, что книги — это не только удовольствие, но и источник знаний, благодаря которым она может поступить в желаемое учебное заведение, и начинает ходить в библиотеку уже для учебы.

Иногда читатели играют решающую роль в развитии сюжета. Так, в аниме «Кокоро тосекан» (「ココロ図書館」, режиссер Масунари Кодзи, 2001–2002) читатели выходят на митинг, чтобы потребовать от правительства города сохранения библиотеки, в которой работают главные героини аниме. И благодаря их настойчивости библиотека избегает уничтожения и остается открытой для посетителей. В аниме «Ханда-кун» ученики вдохнули новую жизнь в библиотеку, когда пожертвовали ей свои книги. В дораме и аниме «Библиотечные войны» школьница Ику Касахара, вдохновившись поступком сотрудника библиотечного военного отряда, который спас от правительственных войск ее любимую книгу, решает после школы присоединиться к библиотечным войскам сопротивления.

Японский кинематограф дает разные образы читателей библиотек, и это объяснимо естественными причинами, так как сюда приходят люди с абсолютным разным бэкграундом и мотивами. Именно поэтому не удастся выявить какое-либо стереотипное изображение читателей в японском кинематографе. Тем не менее, пользователи библиотек, как и библиотекари, нередко становятся основными двигателями сюжета.

Несмотря на значительный спад в современной Японии интереса к чтению и книгам, библиотеки продолжают оста-

ваться значимой частью жизни японского общества, и поэтому находят частое отражение в массовом искусстве, каким является кинематограф. Анализ образа библиотек в фильмах, снятых в разные десятилетия, позволяет проследить, как менялось представление о библиотеках в обществе, и как они развивались. В целом можно сделать вывод о положительном имидже библиотек в современном кинематографе, их зачастую склонны романтизировать, наделять большей значимостью. Библиотеки же, в свою очередь, добавляют фильму некую ауру утонченности, интеллигентности и элегантности. Можно выразить надежду на то, что подобное изображение библиотек будет способствовать возрождению культуры чтения и привлечет новых читателей.

REFERENCES

- Ichimura, S. (1992). Searching for intellectual application of visual media (Based on movies about librarians and libraries). *Toshokan zasshi*, 86 (1), 33-35. (In Japanese)
- Itoh, T. (1991). Discussion on the library and the image of librarians in visual media. *Shichoukaku shiryuu kenkyuu*, 2(3), 120-123. Retrieved from http://www.rsch.tuis.ac.jp/~ito/research/lib_articles/itoh/libcinema3.html (In Japanese)
- Shiotsun. (2020). *Let's take a look at "reading habits" data of Japanese people*. Retrieved from <https://co2nlab.com/japan-book/> (In Japanese)
- Takizawa, M. (1988). The Library and Librarian in the Cinema. *Toshokan-kai*, 39 (5), 195-204. (In Japanese)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ХАЯО МИЯДЗАКИ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ОРИЕНТИРЫ СЕНСИТИВНОГО (АСТЕНИЧНО-ШИЗОИДНОГО) ХАРАКТЕРА

АЛЕКСАНДРА КАЛИНИНА

Александра Анатольевна Калинина — искусствовед, графический дизайнер, аспирант кафедры философии, религиоведения и педагогики, специалист по PR и визуальным коммуникациям Русской христианской гуманитарной академии. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: kalinkedkos@gmail.com

Хаяо Миядзаки — мультипликатор, автор коротко- и полнометражных мультипликационных японских фильмов в жанре аниме, ведущий представитель эстетики стимпанка. В центре его творчества — разрешение противоречий архаического и высокотехнологического в современной культуре, диалог традиционной японской культуры и западных мифологий современности, гуманистические и общечеловеческие ценности, сближающие христианство и синтоизм. Показательно, что его работы, имевшие колоссальный успех не только на родине, но и у западного зрителя, отличаются феноменальной индивидуальностью и узнаваемостью. Своим авторским стилем отмечены и художественный метод, и визуальный язык, и тема, и культурный ракурс, и особое метафизическое пространство, где разворачивается драматургия его анимационного повествования. Но, пожалуй, самое аутентичное в его творчестве — это особо звучащая пронзительная эмоциональная жизнь. Здесь и щемящее чувство правды, переживание безграничности мира мечты и природной плодovitости воображения, чувствительность к архетипическому, восторг полё-

та и страх падения, ужас перед агрессией как таковой, тяга к эскапизму, застенчивость и стыдливость. Здесь мы сталкиваемся не только с культурной логикой синтоистского, но и особым общечеловеческим мировосприятием. Именно эти экзистенциальные переживания маркируют душевную жизнь людей с чувствительным (иначе — шизоидным астеничного типа) характером. С позиций философско-антропологического анализа и характерологии искусства мы показываем, как в художественном материале Миядзаки заявляет о себе это психологическое содержание.

Ключевые слова: Хаяо Миядзаки, чувствительный характер, шизоидный характер, пограничная личность, экзистенциальные ориентиры, характерология искусства

THE CREATIVE WORLD OF HAYAO MIYAZAKI AND EXISTENTIAL ORIENTATIONS OF SENSITIVE CHARACTER (ASTHENIC TYPE OF SCHIZOID PERSONALITY)

Alexandra Kalinina

Art historian, graphic designer, postgraduate student, Department of philosophy, religious studies and pedagogy, PR and visual communications specialist, Russian Christian Academy for the Humanities. St. Petersburg, Russia.

E-mail: kalinkedkos@gmail.com

Hayao Miyazaki is an animator, an author of short and full-length animated Japanese films related to the anime genre. He is also a leading representative of steampunk aesthetics. At the core of his art Miyazaki attempts to resolve the contradictions of the archaic and high-tech in modern culture, to build a dialogue of traditional Japanese culture and Western mythologies of modernity, to assert humanistic and universal human values that bring Christianity and Shintoism together. It is significant that his works (which had tremendous success not only at home but also within the Western audience) are distinguished by phenomenal individuality and recognizability. An artistic method, a visual language, themes, a cultural perspective, and a particular metaphysical space where the dramaturgy of his animated narrative reveals — all of this is marked by his own author's style. But the most authentic in his work probably is an especial tonality that brings a piercing to the bottom of heart emotional life. Here we find an aching sense of truth, an experience of the boundlessness of the dreaming world and the natural fertility of the imagination as well as sensitivity to the archetypal, the delight of flying and the fear of falling, the horror of aggression, the craving for

escapism, shyness and modesty. Of course here we have deal with the cultural logic of the Shintoism, but also with a special universal human worldview. It is these existential experiences that mark the mental and psychic life of people with sensitive character (in other words a schizoid personality of asthenic type). From the point of philosophical anthropology and characterology of art we reveal how this psychological content manifests itself in Miyazaki's artistic heritage.

Keywords: Hayao Miyazaki, sensitive character, schizoid personality, borderline personality, existential orientation, characterology of art

Об индивидуальном и типическом

Когда мы говорим об интерпретации искусства и содержания произведений, то всегда имеем дело с главной дихотомией художественного. Речь идёт о столкновении в нём индивидуального и типического. Какой вопрос бы мы ни задали: «Что в произведении от эпохи?» или «Что в нём от личности автора?», «Что звучит как вневременное?» или «Что в нём актуально-исторического?», — в ответах для нас раскроется, что произведение содержит в себе множество слоёв типического. Наиболее очевидные — это художественный стиль, культурная традиция, национальный менталитет, тип личности и склад характера художника.

Самые масштабные авторы в истории искусств помимо владения техническим мастерством, сочетали в себе способность раскрыть глубину этих типовых содержаний и сохранить индивидуальность в авторской подаче этого типического. К мастерам такого масштаба относится японский мультипликатор Хаяо Миядзаки (род. 1941). Безусловно, помимо творческой ипостаси мы можем указать и на его роль как мыслителя. В центре его творчества — разрешение противоречий архаического и высокотехнологического в современной культуре, диалог традиционной японской культуры и западных мифологий современности, гуманистические и общечеловеческие ценности, сближающие христианство и синтоизм.

Показательно, что его работы, имевшие колоссальный успех не только на родине, но и у западного зрителя, отличаются феноменальные индивидуальность и узнаваемость. Своим автор-

ским стилем, отмечены и художественный метод, и визуальный язык, и тема, и культурный ракурс, и особое метафизическое пространство, где разворачивается драматургия его анимационного повествования (Neipir, 2019). Но, пожалуй, самое аутентичное в его творчестве — это особо звучащая пронзительная эмоциональная жизнь. Здесь и щемящее чувство правды, переживание безграничности мира мечты и природной плодovitости воображения, чувствительность к архетипическому, восторг полёта и страх падения, ужас перед агрессией как таковой, тяга к эскапизму, застенчивость и стыдливость.

Помимо культурной логики, здесь присутствует особое общечеловеческое мировосприятие. Это снова нечто типичное, внутренне непротиворечивое, что мы часто встречаем в жизни людей. Именно такие экзистенциальные переживания маркируют душевную жизнь людей с чувствительным характером (иначе — астеничным вариантом шизоидного характера). С позиций философско-антропологического анализа и характерологии искусства мы можем обнаружить, как в художественном материале Миядзаки заявляет о себе это психологическое содержание.

Каков же механизм проявления характерологического в искусстве? С уверенностью мы можем указать на то, что в творческой деятельности художником движет личностная интенция самовыражения — внутреннее ощущение того, что именно должно проявиться в произведении. В свою очередь в ней отчётливо прослеживаются «центры кристаллизации» мотивов, которые мы, следуя за логикой О. И. Кривцуна (Krivtsun, 2008), называем регистрами личностной интенции. Автор, каждый раз сверяя свой рабочий материал с внутренней предустановкой на результат (сознательной и бессознательной), как бы прислушивается к себе и отвечает на вопрос «Я делаю это как кто?». Ведь личность — это многоуровневая система, в неё вложены все аспекты нашей идентичности. Предположим, что ответы Миядзаки были бы такими:

— первый регистр личностной интенции художника — профессиональный, и внутри него мы находим каскад соответствующих идентичностей. «Я как кто?»: как мастер визуального, как аниматор, как новатор и основоположник новой традиций;

— второй очевидный регистр — историко-культурный: «Я» художника выступает в роли исторического субъекта, выразителя духа времени, преобразователя реальности. «Я как кто?»: как японец послевоенного времени, как последовательный пацифист, стремящийся уберечь человечество от войн, как несостоявшийся авиаконструктор, сохранивший навсегда мечту о небе;

— и наконец, третий регистр — индивидуально-психологический: «Я» и моя личность, темперамент, характер. «Я как кто?»: как ироничный оптимист, живой и подвижный, сторонящийся толпы, тонко организованный и сердечный.

То есть с помощью каждой из таких ролей произведение проверяется на «художественную правду»: а не соврал ли я, когда писал, задумывал и строил?

В анализе искусства Миядзаки мы предлагаем сосредоточиться на характерологической интенции. А именно: какие внутренние императивы диктует мастеру его характер. Если личность — это широкое конституциональное понятие, которое связано с тем, в какую иерархию укладываются смыслы в жизни человека (Bratus', 2004), то характер — более психологически конкретное явление. В отличие от темперамента, который фактически является психической репрезентацией типа ВНД (высшей нервной деятельности), характер определяет наши реакции, поведение и даже миропонимание не в такой плотной связи с биологией, а больше со сценариями раннего развития (Simonov & Ershov, 1984). Безусловно, Кречмер не зря нашёл связь характера с телосложением (Kretschmer, 1995), но последующие психоаналитические изыскания (McWilliams, 2015, 45-106), всё глубже заглядывающие в детский опыт индивида, показали особое духовно-экзистенциальное содержание характера как формы человеческого бытия.

Некоторые методологические вопросы

Однако прежде рассмотрим один методологический аспект.

Предположим, у нас состоялся междисциплинарный круглый стол по творчеству Миядзаки. И, заручившись компетентным мнением клиницистов, мы зафиксировали, что характер мастера сенситивный, ярко-выраженный, тяготеющий к акцен-



Илл. 1. «Мой сосед Тоторо» (1988)

туации. Психоаналитики заверили нас, что проглядывают шизоидные черты и нечто, специфичное для пограничного уровня организации. Культурологи указали нам на синтоистское мировосприятие, японисты — на героев народных поверий, искусствоведы — на проблемы становления аниме и манги. Все мы согласились друг с другом. И вот теперь нам видится индивидуально-личностное в типичном для стиля: где ещё найдёшь такого юморного, с провалами в детскую непосредственность, певца анимизма (илл. 1)? А культурное являет себя исследовательскому взору в типичном для психологической конституции: шизоидный эскапизм и бегство от реальности обрастает свойствами спасительного параллельного мира, в которых мы можем найти отсылки к мифологии и религиозным сюжетам.

Открывает ли это для нас новые смыслы? Те, которые исследователю не увидеть изнутри своей изолированной дисциплинарной ниши? Мы считаем, что категорически да! Перед нами возникает объёмное понимание произведения, если внести в историко-культурное видение также характерологическое, и более индивидуализированное психологическое видение личности художника, если, напротив, снять с него культурные наслоения.

В самом деле, автор и произведение находятся в диалектической связи. Художник в творческом процессе осознанно наблюдает становление своего замысла, но всё время бессознательно делает поправки на некое дополнительное содержание. Это содержание исходит из творческих интенций самовыражения, то есть нечто глубинное, что относится к области идентичности мастера, стремится выразить самую себя. Мы предлагаем в пространстве диалектического единства произведения и творца выделять такие измерения, которые соответствовали бы специфичности его интенций.

В случае характерологического измерения творчества художником вкладывается в произведение такое переживание реальности, такая палитра эмоций, такой рисунок мышления, такой опыт человеческого бытия, которые свойственны его типу характера. В обратном направлении законченное произведение, «прочитанное» в характерологическом измерении, возвращает нам эти аспекты. Таким образом, в зрительском (или исследовательском) движении от произведения к творцу может быть произведена аналитическая и эмпатическая «диагностика» характера художника. Само произведение, подкреплённое данными биографии, становится для исследователя-гуманитария (филолога, искусствоведа, культуролога) источником, эквивалентным интервью для клинициста. А зедельмайровское «вчувствование» в произведение (Sedlmayr, 1999, 200) — аналогом поля переноса-контрпереноса. Герменевтический по своей сути иконологический подход даёт нам эти возможности тогда, когда наиболее элементарные стадии интерпретации уже пройдены (описание и анализ формы, иконографическое прочтение, снятие культурного пласта), и, наконец, иконологический уровень, в который подгружена характерология, раскрывает нам дополнительные смысловые подтексты (Kalinina, 2015).

Художник, его характер и экзистенциальное содержание искусства

Экзистенциальную проблематику творчества в разрезе одновременно клинического и философского ввёл в историографию Карл Ясперс своим пронзительным сочинением

о Стриндберге и Ван Гоге (Jaspers, 1999). По сути, он создал прецедент, когда апелляция к творчеству стала восприниматься как источник знаний о душевной жизни мастера. Более того, патографический взгляд на биографию теперь вышел за рамки ламброзианской парадигмы «гений и безумие», и приобрёл высокое гуманистическое звучание.

Патография, то есть жизнеописание исторической персоналии с вниманием к событиям, когда «что-то» пошло не так, за рамками психической нормы (Insane Edges..., 2004), показала себя также адекватно знаниям о характере в психологической школе М. Е. Бурно. В ТТС (терапии творческим самовыражением) патографический анализ значительного массива биографий и произведений искусства вёлся с точки зрения поиска проявлений характерологических черт. Бурно и его последователи однозначно декларировали, что тема патологии или душевной болезни никак не коррелирует с пониманием характера творящего субъекта (Burno, 2015). Даже кричащие ярлыки «ненормальности», закреплённые в художественной критике за Гойей, Блейком, Босхом или Врубелем, не мешают считать характерологическое в их произведениях вне концепций психозов или пограничных состояний, о которых знатоки искусства имеют достаточно туманное представление.

Итак, в характерологии искусства при общем предмете исследования (характерологическое измерение профессионального творческого опыта), объект исследования междисциплинарно «мерцает». То это произведение при иконологическом взгляде на проблему, то личность художника при характерологическом. А если мы встаём на позиции философской антропологии, объектом выступают особые приметы человеческого, непротиворечиво связанные общей логикой целого и типичной узнаваемостью. Эти приметы мы предлагаем называть экзистенциальными ориентирами (*илл. 2*).

Среди них можно назвать особенности эмоциональной заряженности и доступный диапазон эмпатии, стиль мышления и логику действий, в конце концов — ценности и предельные смыслы, особенности переживания реальности. Эти ориентиры предрасполагают либо тяготеть к определённым экзистенциальным полюсам, либо разрешать их противоре-

- Эмоциональная заряженность
- Стиль мышления
- Логика действий
- Ценности
- Предельные смыслы
- Переживание реальности
- Эмпатия

Бинарные пары

Разум и чувство;
 тело / дух;
 Я / Другой;
 культура / природа;
 реальность / фантазия;
 теория / практика



коллективизм / индивидуализм;
 желание / долженствование;
 власть / подчинение;
 свобода / ответственность;
 пространство / время

Илл. 2. Экзистенциальные ориентиры

чие. Рождаются бинарные пары я / Другой; власть / подчинение; культура / природа; реальность / фантазия; теория / практика; разум / чувство; тело / дух. Исходя из этих векторов экзистенциального в произведении появляются особенности трактовки натуры, специфика формы и содержания. Их мы называем характерологическими маркерами в искусстве.

С каких же позиций подойдем к творчеству Миядзаки: методом от произведения или от автора? Дадим объекту исследования померцать.

Тем, кто знаком с большинством его произведений, в глаза бросается удивительный сквозной персонаж (илл. 3). Юбаба, Дора, Софи... Это некая пожилая дама с ведьмовским носом крючком, столь стеничная в своих позах, напористая в движениях, что возраст её кажется на тридцать, в то время как лицо её покрывают морщины. Зачастую в руках у неё какой-нибудь фаллический атрибут, а по-микеланджеловски маскулинный корпус тела комично контрастирует с женской причёской или одеждой. Она руководит окружающими мужчинами и принимает лидерские решения. Она умна и проницательна, коварна,



«Унесённые призраками» (2001)



«Небесный замок Лапута» (1986)

СКВОЗНОЙ ПЕРСОНАЖ (гиперстеничная и доминантная)

**Феномен «оральной агрессии»
материнской фигуры у шизоидов,
бабушки – у сенситивов.**



«Ходячий замок» (2004)

Илл. 3. Сквозной персонаж и тема «оральной агрессии»

но открыта к диалогу, если её интересы пересекаются с задачами героев, и им она открывает свою позитивную сторону и мудрость знания жизни. Помимо выразительного носа её выделяет огромный рот, зачастую распахнутый в гомерическом хохоте или громоподобных приказах. Здесь вспоминается концепция «оральной агрессии» материнской фигуры, персекуторно переживаемой шизоидами на ранних стадиях развития (Thomas & Thompson, 1990). Судя по анамнестическим примерам Личко, аналогичную функцию в становлении сенситивов выполняет бабушка (Litchko, 1977).

И в теме, и в эмоциях и особенностях передачи реальности мы встречаем у Миядзаки много шизоидного. Повествование пронизывает томительное ожидание некоего идеального мира с практически сновидными характеристиками. В «Шёпоте сердца» (1995) — это цветущие сады, удивительные парящие объекты (илл. 4), в «Небесном замке Лапута» (1986) — буквально горный мир, скрытый за неприступной стеной грозовых облаков, в «Принцессе Мононоке» (1997) и «Навискае из Долины



Илл. 4. «Шёпот сердца» (1995)

ветров» (1984) — мистический лес, хранящий тайны (Burton, 2021). Шизоиды склонны искать регрессивное пространство, убежище, и чаще всего защищаются с помощью фантазирования, которое дистанцирует их от ранящего внешнего мира. Причина в том, что сформированные на ранней оральной стадии развития, они сохраняют и в зрелости ощущение детской беспомощности перед вызовами реальности и либо убегают от неё, либо ищут материнское заступничество в окружающих, проецируя на них родительскую грандиозность и всесилие.

Однако персонажи, которые населяют миры Миядзаки, не так однозначны. Это не только иконоподобные, идеальные, сакральные существа (которых мы ожидаем встретить в шизоидном творчестве), такие как Дух Леса из «Принцессы Мононоке». Здесь есть хтонические по сути органико-механические Титаны, напряжённо-мистические кодама, зооморфный, но добрый дедушка-паук Камадзи, целый карнавал по-детски нестрашных духов из «Унесённых призраками» (2001). Что-то снижает здесь пафос высокого шизоидного диалога с Абсолютом.

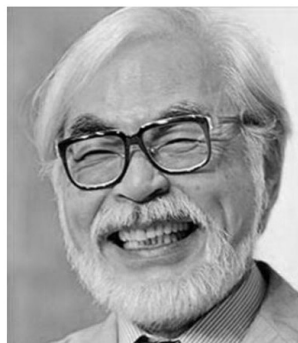
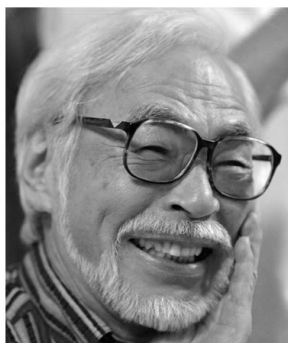
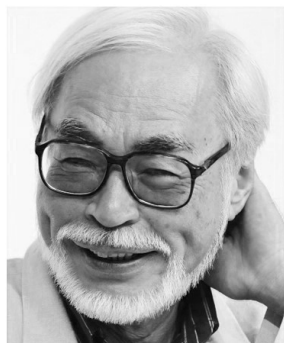
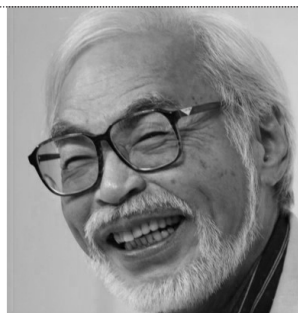
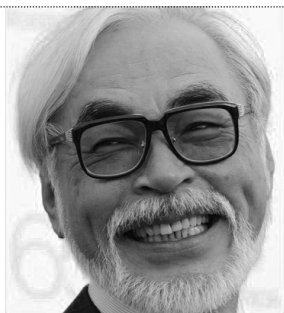
Кому адресовано это искусство, кто был бы его наиболее счастливым созерцателем? И здесь всё не очень однозначно.

Вроде бы широкий спектр культурных аллюзий «Принцессы Мононоке» должен привлечь знатока; повествовательная драматургия, путь героя, приключение и средневековый флёр «Навсикаи...» захватил бы дух подростков. А вот «Мой сосед Тоторо» (1988) поражает сочетанием мелодраматического решения, трогательного семейных взрослых, и совершенно детского восприятия, не умеющего абстрагировать, фиксирующего в реальности (даже духовной) только конкретное. Но и в последнем примере двухходовая сказочность не мешает автору пригласить зрителя к культурологическому размышлению над кэрроловской «Алисой», переосмысленной в японском духе. Слишком широкая шкала — от детского восприятия до визионерии — свойственна оптике Миядзаки.

Шизоидное:

**остановившаяся
лобная мимика.**

**Аргумент
для психолога,
а для искусствоведа?**



Илл. 5. Мимика Миядзаки

Перескочим ненадолго к художнику как объекту. Вот перед нами фотопортреты мастера (илл. 5). Он откровенно много смеётся, при этом верхняя часть его лица неподвижна. Это приметы так называемой остановившейся лобной мимики,

характерной для шизоидов. Именно она придаёт им холодный и дистантный вид. Но холодным это лицо с фотографий мы назвать никак не можем: чувствуется радость, ироничность, жизнелюбие, взрывы оптимизма, и, что особенно важно, контактность. Это что-то эмпатичное, близкое к синтонно-истероидному полюсу. Выходит несколько противоречиво на фоне ярко выраженных шизоидных примет в искусстве.

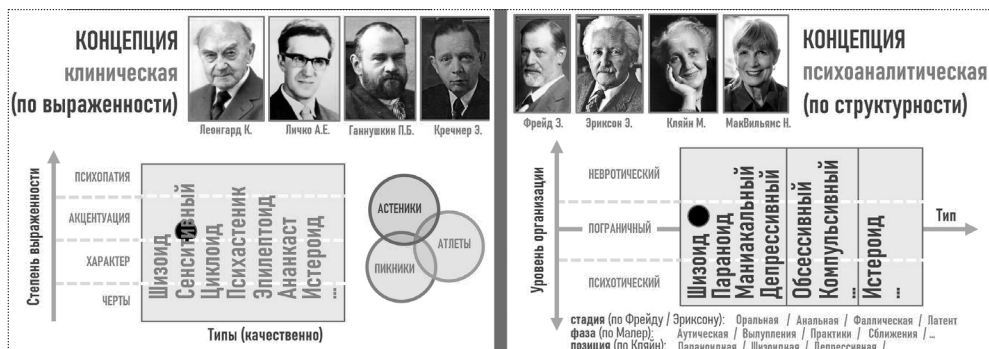
В чём же может быть причина? Обратимся ненадолго к теории характера.

В клинической научной матрице характеры делятся по типам (качественно) и по степени выраженности (количественно). Здесь выделяются слабо явленные черты, собственно оформленный характер, ярко выраженный характер с тенденцией к эпизодическим декомпенсациям («акцентуация») и перманентно заострённый характер («психопатия»). В психоаналитической же школе характеры рассматриваются иначе: качественное деление их на типы дополнено вниманием ко времени их становления в течение стадий, фаз или позиций развития в детстве. А вместо степени их количественной выраженности во внимание принимается качество их структурной завершенности. По этой причине крепким, стойким к испытаниям действительности считается невротический уровень организации характера¹; а рассыпающимся, не дающим шанс на адекватное тестирование реальности — психотический уровень. В промежутке же между ними лежит самостоятельный высокоспецифичный характерологический феномен — пограничный уровень организации характера (*илл. б*).

Оставив в стороне нюансы психиатрической номенклатуры, отметим, что и внутри клинического подхода мы видим попытку описать этот «пограничный» типаж через концепцию «полифонического» (иначе — шизотипического) характера.

Для психоаналитиков (и в первую очередь аналитических психологов) важно, что «пограничники» «застряли» на фазе

¹ В традиции перевода на русский язык закрепился термин «уровень организации личности», т.к. в англоязычной традиции характер принято обозначать словом «personality». Во избежание терминологических контаминаций мы предлагаем озвучивать эту концепцию как «уровень организации характера».



Илл. 6. Сравнение клинической и психоаналитической характерологии

сепарации-индивидуации и в экзистенциальном плане находятся в положении «ни там, ни тут». Это состояние близко архаическому опыту человека, находящегося, по Тёрнеру, в лиминальной позиции: в пространстве ритуала, где он находится под власть архетипов и переживает «тяжёлые аффекты» (Turner, 1974). Под их воздействием субъект должен пережить трансформацию и выйти из ритуала преображённым. В силу структурной непрочности конституции, ведущие защиты (базовые для его типа характера) могут уступать место иным, рождая ощущение характерологической множественности.

Однако, в отличие от психотиков тестирование реальности у пограничных работает. Интересно, что физиогномически внутреннее расщепление (дезинтеграция центра самости на отдельные внутренние объекты) проявляется в том, что одновременно на лице пограничных могут быть активны как родитель (контролирующий верхнюю часть лица как интеллектуальную зону принятия решений), так и ребёнок (захвативший зону речи, творчества и эмоций). Вспомним фотографии Миядзаки в этом разрезе.

Такая множественность звучания сподвигла М. Е. Бурно обозначить этот характерологический феномен, чью специфичность он также отмечал, как явление «полифонии». По-своему объясняя его вслед за Снежневским через логику процесса малопрогрессирующей шизофрении (опустим психиатрические споры), он отметил мозаичность характера: разные радикалы могут «переслаиваясь» присутствовать одновременно, но

звучать союзно. Противоречивость при этом сохраняется, но приходит к единству в особом экзистенциальном «мета-»: это сюр-, гипер- или фантастический реализм, переживание пороговой ситуации, мышление, переплетённое с чувствованием (Dobrolubova, 2002).

У Миядзаки мы вроде бы видим это целостное, долгое и широко развёрнутое шизоидное. И шизоидное не стеничного полюса, а сенситивного. Герой его мультфильмов — это чаще всего пугливая, стыдливая, застенчивая и хрупкая девушка. Если она испытывает гнев, то это ярость благородная. Если решается двигаться к людям, то с посланием любви. Сенситивно. Но вот в судьбе Навсикаи мы видим ярко выраженную трансформацию. Эта девушка, принципиальная, находчивая и волевая, но бесконечно малая перед лицом глобальной катастрофы, входит не просто в пространство ритуала, а в мощные потоки энергий мистерии. Её трансформация содержит в себе настолько масштабный потенциал, что меняет мир. И вся загадочность, все поиски шифров «полифонических» миров — это и есть движение к той уникальной точке в экзистенциальном пространстве-времени, где эта трансформация (долгожданный приход к несостоявшейся индивидуации) произойдёт.

И вот теперь становится понятно, откуда так много архетипического в этом художественном мире. Дух леса из «Принцессы Мононоке» (1997) даже иконографически перекликается с написанным нашими предками 15.000 лет назад на стенах пещеры Труа-Фрер рисунком — то ли рогатого бога, то ли шамана в ритуальной маске. И самое поразительное — это то, как не просто в форме, но и в смысловой глубине их тональности звучания совпадают (илл. 7).

Архетипично и открытое присутствие анимы как героини творчества художника-мужчины. Архетипично и настолько атмосферное погружение в мир синтоизма (да, культурно это японская традиция, но следов современной светскости здесь нет). Мир Миядзаки живой, в каждом камне и каждой пылинке растворён бог. Это мягкий, сенситивный вариант переживания нуминозности, свойственного пограничным по Шварц-Саланту (Schwartz-Salant, 2010, 68-70).

АРХЕТИПЫ первобытного сознания



Дух Леса «Принцесса Мононоке» (1997)



«Рогатый бог» Пещера Труа-Фрер (13 тыс. лет до н.э.)



Илл. 7. Дух леса Миядзаки и «Рогатый бог» из Труа-Фрер

Итак, что же с характерологическими маркерами? Основные темы искусства Миядзаки — это, с одной стороны, полёт, красота природы, сила духа (шизоидные маркеры), с другой, — хтонические существа, магия, трансформация, миф (маркеры полифонические). Что с формой? Гармоничная матовая колористика, мягкие диагонали (сенситивное), композиционное равновесие, математичность тектоники и построений (шизоидное). А центрические композиции — то, что Добролюбова называет визуальной эмблемой (Dobrolubova, 2002, 312), — сочетают эстетику, графичность и смысловые подтексты, так как именно такое визуальное построение адресует к архетипам фундаментальным, таким как Древо жизни (и это полифонический маркер) (илл. 8).

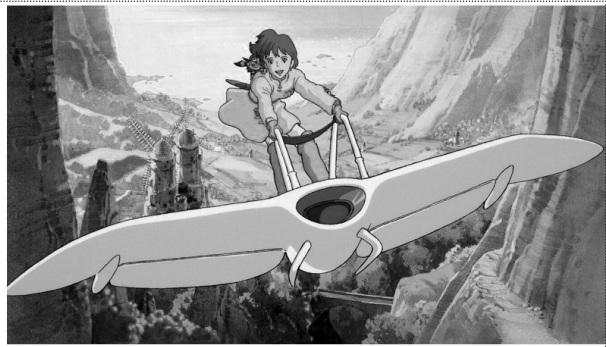
Итоги

Попытаемся резюмировать наши размышления.

Характер является одной из форм идентичности, которая наряду с другими аспектами личности определяет творческую

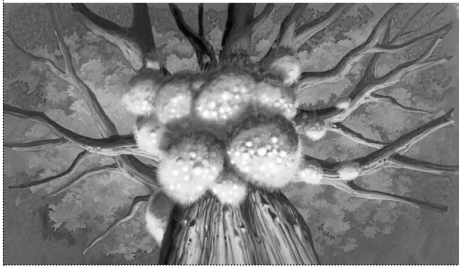
Характер	Формальные приёмы
Шизоид	геометризм построений, равновесие композиции, математические аллюзии, единство гаммы, цветовая гармония
Шизотип	центрическая или пирамидальная композиция, инверсия

«Навсикая из Долины ветров» (1984)



Центрические композиции

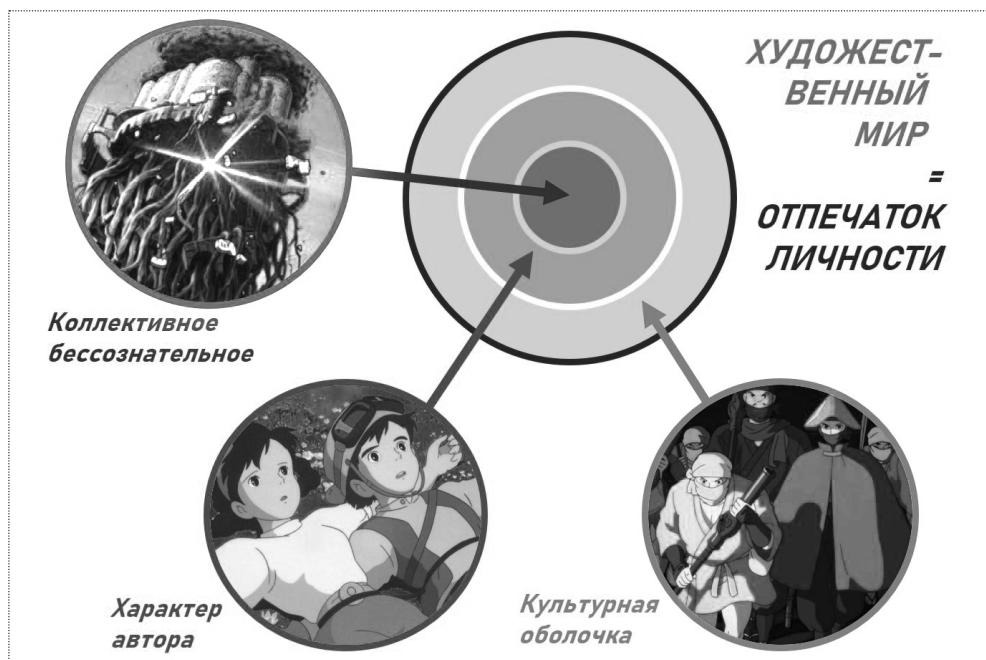
и мягкие диагонали



Илл. 8. Композиционные приёмы

интенцию — источник самовыражения художника. В характерологическом измерении произведение искусства транслирует вложенные в него экзистенциальные переживания, определяемые характером мастера.

Экзистенциальные ориентиры, которые мы обнаружили в творчестве Миядзаки, адресуют нас к чувствительно-шизоидной и полифонической (пограничной) специфичности характера. Шизоидное сконструировало в художественном пространстве мир мечты как спасительного убежища, показало витальную силу воображения, стремление к полёту, нарисовало его удивительно гармоничными композиционными и колористическими методами. Чувствительное проявилось в эмоциональной мягкости, деликатности, утончённости и пугливости, повышенной чуткости и ранимой чувствительности. Полифоническое — в сказочности, детскости, многоадресности, таинственности, так как в творчестве полифонистов (пограничников) как нигде ещё проявляет себя коллективное бес-



Илл. 9. Три уровня личного в художественном

сознательное. Вырываясь наружу в пространстве ритуала, оно становится одной из главных тем такого искусства.

Мы считаем, что на художественный мир масштабного мастера нужно смотреть как на отпечаток его личности, в котором отчётливо видны три уровня (илл. 9). Это коллективное бессознательное в его ядре, характер как выраженный типаж и культурная оболочка. От мастера к мастеру меняется пропорция и соотношение этих частей. Кто-то может «нырнуть» в коллективное бессознательное за аллюзией или сюжетом, а кто-то там давно и надолго поселился, кто-то предъявляет интересные черты характера, а кто-то является его ярчайший примером, кто-то иллюстрирует собой стиль, а кто-то персонафицирует культурную рефлексию многих поколений. Хай-ао Миядзакэ видится нам таким творцом, в котором все три этих уровня невероятно масштабны, но при этом гармонично уравновешены. Его искусство давно и по праву стало мировым достоянием, так как многие его послания имеют вневременное и общечеловеческое значение и доступны зрителям на разных уровнях восприятия.

REFERENCES

- Bratus, B. S. (2004). Leontiev's Bases of semantic Concepts of Personality. *Questions of psychology*, 3, 102–110. (In Russian)
- Burno, M. E. (2015). On "Characterological Creatology" and "Psychotherapy of healthy people". In *Psychotherapy of healthy People. Psychotherapy of Russia. A Practical Guide to Characterological Creatology* (11–27). Moscow: Inst. konsultirovaniya i sistemnykh resheniy Publ. (In Russian)
- Burton, G. (2021). *Hayao Miyazaki's Universe: Paintings of the great Animator in detail*. Rus. Ed. Moscow: Bombora, Eksmo Publ. (In Russian)
- Dobrolubova, E. A. (2002). Polyphonic "Character" and Creative self-expression Therapy. In *Practical guide to Creative self-expression therapy* (308-333). Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
- Insane Edges of Talent: Encyclopedia of Pathography*. (2004). Moscow: AST Publ. (In Russian)
- Jaspers, K. (1999). *Strindberg and Van Gogh. The Experience of comparative pathographic Analysis involving the Cases of Swedenborg and Gelderlin*. Rus. Ed. St. Petersburg: Gumanitarnoye agentstvo, Progress Publ. (In Russian)
- Kalinina, A. A. (2015). Interpretation of an artwork by the means of characterology: An interdisciplinary method. In *Psychotherapy of healthy People. Psychotherapy of Russia. A Practical Guide to Characterological Creatology* (480-502). Moscow: Inst. konsultirovaniya i sistemnykh resheniy Publ. (In Russian)
- Kretschmer, E. (1995). *Physique and Character*. Rus. Ed. Moscow: Pedagogika press Publ. (In Russian)
- Krivtsov, O. A. (2008). *Creative Consciousness of an Artist*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ. (In Russian)
- Litchko, A. E. (1977). *Psychopathies and Character Accentuation of Adolescents*. Leningrad: Medicina Publ. (In Russian)
- McWilliams, N. (2015). *Psychoanalytic Diagnosis: Understanding Personality Structure in the Clinical Process*. Rus. Ed. Moscow: Nezavisimaya firma "Klass" Publ. (In Russian)
- Neipir, S. (2019). *The Magical Worlds of Hayao Miyazaki*. Moscow: Eksmo Publ. (In Russian)
- Schwartz-Salant, N. (2010). *The Borderline Personality. Vision and Healing*. Rus. Ed. Moscow: Kogito-Center Publ. (In Russian)
- Sedlmayr, H. (1999). *Art and Truth: On the Theory and Method of Art History*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvoznanie Publ. (In Russian)

- Simonov, P. V. & Ershov, P. M. (1984) *Temperament. Character. Personality*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Thomas, R. & Thompson, M. D. (1990). The evolution of schizoid orality. *The American Journal of Psychoanalysis*, 50, 231-241.
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca, New York: Cornell University Press Publ.

БОГИ И АНИМЕ: ЯПОНСКАЯ АНИМАЦИЯ В ПОИСКАХ КАТЕГОРИИ СВЯЩЕННОГО

АЛЕКСАНДРА ПОЗДЕЕВА

Александра Андреевна Поздеева — аспирантка кафедры онтологии и теории познания Института философии Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: alex112896@yandex.ru

Статья посвящена проявлениям категории священного в продуктах японской массовой культуры, в частности, в аниме-сериалах и фильмах. Автор обращается к традиционной японской религии — синтоизму, и показывает, каким образом она находит отображение в данных произведениях. Отталкиваясь от идеи «рождения» людей богами, характерной для синто, автор на примере анализа таких аниме как «Бездомный Бог», «В лес, где мерцают светлячки» и «Очень приятно, Бог» показывает, как возникает равноправие субъектностей представителей потустороннего и посюстороннего миров. Также отмечается, что данные произведения, таким образом, являются отражением японской религии в массовой культуре. Помимо того, автор обращается к другим произведениям, таким как «Мононоке» и «Берсерк» с целью рассмотреть иные формы отношения субъекта и священного. И если первый аниме-сериал показывает сверхъестественное существо на стыке потустороннего и посюстороннего миров, выходящее за рамки рационального познания, то в «Берсерке» прослеживается непринадлежность этому миру существ, с которыми сталкиваются герои. Для них характерна нуминозность, божественное

присутствие, и столкновение с ними вселяет в персонажей священный ужас, вытесняющий всяческое разумное понимание этих существ. Субъект и существа в данном случае стоят на разных позициях: потусторонние сущности оказываются качественно отличными от человеческого субъекта, и равенство в их отношениях теряется полностью. Таким образом, выявляется три разных соотношения субъекта и божественного и проявления священного в профанном — человеческом — мире.

Ключевые слова: аниме, священное, синтоизм, сверхъестественное, боги, ёкаи

GODS AND ANIME: JAPANESE ANIMATION IN PURSUIT OF THE CATEGORY OF HOLY

Alexandra Pozdeeva

PhD student, Saint Petersburg State University. St. Petersburg, Russia.

E-mail: alex112896@yandex.ru

This article is devoted to the manifestations of the category of the holy in the products of Japanese mass culture, particularly, in anime series and films. The author refers to the traditional Japanese religion — Shintoism, and shows how it is reflected in these works of art. Based on the idea of “birth” of people as gods, which is one of characteristic of Shinto, the author, using the example of the analysis of such anime as “Noragami”, “Hotarubi no Mori e” and “Kamisama Hajimemashita”, shows how the equality of subjectivities of representatives of the other world and this world arises. The author also notes that these works, therefore, are a reflection of the Japanese religion in popular culture. In addition, the author refers to other works, such as “Mononoke” and “Berserk” in order to consider other forms of the relationship between the subject and the holy. And if the first anime series shows a supernatural being at the junction of the other world and this world, which does not go beyond the framework of rational knowledge, then in “Berserk” one can trace the non-belonging to this world of the creatures that the characters encounter. They are characterized by numinosity, a divine presence, and a collision with them instills a sacred horror in the characters, crowding out any rational understanding of these creatures. The subject and beings in this case stand on different positions: otherworldly entities turn out to be qualitatively different from the human subject, and equality in their relations is completely lost. Thus, the author shows three different correlations between the subject and the divine and manifestations of the holy in the profane — human — world.

Keywords: anime, holy, Shintoism, supernatural, gods, youkais

Массовая культура и её продукты — настоящая сокровищница для изучения религиозного опыта. В последние годы к её произведениям обращается всё больше ученых-гуманитариев в лице религиоведов, антропологов, философов и даже теологов. Одним из способов исследования религиозного опыта является анализ категории Священного в рамках взаимодействия религии и массовой культуры. Так, например, Майкл Бёрд полагает, что искусство (а мы относим произведения массовой культуры к искусству)

если и не может дать представления о масштабах священного, тем не менее, может выполнять альтернативную религиозную функцию: искусство может раскрыть те моменты в культуре, где переживание конечности и встреча с трансцендентным ощущается и выражается в самой культуре. (Bird, 1979, 82)

В тех местах, где искусство не способно изобразить лицо Бога, оно может показать напряжение, зарождающееся в человеке при божественном присутствии. Не имея возможности изобразить бесконечное, литература, кинематограф и прочие произведения могут находить, подчёркивать и усиливать стремления конкретной культуры к трансцендентному. Но такое соотношение культуры и священного принадлежит западной мысли. Однако, в настоящее время культура Дальнего Востока, особенно, культура Японии, также порождает большое количество новых произведений, становящихся известными по всему миру и оказывающих большое влияние на зрителя за счёт своей уникальности. Какие же представления о священном характерны для неё и как они отображаются сквозь призму продуктов массовой культуры, в частности, в анимации? Выяснить это — цель настоящей статьи.

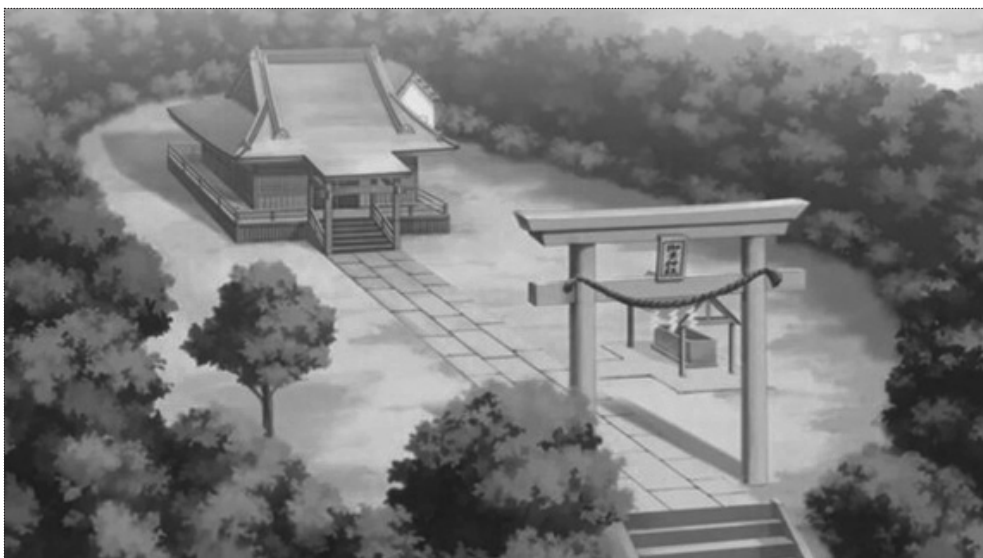
Японская анимация достаточно часто обращается к традиционной для японцев религии — синтоизму. «Синто» с японского переводится либо как «путь богов», либо как «путь божества». Синтоизм основан на верованиях анимистического типа и представляет собой поклонение как божествам (стоит отметить, весьма многочисленным), так и духам умерших предков. Объект поклонения в синтоизме называется «ками». Ещё одной характерной чертой данной религии является то, что она не подразумевает бинарной оппозиции «добро — зло»

и не делит духов на приносящих только вред или только благо. Верующий может снискать расположение любого божества или духа, если обратится к нему при помощи верного обряда. Но если не оказать им должного почёта, они могут разгневаться. Отметим также, что для синто характерно отсутствие чёткого разделения между человеком и божеством (Nakorchevskij, 2003, 71), что делает их качественно равными субъектами (поэтому умерший предок и причисляется впоследствии к ками). Их равенство подчёркивает так же тот факт, что люди, согласно синтоизму, не созданы, но рождены богами (Nakorchevskij, 2003, 72).

Синтоизм настолько прочно входит в жизнь японцев и структурирует ее, что находит своё отображение во всех сферах их культурной жизни. Не обошел он стороной и японскую массовую культуру — мангу и аниме. Отсылки к национальной японской религии можно увидеть во многих японских комиксах и аниме-сериалах. Это могут быть и алтари ками, расставленные на сельской дороге, или же алтари умерших родственников и духов предков, которым тот или иной персонаж зажигает благовоние, чтобы почтить их память. Часто это могут быть кадры с изображением синтоистских храмов, в которые заходят персонажи, чтобы оставить свою просьбу тому или иному богу (*илл. 1*). Данные приемы используются чаще всего в аниме и манге жанров «повседневность» или «драма», действие которых происходит в пределах Страны восходящего солнца, они — показатель своеобразного культурного кода, понятного, в основном, самим японцам, а также тем, кто интересуется и / или исследует японскую культуру.

Но не реже сама религия становится частью сюжета, плотно вплетаясь в повествование. Так, в знаменитом сериале жанра махо-сёдзё¹ «Сейлор Мун» (1992-1997) одна из главных героинь, Рэй Хино, является жрицей синтоистского храма своего дедушки и частью её «магических» способностей явля-

¹ Махо-сёдзё — жанр манги и аниме, рассчитанный на женскую аудиторию, основной сюжетной особенностью которого является наличие героинь (чаще всего, возраста 13-16 лет), обладающих сверхспособностями, позволяющими им бороться со (по большей части, мировым) злом.



*Илл. 1. Синтоистский храм в аниме «Очень приятно, Бог» (2012-2015),
реж. Акитаро Даити*

ются способности мико¹, такие как медитация, предсказание будущего, способность изгонять духов и т. д. Либо же в таком аниме-сериале как «Невиданный цветок» (2011) главной героиней является дух погибшей девочки Мэйко, общающийся с одним из ее бывших друзей по имени Дзинто, поскольку является единственным, кто может видеть её. По ходу сериала мы знакомимся с другими её друзьями, с тоскующей по ней семье, оставляющей на её алтаре благовония, с обстоятельствами её смерти. На примере данного аниме можно увидеть, что главными героями могут быть не только обычные люди, но и существа из потустороннего мира: призраки умерших, боги, а также ёкаи — сверхъестественные существа из японской мифологии, — проще говоря, любые духи.

Отношения между этими существами и людьми достаточно часто характеризуются как дружественные. Это очень хорошо прослеживается в аниме самых разных жанрах, от боевых сёненов² до романтики. Хотя сначала человек и озадачен появ-

¹ Мико — служительницы синтоистских храмов.

² Сёнен — жанр манги и аниме, рассчитанный на мужскую аудиторию возраста 12-18 лет.

лением в своей жизни ёкая, он при этом не испытывает никакого ужаса, а впоследствии, весьма быстро мирится с новым положением дел и завязывает с духом дружеские или романтические отношения. Можно предположить, что у японца такой поворот сюжета в принципе не вызывает какого-либо удивления, поскольку, как мы уже писали ранее, для синто характерно равенство между человеком и ками. Более того, исследователями синтоизма отмечается, что в сюжетах японских мифов часто присутствует свадьба человека и божества (Nakorchevskij, 2003, 72). Наиболее показательными примерами, на наш взгляд, являются такие анимационные сериалы как «Бездомный Бог» (2014-2015; манга: 2010 — настоящее время) и «Очень приятно, Бог» (2012-2015; манга: 2008-2016), а также короткометражный фильм «В лес, где мерцают светлячки» (2011). Общий сюжет всех трёх произведений схож, он крутится вокруг взаимоотношений главной героини и либо ёкая, либо бога. В первом случае героиня по имени Хиёри бросается под автобус, чтобы спасти «мусорного бога» Ято, не зная, что тот не может так просто умереть, и впоследствии получает не очень приятную способность выхода из собственного тела, что и является толчком к развитию сюжета. Во втором случае другом главной героини, Нанами, и ее главным романтическим интересом (поскольку это аниме можно отнести к жанру «гарем»¹) становится ёкай лис Томоэ, являющийся хранителем храма синтоистского божка, которому девушка оказала услугу. В третьем случае, героиня по имени Хотару, будучи ещё маленькой девочкой, теряется в лесу, и на помощь ей приходит ёкай из этого леса. После счастливого спасения девочка каждое лето начинает проводить в деревне, находящейся неподалеку от этого леса, чтобы общаться со своим новым другом. Духи и боги в данных произведениях представлены как приятные, симпатичные молодые люди и девушки, притом весьма антропоморфные. Если в них и присутствуют элементы не-человеческой природы, то они, как правило, ограничены наличием ушей, крыльев или хвоста. Но

¹ Гарем — жанр отношений в манге и аниме, в котором главный герой окружен большим количеством персонажей противоположного пола.

чаще всего, такие элементы отсутствуют. Человек не чувствует в ёкаях и божествах инаковость, характерную для сверхъестественных существ, а признаёт их как равных субъектов, имеющих, на деле, мало отличий от него самого. Они не вызывают чувства жути и страха перед собой, хоть и будучи при этом «Другим». Они не выносятся «за скобки» человеческого сознания: спокойно осознаются и принимаются людьми. Тут стоит вспомнить о том, что ками часто воспринимаются не только как объекты или явления природы, но и как способные действовать подобно людям существа, которые обладают своим характером и личностью. Чёткая граница между миром потусторонним и посюсторонним стирается. Из этого и возникает равноправие в субъектности персонажей данных произведений. Таким образом, можно сказать, что данные произведения являются неким отражением японского синто, в котором это равноправие также присутствует. Страх и трепет вызывают как раз те духи, которые выглядят не настолько «человечными» и представляют угрозу для простых людей.

Ярким примером такого отношения к духам можно назвать сериал «Мононоке»¹ (2007) (не путать с фильмом «Принцесса Мононоке» Миядзаки). Главный герой, загадочное существо по прозвищу Аптекарь, путешествует по разным частям и временам Японии, охотясь на мононоке, разгневанных духов. Чтобы поймать и освободить мононоке, Аптекарь в каждой арке сериала нужно узнать его форму, сущность и желание, связанные с окружающими людьми, которых мучает и терзает мононоке. Мононоке — материализовавшийся дух человека, при жизни бывшего жертвой этих людей, а после смерти возжелавший им мести. Красивая «картинка», напоминающая полотна Густава Климта в смешении с классической японской графикой, и двухмерная анимация завораживают. Завораживает и то, как подаётся явление мононоке. Он никогда не является как некое цельное существо, но терроризирует персонажей с помощью звуков, будь то топот маленьких ножек

¹ Мононоке — воплощенный злой дух, существо, которое некогда было человеком, воплотившимся в ёкай под действием сильных негативных чувств, будь то злорадия, ненависть, месть, ревность и т.п. Превосходят обычных ёкаев в своей силе.



*Илл. 2. Кадры из аниме «Мононоке» (2007 г.) с изображением форм мононоке.
Реж. Кэндзи Накамура*

неродившихся детей, или же шепоты, также с помощью запутывания и смешения пространства или с помощью фантазмагорических видений, например, рыбо- или креветкоподобных существ, жуткой женщины-кошки (илл. 2). Эти существа, до конца не увиденные нами, уже не вызывают чувство симпатии у персонажей (в то время как персонажи не вызывают чувство

симпатии у зрителя), они пугают, при этом оставаясь существами, находящимися на границе двух миров — поюстороннего, так как некогда были людьми, и потустороннего, так как воплотились в духе. При этом мононоке остаётся тем, что обитает рядом с людьми, он также не выходит за грань человеческого рационального понимания.

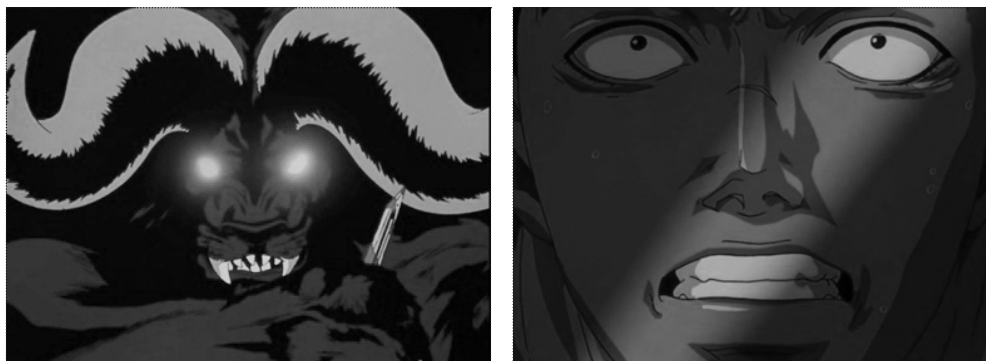
Так могут ли персонажи японских сериалов испытать настоящий священный ужас при созерцании сверхъестественного существа? И если да, то при каких обстоятельствах? Священный ужас испытываешь, когда созерцаешь существо, абсолютно иное и не принадлежащее человеческому миру. Когда это существо настолько захватывает сознание субъекта, что вытесняет его объективное понимание из разума, оставляя на месте лишь чувство жути. Обратимся, для начала, к английскому философу Эдмунду Бёрку, который говорит о категории возвышенного, имеющей множество сходств с категорией священного. Возвышенное, согласно данному мыслителю, это всё, что «в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса» (Burke, 1979, 71). В момент созерцания объекта возвышенного происходит, если можно так сказать, «выключение» разума, поскольку человек поглощен чувством ужаса. Но, в то же время, ужас этот, как описывает Бёрк, восторженный, и соединение данных чувств порождает момент благоговения перед объектом возвышенным, словно перед объектом священным. Основные характеристики возвышенного по Бёрку — это сокрытость и ограниченность для созерцания, поскольку оно всегда пребывает во тьме и мраке неизвестности (Burke, 1979, 89). Эта тьма и мрак накладывают на объект возвышенного черты трансцендентности, недоступности для человеческого познания. Еще более близкую точку соприкосновения возвышенного и священного можно увидеть в концепции «нуминозного» Рудольфа Отто. Нуминозность — это понятие, характеризующее такую важную сторону религиозного опыта, как переживание божественного присутствия, таинственного и ужасающего (Otto, 2008, 13). Но данное чувство переживается при встрече не только с чем-то божественным. Так, к низшим формам нуминозности относят чувство присутствия призрач-

ного, демонического, в общем, сверхъестественного самого по себе. И божества, и призраки предстают перед созерцающим их человеческим субъектом в образе чего-то «абсолютно иного», качественно отличного. При встрече с нуминозным субъект может впасть в состояние оцепенения, немоты, которые порождаются ужасом, а также испытать чувство низости и тварности пред чем-то совершенно другим (Otto, 2008, 22). Но как можно выразить подобное в произведении, а в нашем случае, в аниме-фильме или сериале? Прежде, чем обратиться к примеру, представленному ниже, мы должны отметить, что к духам японцы не всегда относились как к равным себе субъектам, до того, как произошла трансформация представлений о них как о помогающей силе, они соединяли в себе чувство мощи и сверхъестественной трансцендентности, вызывая в людях страх и трепет, словно перед священным. То есть чувство священного ужаса не чуждо японцу, как и человеку западной культуры.

Блестящим примером послужит нам аниме «Берсерк» (1997), созданное по одноименной манге Кэнтаро Миуры. Аниме снято по арке «Золотой век», предшествующей основным событиям манги. И аниме, и манга принадлежат не японскому сеттингу, а больше напоминают европейское Средневековье. Причем такое европейское Средневековье, в котором, кажется, нет места чему-то сакральному и божественному. Однако каждая серия не просто так начинается с фразы: *«Что вершит судьбу человечества? Некое незримое существо или закон, подобно Длани Господней, парящей над миром? По крайней мере, истинно то, что человек не властен над своей волей»*. Эта фраза как будто намекает, что в мире «Берсерка», который изначально напоминает нам аниме жанра фэнтези, но без самого главного — фэнтезийного элемента, есть нечто более могущественное, нежели человек.

Общая канва сюжета такова: странствующий наёмник по имени Гатс присоединяется к огромной банде других наёмников под названием «отряд сокола» (в другом переводе — «банда ястреба») под командованием некоего Гриффита, мечтающего стать правителем собственного королевства. Впоследствии между ними завязывается дружба, и Гатс всячески помогает Гриффиту в достижении его мечты.

В данном аниме нас интересуют два момента. Первый из них связан со сценой, в которой часть банды под командованием Гатса штурмует замок, где спряталось таинственное существо по прозвищу Бессмертный Зодд. Это существо уничтожает практически весь отряд Гатса, а при первом созерцании его истинной формы герой застывает в оцепенении, а на лице его образуется гримаса ужаса. Аниматорам отлично удалось передать её: лицо Гатса занимает весь кадр, мы можем разглядеть расширенные глаза, сжатые зубы, полное оцепенение (илл. 3). Истинная форма Зодда же не содержит в себе практически ничего человеческого. Она монструозная: Зодд напоминает минотавра с увенчанной рогами головой, львиной мордой и копытами на задних лапах. Возможно, именно такое тело лучше всего отражает инаковость Другого, выражаемую сквозь антропологическую призму рассмотрения. Это Другой, который источает фантазмагорическую темную силу, Другой, который несёт смерть, полное небытие. И перед ним, казалось бы, можно испытывать, ужас.



Илл. 3. Кадры из аниме «Берсерк» (1997 г.), реж. Наохито Тахакаси

«Казалось бы» здесь это ключевое выражение. Всё-таки, Гатс не обычный человек: прежде всего, он главный герой, поэтому ему удаётся преодолеть оцепенение и ранить «монстра», что вызывает в Зодде восхищение, поскольку прежде ни один человеческий воин не мог ранить его. Однако силы их не равны, и Гатсу с подоспевшим к нему и впоследствии раненым Гриффитом лишь чудом удаётся избежать смерти. Зодд обнаруживает на шее Гриффита таинственный камень под назва-

нием бехелит (в другом переводе — «бехерит»), именуемый также «Царским яйцом», и намекает Гатсу на то, что смерть будет поджидать того, когда его другу не удастся исполнить своё желание — получить собственное королевство.

И действительно, когда Гриффит терпит неудачу в том, чтобы стать правителем королевства, бехелит проводит его и всю его команду в пространство под названием Нексус, где они сталкиваются с так называемой «Дланью Господней» — таинственными существами, пребывающими вне привычного для человека времени и пространства. Длань Господня предлагает Гриффиту стать одним из них и идти дальше к своей мечте, но для этого он должен принести в жертву то, что он любит и ценит больше всего, а именно, свою команду, на что Гриффит соглашается, предавая, тем самым, свой отряд и Гатса, считавшего его своим лучшим другом.

Аниме, в отличие от манги, не раскрывает природу и сущность «ангелов» Длани Господней: для зрителя они остаются трансцендентными сущностями, служащими таинственному — явно не доброму — Богу. Они (хотя может быть, и в чуть меньшей мере, чем Зодд) монструозны, сочетают в себе как человеческие, так и нечеловеческие черты, и тем самым вызывают чувство жути. Вызывают то же чувство и их приспешники, ещё более чудовищные, быстро разделяющиеся с командой Гриффита, пожирая всех и сея среди них чистый ужас и смерть. В сравнении с теми же мононоке из одноимённого аниме, которые преследует людей из жажды мести, эти существа кажутся индифферентными к судьбе людей, они полностью отстранены от них. В то же время, на примере Гриффита, который становится одним из них, можно сделать вывод, что всё же когда-то они тоже являлись людьми. Они отвергли свою человечность в пользу того, чтобы стать абсолютно инаковой сущностью. Отказ от человечности означает и отказ от человеческой морали, что, в некотором смысле, действительно возвышает этих существ над людьми, давая им обрести при этом нуминозность. А без встречи с нуминозностью, как мы уже знаем, опыт контакта с божественным невозможен. Поэтому, можно сказать, что герои «Берсерка» воистину испытывают священный ужас при встрече с «ангелами» Длани Господней.

Но тот факт, что данные существа некогда были людьми, как бы напоминает нам, что мы смотрим всё же японское произведение, поскольку именно для японского синтоизма характерно перевоплощение человека в божество (например, после смерти). Подобное сочетание, — сочетание западного и восточного понимания категории священного — пожалуй, сделало «Берсерк» культовым произведением не только в Японии, но и во всем мире.

Таким образом, мы можем увидеть, каким образом представления японцев о сверхъестественном отражаются в их анимации: это может быть как простое визуальное упоминание храмов, так и вплетение элементов их религии в повествование. Истории о божествах, духах и демонах — это то, что всегда завораживало жителей Страны восходящего солнца, что в литературных источниках, что на голубых экранах. В произведениях этой культуры чётко прослеживается отношение к существам трансцендентным: заинтересованность в них, трепет и страх, и, в некоторых случаях, даже священный ужас. Кроме того, произведения массовой культуры могут так же, как и прочие произведения искусства, отражать проявление священного в профанном — то есть человеческом, по-стороннем мире.

REFERENCES

- Bird, M. (1979). Film as Hierophany. *Horizons*, 6 (1), 81-97.
- Burke, E. (1979). *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Nakorchevskij, A. (2003). *Japan: Shinto*. St. Petersburg: Azbuka-Klassika Publ. (In Russian)
- Otto, R. (2008). *The Idea of Holy*. Rus. Ed. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet Publ. (In Russian)

Кинематограф Китая и Гонконга

«ПРОЩАЙ, МОЯ НАЛОЖНИЦА» (1993) ЧЭНЬ КАЙГЭ: АНДРОГИННОСТЬ В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

ПОЛИНА ЛЫСЕНКО

Полина Валерьевна Лысенко — студентка факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: polinapetrivliak@icloud.com

Фильм Чэнь Кайгэ «Прощай, моя Наложница» (1993) представляет собой сложное хитросплетение различных кодов китайской культуры: фильм затрагивает большой временной промежуток истории Китая в XX веке (от спокойных дней Китайской Республики до кровавой Культурной революции). В центре событий находятся три главных героя: два певца китайской оперы (Чэн Деи и Дуань Сяолоу) и бывшая проститутка (Цзюсянь). Роли Дуань Сяолоу (в опере он выступает как «Император») и Цзюсянь предельно ясны в этом фильме: конвенциональная семейная пара, он — традиционно маскулинная фигура, она — традиционно феминная. Он — Ян, она — Инь. Но вот другой артист, Чэн Деи (в опере — «Наложница»), не занимает никакой привычной, традиционной позиции. Он не просто друг одного, враг другой. Он что-то между ними. Чэн Деи является соединением, сплавом Цзюсянь и Дуань Сяолоу, он сочетает в себе маскулинное и феминное. И таким сплавом он является не случайно, так как

он репрезентирует собой отношения главных героев и является необходимым элементом в этих отношениях. В статье совершается попытка на основе китайской философии, в частности, на основе учения об Инь и Ян, разобраться с понятиями «андрогинности», «маскулинности» и «феминности» в китайской культуре. Цель работы — посмотреть, применимо ли понятие «андрогинности» к данному фильму и к культуре, разобрать натуру главного персонажа — Наложницы.

Ключевые слова: Чэн Кайгэ, андрогинности, гендер, феминность, маскулинность, Инь и Ян, китайская философия, кинематограф Китая

“FAREWELL MY CONCUBINE” (1993): THE ANDROGYNOUS NATURE IN THE CHINESE CULTURE

Polina Lysenko

Liberal Arts and Sciences student, Saint-Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

E-mail: polinapetrivliak@icloud.com

“Farewell My Concubine” (Chen Kaige, 1993) is a film in which many cultural codes of the Chinese culture are deeply intertwined: the film covers a huge part of Chinese history in the twentieth century (from the early days of the Republic of China to the bloody Cultural revolution in the 1960s). The film closely follows three main characters: two Chinese opera singers (Cheng Dieyi and Duan Xiaolou) and a former prostitute (Juxian). The roles of Duan Xiaolou and Juxian are quite simple and understandable: they are the conventional family, he is a traditionally masculine figure, and she is traditionally a feminine one. He is Yang, she is Yin. But the other artist, Chen Dieyi (“Concubine”), is a figure rather uncertain, not having a conventional role in this world. He is not just a friend for one and an enemy for the other. He is something in between. Chen Dieyi is this mixture of Duan Xiaolou and Juxian, combining the feminine and the masculine. And him being in this mixture is not a coincidence, he represents the relationship between the two main characters, and he is an important part of that relationship as well. This article, working with the Chinese philosophy, mainly the philosophy of Yin and Yang, tries to find an understanding of such terms as “androgyny”, “masculinity” and “femininity” in the Chinese culture. The goal of this work is to see if the term “androgyny” can be applied to this film and culture and deconstruct the persona of the main character, the Concubine.

Keywords: Chen Kaige, androgyny, gender, femininity, masculinity, Yin and Yang, Chinese philosophy, Chinese cinema

Предупреждение и посвящение

В этой статье задачей не является найти единственно верное определение андрогинности в китайской культуре, так как это понятие пластичное и многогранное. Оно исходит из тонкого переплетения социальной, культурной, исторической и политической сфер китайского общества. Но, мы попробовали, исходя из важных составляющих китайской культуры, обозначить некоторые истоки и выявить уникальные для этого общества черты андрогинной натуры.

Тем не менее, необходимо прояснить теоретическую составляющую работы, чтобы проиллюстрировать, в каком контексте мы рассматриваем данную проблему.



Илл. 1. Чэн Деи в костюме «Наложницы»

«Плавающее» понятие

Мазок кисти, и на забеленном лице появляются черные строгие линии, завершающие истинное лицо Доуцзы — лицо Наложницы. Хотя здесь правильным решением будет говорить Наложница / Наложник, ведь персонаж фильма Чэнь Кайгэ Чэн Деи (настоящее имя главного героя — Доуцзы, Чэн Деи — его сценический псевдоним) не является таким уж единообразным. Фильм, вышедший в 1993 году, вызвал много дискуссий и споров в основном из-за противоречивого главного героя. Чэн Деи не случайно присвоено звание «главного героя»: он дуален, он не похож ни на своего самого близкого

друга Дуань Сяолоу (настоящее имя — Шитоу), ни на его жену Цзюсянь. Сочетая в себе и феминное, и маскулинное, он стоит ровно посередине, являясь андрогинным по своей природе. Он воплощает не только Цзюсянь, Сяолоу и их отношения, но и одновременно представляет собой некое олицетворение философских понятий Инь и Ян.

Прежде всего стоит дать определение андрогинности в целом. В онлайн-энциклопедии «Британника» оно характеризуется следующими словами: «Андрогинность — это состояние, для которого характерно явное выражение феминного и маскулинного в одном человеке». Здесь важно отметить различие понятий «андрогинность» и «небинарность». Небинарность является более точным понятием. Небинарная личность при самоидентификации не мыслит категориями феминного и маскулинного, ее гендер выходит за рамки традиционных определений, в то время как андрогинность является неким сплавом двух полярных состояний и не является отдельным гендером. Андрогинность (*гр. andros — мужчина, gυνή — женщина*) — это ощущение, которое выражается, как и физически (внешне), так и духовно (внутренне).

Физическое проявление андрогинности куда легче заметить: обычно это совмещение во внешнем виде традиционно феминных и маскулинных атрибутов. К примеру, в западной традиции ношение юбки с пиджаком мужского кроя может считаться андрогинным образом, так как являет собой синтез двух характеристик. Но вот с духовной андрогинностью дела обстоят куда сложнее. В психологии, говоря «андрогинный индивид», подразумевают его характер, а не внешнее проявление. То есть у человека присутствуют как черты характера, исконно приписываемые мужчинам, так и черты характера, считающиеся обществом исключительно женскими. В своей статье «Андрогинность: Концептуальная Критика» (Morgan, 1982, 245-293) Кэтрин Морган попыталась выявить какое-то одно, более или менее общее определение андрогинности. Собрав некоторое количество определений из различных источников, она вывела шесть критериев. По этим критериям она судила то или иное определение, находя в каких-то логические несоответствия. Нас в большей степени интересует та

часть её работы, где она пытается выяснить, насколько универсально понятие андрогинности. Морган пишет, что нет универсального понятия маскулинности и феминности, а следовательно, не может быть и универсального понятия андрогинности. Безусловно, черты характера, приписываемые тому или иному гендеру (не говоря уже о том, что есть черты характера, изначально не имеющие гендерной окраски, например, надежность), могут быть схожими в американской и в китайской культурах, но их отождествление было бы грубой ошибкой. Кроме того, фактор историчности играет большую роль. Необходимо брать отдельный период истории страны / культуры, дабы понимать какие правила поведения существовали для женщин и мужчин в определенное время.

Говоря о фильме «Прощай, моя наложница», было бы не совсем правильно взять только период Культурной революции и отталкиваться от него в исследовании. Временной промежуток фильма охватывает более пятидесяти лет истории, вследствие чего важно прояснить некоторые культурные и исторические аспекты, предшествующие событиям 1966-го года. Поэтому, прежде всего, логичнее будет обратиться к одному из главных учений китайской культуры — учению об Инь и Ян.

Учение об Инь и Ян

Инь и Ян в китайской философии является мирообразующим понятием, так как их взаимодействие порождает всё существующее в этом мире. В своей статье «Инь и Ян, Горячее и Холодное» Минли Ньи следующим образом характеризует этот феномен: «В этом ключе, процесс взаимодействия и взаимотрансформации между “Двумя” (Инь и Ян) определяет основные законы природы, по которым эта самая природа создается и меняется. [...] Именно “Двое” отвечают за создание “Третьего”, иными словами — всего, что есть в мире» (Nie, 2016, 73-87). Это, так сказать, «чистое» определение данного учения. Но со временем это понятие начинает искажаться. Во времена правления династии Хань, пишет Зонгли Тэнг в своей работе «Конфуцианство, Китайская культура и Репродуктивность», идея Инь и Ян начала становится чем-то большим, нежели

просто спорным мнением о порядке существования мира. Автор пишет: «Постепенно, это (Инь и Ян) стало подразумевать собой дуалистическую теорию и отображать отношения позитивного и негативного» (Tang, 1995, 269-284).

Все, что существует в этом мире, имеет характеристику, принадлежащую либо только Инь, либо только Ян. Рай, свет, тепло, сила, жизнь, хорошие духи — это Ян. А вот мрак, холод, земля, слабость, смерть и злые духи относятся исключительно к Инь. Так же строится очень важная дихотомия: Ян — маскулинное, Инь — феминное. Все, что относилось к Инь, считалось женскими характеристиками, а все, что к Ян, — мужскими. Исконно Инь и Ян являются равноправными явлениями, так как они тратят одинаковое количество энергии на создание и поддержание мира, ведь именно их противоречивый тандем является золотой серединой, балансом «благодаря которому существует жизнь, и ничего не стоит на месте» (Tang, 1995, 269-284). Теперь же это является моральным абсолютом: Инь приравнивается к пороку, а Ян к добродетели.

Из этого выходит, что, если в китайской картине мира есть качества, считающиеся только маскулинными и только феминными, значит их взаимодействие, пресловутый баланс — понятие андрогинное. Баланс сочетает в себе несочетаемые понятия: являясь одновременно мраком и светом, пороком и добродетелью, феминным и маскулинным, баланс двигает этот мир.

Андрогинная натура

Чэн Деи и есть такой баланс. Баланс не в том смысле, что он всегда уравновешен и ничто его не может потревожить, а в смысле сочетания в себе как негативных, так и положительных черт. В одну секунду он спокоен, медленно крася губы к выступлению, в другую он рвет и мечет, осыпая оскорблениями всех присутствующих. На протяжении всего фильма различными способами показывается андрогинная сущность Чэн Деи, в том числе и во внешнем виде главного героя, который неизменно отражает его самоощущение. Внешний вид актера можно разделить на три типа: когда он феминен (в образе Наложницы), когда полностью маскулинен, и когда у него



Илл. 2. Чэн Деи узнаёт о помолвке Сяолоу и Цзюсянь

макияж Наложницы сочетается с мужской обыденной одеждой. Именно когда Чэн Деи является таким сплавом из Наложницы и Доуцзы, Чэн Деи оказывается способным на проявление настоящих эмоций. Он истошно просит Сяолоу поклясться, что они вечно будут вместе (петь), он роняет слезу по поводу женитьбы Шитоу, стоя в саду у господина Юань, он безрассудно врывается в дом помолвленных в попытке доказать свою любовь и верность Шитоу, и всё это в сдвоенном облиции.

Чэн Деи играет почти постоянно — то Наложницу, то актёра, — но его истинная идентичность основывается на этих двух ипостасях. Его андрогинность не раз подчеркивается словесно. Доуцзы с малых лет тренировался для ролей *дан* (в пекинской опере так называются женские роли, которые раньше традиционно исполнялись мужчинами). На одном из занятий учитель просит его пропеть строчки из оперы про маленькую монахиню. Правильные строчки звучат следующим образом: «По природе я девушка, а не парень». Доуцзы же говорит по-своему: «По природе я парень, а не девушка», за что получает удары по ладони и фразу в ответ: «Мальчика от девочки не можешь отличить?».

Дуальность Чэн Деи также отмечает господин Юань, в одной из сцен, где они впервые находятся вдвоем дома у последнего. Они стоят в комнате посреди множества буддийских реликвий, и господин Юань, будучи последователем буддизма, рассказывает Чэн Деи об одной статуе и ее значении. Глядя то на статую,

то на актера, меценат произносит следующие слова: «Только в теле бодхсаттвы они [мужское и женское начало] достигают совершенства». Хоть он и буддист, но он также, на языке другой религии, признает андрогинность Чэн Деи. В следующей сцене господин Юань уже напрямую обращается к герою: «Любая страсть тебе подчинена, любое превращенье в твоей власти». Причем, в этот момент господин Юань стоит пред зрителем в облике Императора, а Чэн Деи находится в своем самом уязвимом положении — в мужской одежде с лицом Наложницы.

Руководитель театра вторит господину Юаню, говоря во время одного из выступлений: «Разве опера не стирает границы между женщиной и мужчиной?» И границы действительно порой едва различимы. Чэн Деи буквально воплощает в себе Инь и Ян, стоя посередине между мужчиной и женщиной. На протяжении всего фильма мы наблюдаем за отношениями не двух, а трех людей: Даунь Сяолоу, Чэн Деи и Цзюсянь. Сяолоу представляет собой исключительно Ян, в то время как Цзюсянь является Инь. Они по натуре противоположны, разрознены, и только общая сила в виде Чэн Деи их объединяет, поскольку он напрямую влияет на развитие сюжета и отношений главных героев. Чэн Деи то солидарен с Цзюсянь (когда, например, они вдвоём пытаются вытащить Сяолоу из японского плена), то принимает сторону Сяолоу (когда последний хочет снова исполнять оперу, но его жена против этого). Безусловно, это не самые здоровые и счастливые отношения, но это все из-за того, что существует не одна любовная связь, а сразу три. Это любовь Цзюсянь к Сяолоу, любовь Доуцзы к Шитоу и любовь Сяолоу к ним обоим. Но любовь у Сяолоу разная, вследствие чего, он всегда выбирает не своего названного «брата» и верную Наложницу, а свою жену. Возможно, как раз из-за андрогинности Чэн Деи Шитоу не выбирает своего друга, ведь его единый облик раздвоен. Поэтому Чэн Деи ничего не остается, кроме как встать посередине, взяв на себя такую сложную роль.

Семейные ценности

Брак Цзюсянь и Сяолоу не является ни счастливой историей о любви с первого взгляда, ни историей про долгую и вечную любовь, ни историей про «умерли в один день». Если снова

обращаться к конфуцианству, то их брак, скорее, с самого начала был обречен на провал. Исторически, похоть считалась в китайской культуре худшим из пороков, так как она затуманивала мужчине разум и вела не только к краху семьи, но и, в конечном счете, к крушению общества. Единственным возможным средством ограничить влияние похоти на общество был брак. Зонгли Тэнг пишет: «Браку уделялось особое внимание в конфуцианстве, потому что брак, во-первых, был необходим для поддержания существования идеи “сыновней почтительности”, то есть, для продолжения рода, а во-вторых, для контроля сексуальных желаний» (Tang, 1995, 269-284). Цзюсянь мы первый раз встречаем в публичном доме, и раз за разом разные персонажи до самого её конца не устают ей напоминать откуда она пришла в «мир общества». Если бы Цзюсянь являлась обычной девушкой из бедного сословия, то их брак с Сяолоу имел бы шансы на выживание. Но, к сожалению, можно уйти из публичного дома, но нельзя восстановить свою репутацию. Похоть и Цзюсянь в глазах общества отождествляются, что взаимноисключает единственную возможность Цзюсянь на искупление грехов — рождение ребенка. Цзюсянь репрезентирует собой всё то низменное, что есть в обществе, что ставит под угрозу существование сыновней почтительности.



Илл. 3. Первая встреча

Репродуктивность или Шенг — важная часть китайской философии. Шенг создается из Инь и Ян и представляет собой

«результат движения Двух к единому состоянию» (Tang, 1995, 269-284). Если перефразировать, сексуальные отношения есть одна из главных сил, позволяющих свершение Шенг. Но в конфуцианстве практически любая сексуальная связь есть деяние негативное. Считалось, что похоть и женщина — понятия тождественные, что женщина маркирует собой эту опасность краха системы. Поэтому общество допускает существование только одного вида сексуальной связи — только в браке и только ради продолжения рода, как способ умирения женщины и её желания. Как только Шенг прекращает свое существование, мир перестает существовать вместе с ним. Родила Цзюсянь ребенка, она бы считалась в глазах общества верной продолжательницей не только рода Сяолоу, но и китайской нации в целом. Но Цзюсянь ранее многократно «использовала» сексуальные связи для аморальных целей, поэтому бездетность является наказанием для неё за предыдущие деяния. Единственный доступный «Третий», который вписывается в эти отношения, уже существует — Чэн Деи. В каком-то изощренном понятии, это уже есть традиционная семья: из Инь, Ян и Третьего. Причем, этот формат кажется более совершенным, ведь Третий не перенимает характеристики одного из Двух: он совмещает в себе всё. Это лучше всего, видно в сцене, где Чэн Деи сходит с ума от опиумной передозировки. Сначала Сяолоу пытается его усмирить, как отец бы пытался усмирить буйного сына, но у него не выходит, и он бежит за помощью. Выходя, он просит Цзюсянь следить за Чэн Деи, чтобы тот не поранился. Цзюсянь входит в комнату и видит истощенного от борьбы то ли с опиумом, то ли с Сяолоу Деи, и аккуратно гладит его по голове. Деи в бреду шепчет «мама», и Цзюсянь, в порыве эмоций, укутывает больного, обнимает его и начинает тихонько покачивать, будто бы у неё на руках младенец.

В фильме есть только две сцены, где брак Цзюсянь и Сяолоу предстает зрителю в идиллическом свете: в сцене, где Цзюсянь, еще пока беременная, лежит на кровати, и в сцене накануне Культурной Революции. В первой сцене нам предстает идеальная семья: беременная жена сидит на кровати, муж подле неё, они перебирают детские вещи для будущего ребенка и улыбаются, счастливые. Но вторая сцена, которая

происходит уже под конец фильма, на первый взгляд, кажется совершенно безрадостной. Поскольку 8 августа 1966 издается указ о превосходстве коммунистической культуры (иными словами, о том, что необходимо избавиться от старой буржуазной культуры), то Цзюсянь и Сяолоу впопыхах сжигают всё, что могло бы подставить их под удар. На улице льет проливной дождь, в доме ярко горит костер, в который летят все ценные вещи. В какой-то момент муж и жена тихо садятся за стол, и решают проводить старую культуру, выпив из старых чашек. То ли от алкоголя, то ли от переизбытка эмоций, они снова начинают смеяться, но в следующую секунду они уже целуются и двигаются в сторону кровати. Они всё так же счастливы, как и в сцене с беременностью.

Вот только всё то время, пока они жгли вещи, пили, смеялись и занимались сексом, на улице стоял Чэн Деи и через занавес (замену двери) мазохистически следил за всем, что делает женатая пара. И в первой, и во второй сцене идиллия достигается за счет существования Трех, причем Один всегда будет оставаться в каком-то другом пространстве, вдалеке. Брак Цзюсянь и Сяолоу просто не может существовать без Чэн Деи. С его присутствием появляется множество проблем как внешних, так и внутренних, но без него отношения Сяолоу и Цзюсянь вообще стагнируют. Когда Чэн Деи, будучи оскорбленным и расстроенным из-за помолвки Шитоу, отказывается с ним исполнять оперу об Императоре и Наложнице, то какое-то время ничего в отношениях у влюбленных не происходит. Шитоу занимается тунеядством, а Цзюсянь пытается сохранить семью. Причем Чэн Деи всегда находится где-то рядом в виде напоминания. Когда Цзюсянь пробует нарисовать макияж Императора у Сяолоу на лице, то последний делает ей небольшое замечание: «Брат говорил эту бровь выше рисовать». Чэн Деи является движущей силой. Именно через его поступки проявляются характеристики Цзюсянь и Сяолоу. Когда в начале Чэн Деи осыпает оскорблениями Цзюсянь, мы видим заступничество и добросердечность Сяолоу. Когда в конце фильма, в сцене общественного покаяния, Чэн Деи выдает информацию о том, что в прошлой жизни Цзюсянь была проституткой, то мы узнаем о трусости Сяолоу, который на вопрос комрада: «Ты любишь

её?» — истошно кричит в ответ: «Нет, нет, не люблю». Из-за поступков Чэн Деи мы видим Цзюсянь то преданной женой, то обиженной девушкой, то сочувствующим другом.

Красный Китай

Но всему приходит конец. И здесь приходит конец не только браку и дружбе, но и старому миру в целом. Веками китайская культура выстраивала философские и культурные концепты, которые определяли порядок в обществе. Безусловно, от императора к императору, от династии к династии порядок мог слегка меняться, но, в общем и целом, мир был неизменен. Мир начинает меняться с приходом к власти Мао Цзедуна, и окончательно концепты старого мира стираются в 1966 году, во время событий Культурной Революции. Инь и Ян больше не является мирообразующими, их место занимают идеи коммунизма.

Гендерные роли также претерпевают изменение. Выстраивается новая дихотомия: оппозиционными теперь считаются не понятие «мужчина — женщина», а понятие «комрад — враг народа». Эмили Хониг в работе «Социалистический секс: вспоминая культурную революцию» пытается восстановить по мемуарам современников революции отношение власти к любым сексуальным связям. Ссылаясь на китаеведа Хэрриет Эванс, Хониг пишет:

Любой, даже самый незначительный намек на сексуальную связь считался идеологически необоснованным, из-за чего любые гендерные различия были сведены к «моногамии»: атрибуты внешнего вида женщин и мужчин почти ничем не отличались. Некая андрогинность, сексуальная одинаковость, сформированная на дефеминизации... являлись новыми социалистическими идеалами. (Honig, 2003, 143-175)

Здесь хочется предложить заменить слово «андрогинность» на слово «агендерность», так как оно кажется более подходящим для описываемой ситуации. Агендерность официально является одной из категорий небинарности. Агендерные люди либо считают, что у них нет гендера как такового, либо обозначают себя как гендерно-нейтральных. В обоих случаях они не существуют в традиционном поле самоидентификации. Социалистический мир Китая не является андрогинным: для



Илл. 4. Публичное осквернение приверженцев буржуазной культуры

этого он бы не полностью дефеминизировал общество, а взял феминные и маскулинные черты прошлого мира и создал бы из них новые понятия.

В новом мире нет места и нашим героям. Цзюсянь уходит первой, не в силах справиться с бременем девушки из публичного дома. Если и до культурной революции клеймо «проститутки» мешало ей жить спокойной жизнью, то иметь такой статус во время событий культурной революции было сродни приговору. Это не было законом юридическим, но являлось законом моральным. Доходило до абсурдного: запрещалась литература, в которой был хоть какой-то намек на интимные отношения между мужчиной и женщиной (про однополую любовь и говорить нечего). В произведениях того периода даже брак не являлся морально-положительным концептом, так как во многих произведениях главный герой либо не имел партнера, либо его брачный статус был непонятен. Любовь как таковая считалась буржуазным атавизмом. В таких жестких условиях, женщины, которые имели дурную репутацию, демонизировались. В них плевали и кидали различные предметами на улице, их избивали и насиловали. Многие поступали так же, как поступила Цзюсянь, — кончали жизнь самоубийством.

С уходом Цзюсянь, заканчивается и брак, и потребность в Чэн Деи, ведь больше нечего определять и двигать. Пути друзей расходятся: недостает важного элемента в картине мира главных героев. Они снова встречаются спустя одиннадцать

лет, в 1977 году, но не как Шитоу и Доуцзы, а как Император и Наложница. В 1976 году умирает Мао Цзедун, поэтому идеологический гнет чуть слабеет, что делает возможным для приверженцев старой культуры снова приступить к своим полномочиям. Но мир слишком сильно поменялся, и, если Дуань Сяолоу имеет свойство адаптироваться к новым реалиям, то Чэн Деи, чья сущность полностью основывается на атрибутах прошлой жизни, не находит себе места. Он, вторя Цзюсянь, решает закончить свою жизнь. Проигрывая в последний раз горячо любимую роль Наложницы, он в первый (и последний) раз точь-в-точь следует первоисточнику. Только за пару минут до конца они с Сяолоу забывают об идущем представлении, вспоминая детские годы. Шитоу просит его спеть те самые строчки, из-за которых Доуцзы заметили еще в школе актеров, и Доуцзы, спустя столько лет снова ошибается, шепча: «По природе я парень, а не девушка». А затем достает меч из ножен, олицетворяя своей смертью полный крах старого мира.

Логично, что со смертью Чэн Деи заканчивается и фильм, ведь мирообразующего элемента более не существует. Та уникальная андрогинность, присущая китайской культуре и, в частности, Чэн Деи, была утрачена, и постепенно заменена социалистической агендерностью. Безусловно, в 1977 году, когда старые друзья вновь встречаются, давление на старую культуру слегка спадает, что делает их выступление возможным. Но это далеко не тот же формат, что до Культурной Революции. У этого спектакля всего один зритель, невидимый, скрытый в темноте, словно всё ещё опасющийся порицания. Это не сравнится с битком набитыми залами, толпами фанатов и былым общественным признанием. Этот новый мир, ещё больше чем старый, также не приемлет существование Цзюсянь. За нехваткой одного из элементов, Инь и Ян не могут обеспечить существование Третьего. Шенг всё-таки недостижим. А конец Шенга совпадает с концом мира.

REFERENCES

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, September 9). *Androgyny*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/topic/androgyny>

- Eyler, A. E. & Wright, K. (1997). Gender Identification and Sexual Orientation Among Genetic Females with Gender-Blended Self-Perception in Childhood and Adolescence. *International Journal of Transgenderism*. Retrieved from <https://cdn.atria.nl/eazines/web/IJT/97-03/numbers/symposium/ijtc0102.htm>
- Honig, E. (2003). Socialist Sex: The Cultural Revolution Revisited. *Modern China*, 29(2), 143–175. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3181306>
- Morgan, K. P. (1982). Androgyny: A Conceptual Critique. *Social Theory and Practice*, 8(3), 245–283. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23556551>
- Nie, M. (2016). “Yin” and “Yang”, and the Hot and the Cold. *Frontiers of Philosophy in China*, 11(1), 73–87. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44157799>
- Non-Binary Inclusion*. (n.d.). Retrieved 27 September 2022, Retrieved from <https://lgbt.foundation/who-we-help/trans-people/non-binary>
- Tang, Z. (1995). Confucianism, Chinese Culture, and Reproductive Behavior. *Population and Environment*, 16(3), 269–284. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27503398>

КИНЕМАТОГРАФ В ЗАЗОРЕ МЕЖДУ «АВТОРСКИМ» И «МАССОВЫМ». ЧЭНЬ КАЙГЭ, «ЛЕГЕНДА О КОТЕ-ДЕМОНЕ» (2017)

СВЕТЛАНА НИКОНОВА

Светлана Борисовна Никонова — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

В статье рассматривается творчество китайского режиссера Чэнь Кайгэ, однако прицельное внимание уделено не наиболее знаменитым фильмам мастера, принесшим ему мировую известность, а одной из довольно поздних картин, снятой в фэнтезийно-сказочной манере, которая постепенно сформировалась у Чэнь Кайгэ. Фильм «Легенда о коте-демон» посвящен трагической истории одной из китайских знаменитых четырех красавиц, Ян-гуйфэй (VIII в.). В статье, во-первых, проводится сравнение построения, подачи материала и основных идейных посылов данного фильма с лентой классика японского кинематографа Кэндзи Мидзогути на ту же тему, снятого в 1955 году. Показывается, какие изменения претерпевает подход к сюжету о Ян-гуйфэй и к его интерпретации со сменой эпох и культурных ситуаций. Во-вторых, подробно разбирается сам сюжет и построение фильма Чэнь Кайгэ, совершается попытка выяснить, какие актуальные проблемы современной мысли отражены в странной и сложной структуре этого произведения. Фильм рассматривается в статье, в первую очередь, как автореференциальное высказывание об искусстве и способности художника раскрывать реальность посредством

создания иллюзий. Поднимается вопрос о возможностях, предоставляемых фэнтезийно-сказочной манерой съемки для развертывания существенных проблем, волнующих современную мысль. Причина небольшой популярности фильма усматривается в том, что он по своему сюжету и структуре оказался зависшим в зазоре между двумя способами структурирования кинематографического материала: антрополого-психологическим (характерным для «элитарного» кино) и онтолого-метафизическим (проще говоря, сказочным, представляющим «реальность» так, как будто она может быть представлена напрямую, характерным для «массового» кино).

Ключевые слова: Чэнь Кайгэ, китайский кинематограф, Ян-гуйфэй, фэнтези, иллюзия и реальность, искусство, эстетика, Кэндзи Мидзогути, Ёкихи, китайское фэнтези, новая онтология

CINEMA IN THE GAP BETWEEN “THE AUTHOR’S ONE” AND “THE MASS ONE”. CHEN KAIGE, “LEGEND OF THE DEMON CAT” (2017)

Svetlana Nikonova

DSc in Philosophy, Professor, St. Petersburg University of Humanities and social Sciences. St. Petersburg, Russia.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Abstract: The article examines the work of the Chinese director Chen Kaige. The author attention is focused not on the most famous films of the master, which brought him world fame, but on one of the late films. The film “The Legend of the Demon Cat” was shot in a fantasy-fairy-tale manner which was gradually formed by Chen Kaige. It is about the tragic story of one of China’s famous four beauties, Yang Guifei (VIII century). The article, firstly, compares Chen Kaige’s film with Kenji Mizoguchi’s one. The classic of the Japanese cinema made the film on the same topic in 1955. The author compares the construction, presentation of the material and the main ideological messages of these films and show changes of the approach to the story about Yang Guifei and its interpretation within changing of cultural situations. Secondly, the article analyzes the plot and the construction of Chen Kaige’s film in detail. The author tries to find out what actual problems of modern thought are reflected in the strange and complex structure of this work. The film is considered in the article, first of all, as an autoreferential statement about the art and the artist’s ability to reveal reality through the creation of illusions. The author raises the question about the possibilities of the fantasy-fairy style of shooting for the deployment of the

significant modern problems. The reason for the low popularity of the film is seen in the fact that, its plot and the structure is stuck in the gap between two ways of structuring cinematographic material: anthropological-psychological (characteristic of “elite” cinema) and ontological-metaphysical (in other words, fairy-tale, representing “reality” as if it could be presented directly, characteristic of the “mass” cinema).

Keywords: Chen Kaige, Chinese cinema, Yang Guifei, fantasy, illusion and reality, art, aesthetics, Kenji Mizoguchi, Yokihi, Chinese fantasy, new ontology

Введение: китайское кино и режиссер Чэнь Кайгэ

Общую картину интереса к китайскому кино хорошо передает, вероятно, существующая на данный момент статья русскоязычного сегмента *Wikipedia* на эту тему. А именно, в этой статье, в целом небольшой, достаточно подробно рассказано о становлении кинематографа в Китае, начиная с XIX века, о первых кинокомпаниях, достигших в 1920-30-е годы определенного успеха; о перипетиях соотношения китайского и японского кино в годы войны и японской оккупации; о втором расцвете китайского кино в конце 1940-х годов; о бедах, постигших китайское кино в коммунистические времена, и особенно во времена «культурной революции». Потом, конечно же, — о так называемом «пятом поколении китайских кинорежиссеров», породившем самые знаменитые имена, выведшие китайское кино в мировой прокат. Совсем немного сказано о «шестом поколении», начавшем свою деятельность с 1990-х годов (буквально несколько строчек). И далее — молчание.

При этом по некоторым зрительским наблюдениям складывается впечатление, что, скорее, китайский кинематограф является чем-то активно развивающимся КК и захватывающим зрительскую аудиторию. И тем не менее, никаким общим признанием критиков, готовых вписать его в «канон» или хотя бы в словарную статью он не обладает, или просто обходит это стороной. Причин может быть несколько. Во-первых, во всех классификациях и описаниях, включающих ту или иную традицию в систему общих взглядов, до сих пор присутству-

ет ориентация на нечто «глобально» значимое, всеобщее — а значит, по сути, на значимое с точки зрения того взгляда, который лежит в основе глобализации, создания всемирных кинофестивалей, всеобщей «сокровищницы» искусств. Таким образом, за пределы рассмотрения может выпасть то, что значимо лишь регионально и даже то, что значимо для субкультур. А во-вторых, киноведам и критикам, а также философам, теоретикам, всем исследователям кино, до сих пор не слишком интересны, а точнее даже вызывают отторжение, явления массовой культуры со всеми ее подвидами и модификациями. Между тем именно здесь современное китайское кино, кажется, имеет большие перспективы для развития.

В этом очерке речь пойдет о режиссере, признанном мировой критикой и относящимся к тому самому знаменитому «пятому поколению», ознаменовавшему собою расцвет китайского авторского кино конца XX века. Фильм Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» (1993) получил признание в мире, номинировался на премию «Оскар» и получил «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля (пока единственный китайский фильм, удостоившийся этой награды). Этот фильм заслуживает отдельного упоминания. Он выстроен весьма оригинально: острая социальная критика китайского общества и глубокая экзистенциальная драма сложных человеческих отношений даны на масштабном фоне политических событий истории Китая XX века — от Китайской республики до конца «культурной революции». И все это показано через призму пекинской оперы, ее традиций, ее условностей, ее музыки и танца, ее школы, ее развития, ее притяжения и неприятия в те или иные времена. Фильм буквально наполнен атмосферой и эстетикой пекинской оперы, ее спецификой и аурой.

Стилистика пекинской оперы определенно явилась значимым для формирования авторского стиля Чэнь Кайгэ явлением. Другой фильм режиссера напрямую посвящен биографии одного из самых известных исполнителей пекинской оперы — певцу Мэй Ланьфану (фильм «Мэй Ланьфан» (2008)).

Интересно отметить, что пекинская опера — явление, по меркам истории Китая, не столь уж давнее. Она начала формироваться в XVIII веке (тогда же, соответственно, когда и евро-

пейская классическая оперная традиция), окончательно оформилась к середине XIX века и вплоть до первой половины XX века переживала период расцвета¹. Как и европейская опера — это синтетическое искусство, возникшее в итоге развития многих музыкально-драматических жанров, вбирающее в себя массу музыкальных и визуальных эффектов. Здесь важно не только пение, особая постановка голоса, но и танец, жесты, акробатика (весьма сложная!), грим, костюм². Все имеет свою символическую нагрузку. Латинское слово «опера» для обозначения ее применяется, в целом, по ассоциации: в европейской опере музыкальная часть является доминирующей (можно сказать, это синтез, в первую очередь, музыкальных жанров, хотя и не только³). «Государь прощается с наложницей» — одна из традиционных опер. Именно это название позаимствовано для фильма Чэнь Кайгэ, поскольку в этой опере блистают наиболее характерным образом его персонажи, и именно эта тема приводит их к трагической развязке.

Как во многих формах традиционного театра, в пекинской опере как мужские, так и женские роли исполнялись актерами-мужчинами (наличие масок, грима, определенного набора движений, акробатических трюков, характерных костюмов,

¹ Датировка позаимствована здесь: Lee, 2018, 20-21.

² Об искусстве пекинской оперы, ее становлении и особенностях см. напр. здесь: Liu, 2019, 118-127.

³ О европейской опере как жанре, отражающем суть не только западной музыкальной традиции, но и самого мышления, хорошо написано в книге В. Мартынова «Зона orus-posth, или Рождение новой реальности». Он пишет: «Опера — это нечто гораздо большее, чем просто новая музыкальная форма или новый жанр. Опера — это основополагающая парадигма всей западноевропейской музыки Нового времени. Само слово “опера” — *orega* — есть не что иное, как множественное число от слова *orus*, и поэтому слово «опера» можно истолковать как *orus orus'ov*, как произведение произведений, как музыку музык, а еще точнее, как некую исходную данность *orus-музыки*. В оперном представлении осуществляется полный разрыв с принципом онтологического пребывания в сакральном, ибо оперное представление есть прежде всего именно представление чего-то, но никак не пребывание в чем-то» (Martynov, 2008). С точки зрения Мартынова именно этот разрыв с онтологией выводит музыку на первый план среди искусств, в то же время делая ее тем, что Х. У. Гумбрехт в своей знаменитой работе назвал аурой «присутствия». Интересно, что эту ауру присутствия Гумбрехт описывает, в частности, на примере восточных театральных постановок (Gumbrecht, 2006).



Илл. 1. Кадры из фильма Чэнь Кайгэ «Прощай моя наложница»

соответствующих ампула, определенных интонационных систем пения вполне этому способствовало). Именно такую ситуацию мы и застаем в фильме Чэнь Кайгэ, начинающемся

с событий первой половины XX века. Главного героя принуждают найти в себе «женское начало» для исполнения женских партий. Тем не менее, уже с середины XIX века в китайском театре не только появлялись актрисы-женщины, но и создавались целые женские труппы, возникали школы женского актерского мастерства (Liu, 2019, 427). В конечном счете, имеющаяся система амплу оказалась способной к тому, чтобы быть равнодушной к полу исполнителя. В фильме «Мэй



Илл. 2. Мэй Ланьфан в повседневной жизни (с К.С.Станиславским, СССР, 1935) и в сценическом образе (в опере «Государь прощается с наложницей», США, 1930)

Ланьфан» есть прекрасная сцена, где великий певец и еще одна талантливая актриса на торжественном приеме по просьбе присутствующих исполняют дуэт из традиционной оперы в обычной уже на то время (речь о середине XX века) европейской одежде. Главный герой (полноватый уже не юный мужчина) исполняет партию красавицы с занебесным голосом и плавными жестами, изящная девушка — партию мощного воина с грубыми интонациями и резкой жестикуляцией. Через минуту забываешь о странном несоответствии образов и начинаешь полностью верить в то, что это действительно древний воин и красавица.

Безусловно нужно сказать, что такой эффект — это удача не только исполнителей, но и режиссера. Фильмы Чэнь Кайгэ отличает редкостная динамическая насыщенность, они обладают удивительной силой погружения. И кроме того, как представляется, умением вобрать и передать в совершенно необычном для китайского искусства



Илл. 3. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Мэй Ланьфан»

жанре самую суть и сердцевину эстетической составляющей китайской культуры.

Тем не менее, возможно именно из-за этого «слишком китайского» элемента в них, их оказывается не так просто смотреть западному зрителю, и другие фильмы режиссера не получили столь большой известности, как «Прощай, моя наложница». С другой стороны, не только динамика фильмов очень велика, отличаясь этим от размеренности и замедленности традиционного искусства. Структура построения кинематографического образа у Чэнь Кайгэ скорее находится в русле западного кино. И, похоже, в своем творчестве режиссер четко уловил актуальные тенденции его развития. Однако возможно, соединившись, эти две стороны создали продукт, несколько выбивающийся как из той, так и из другой традиции.

В этом очерке речь пойдет о фильме Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне», вышедшем в 2017 году, почти через четверть века после успеха «Наложницы». Фильм не заслужил особых похвал критики и, судя по всему, остался достаточно проходным для данного режиссера. Мы не будем настаивать на том, что он является непризнанным шедевром, напротив, в нем действительно можно заметить большой ряд недостатков (в том числе и сюжетных). Тем не менее, как представляется,

он не только заслуживает упоминания, но также намекает на определенные тенденции в развитии кино в целом и наводит на небезынтересные мысли.

***Предыстория: четыре красавицы и Ян-гуйфэй
(краткая справка о легендах и мифах)***

У режиссера Чэнь Кайгэ есть несколько фильмов, берущих за основу старинную историю Китая. Среди них можно назвать, в первую очередь, фильмы «Император и убийца» (1998) и «Сирота из рода Чжао» (2010). В первом фильме речь идет об истории первого китайского императора Цинь Шихуанди. Реальные события здесь снабжены художественными подробностями, расцвечены драмой чувств. В отличие от “Наложницы” и «Мэй Ланьфана» фильм имеет более «сказочный» характер по своим структуре и посылу — хотя и не добавляет к историческим событиям никаких чудесных и мистических деталей. Тем не менее, накал чувств здесь скорее соответствует фэнтезийно-сказочной истории, что, вероятно, вызвано также и обращением к древности, что склоняет режиссера к некоторой мифологизации происходящего. Но будь то социальная драма или сказка на основе древней истории Китая, динамика развития фильмов не может оставить зрителя равнодушным. Режиссерская манера Чэнь Кайгэ остается прежней: он разворачивает очень интенсивное в визуальном и эмоциональном плане действие. В основу второго из упомянутых фильмов ложится пьеса эпохи Юань (XIII-XIV века) «Сирота Чжао творит великую месть». Интенсивность и драматичность и здесь сочетаются с красивым древнекитайским антуражем, создавая потрясающее действие. Несмотря на наличие серьезной и сложной этической проблематики, неоднозначности персонажей, мы вновь оказываемся скорее в пространстве мифа с ярко и великолепно действующими древнекитайскими героями.

Фильм «Легенда о коте-демоне», фактически, доводит эту «сказочную» манеру изложения сюжета до предела, на этот раз, снабжая его активно также и волшебными фэнтезийными подробностями. По манере съемки эта лента немного напоминает кинематографический язык Тима Бертона (этот

американский режиссер-новатор не мог не оказать влияния на мировую киноиндустрию в любом случае).

В основу его сюжета легла очень известная китайская история о Ян-гуйфэй. Имя Ян-гуйфэй означает нечто вроде «драгоценная жена из рода Ян», настоящее имя — Ян Юйхуань. Годы жизни этого исторического персонажа определяются с 719 по 756 гг. н.э. Она была наложницей императора династии Тан Сюань-цзуна (685-762). Ее имя входит в перечень «четырех знаменитых красавиц» древнего Китая.

Образ четырех красавиц — устойчивый элемент китайской культурной символики, источник идиоматических выражений и литературных сюжетов. Их красота способна «посрамить цветы», «затмить луну», заставить «утонуть рыбу и упасть летящего гуся». При этом, кроме одной девушки, о которой ничего неизвестно, все эти красавицы, так или иначе, являются историческими личностями, хотя и более или менее легендарного характера.

Жизнь первой из них, Си Ши, относится к древнему периоду «Весен и осеней», описанному в летописи, автором которой называют самого Конфуция. Именно с ней связана легенда о «забывшей как плавать рыбе», которая стала тонуть, увидев ее, когда красавица склонилась над водой. Она упоминается также и в даосских текстах, например у Чжуан-цзы, причем в разных контекстах¹. С Си Ши связана также и политическая

¹ Самое, должно быть, знаменитое упоминание находится во второй главе трактата, и оно резко противопоставляет даосского мудреца общей традиции видеть в красоте нечто абсолютное и поражающее даже птиц и рыб. Мудрец говорит: «Маоцзян и Сиши слыли первыми красавицами среди людей, но рыбы, завидев их, тотчас уплыли бы в глубину, а птицы, завидев их, взметнулись бы в небеса. И если бы их увидели олени, они бы с испугу убежали в лес. Кто же среди них знает, что такое истинная красота?» (Chuang Tzu, 1995, 71). По мнению Чжуан-цзы тот, кто противопоставляет красавицу Си Ши прокаженному — заблуждается, любые противопоставления относительны и затемняют Путь. Тем не менее, в XIV главе мы находим совсем другую и не менее знаменитую притчу с упоминанием Си Ши. Здесь мудрец сам использует противопоставление — для совсем иных целей: «В старину красавица Сиши из-за болей в сердце была печальна. Увидела ее некая Уродина и, вернувшись домой, тоже стала хвататься за сердце и охать на виду у всех. Однако богачи, завидев ее, бросались запираить ворота, а бедняки, повстречав ее, убежали прочь вместе с домочадцами. Уродина понимала только, что быть

история. В те времена Китай не был единой империей, но множество государств развивались на территории Поднебесной, крепили и вступали в борьбу (не случайно вскоре новая наступившая эпоха получила название эпохи «Борющихся царств», и на нее-то и приходится создание многообразных китайских философских и этико-политических учений). По легенде, правитель государства Юэ был побежден правителем государства У. Хитроумные министры Юэ разработали план реванша. Они подарили правителю У в знак подчинения и примирения несколько прекрасных наложниц, специально найденных для этой цели. Среди них подлинным сокровищем и была Си Ши. Правитель У был так очарован красотой девушки, что забыл о делах государства. Пользуясь своими женскими чарами, наложницы отвлекли его не только от дел, но также оклеветали перед ним его лучших советников и полководцев, которые были казнены. После чего царство было ослаблено и потерпело поражение от Юэ.

Совсем другая, но также политическая история связана и с красавицей Ван Чжаоцзюнь. Именно она, пребывая на чужбине, стала играть печальную мелодию на музыкальном инструменте, и тут замороженные гуси, пролетающие над нею, забыли, как лететь, и стали падать на землю. Тем не менее, согласно преданию, Ван Чжаоцзюнь, время жизни которой относится к I в. до н.э., также явилась важной участницей политических событий. На этот раз император ничего не узнал о красоте своей наложницы: нечистый на руку художник, рисовавший для него портреты девушек, не получив от нее mzды, изобразил ее некрасивой, и император обошел ее стороной. Когда же зашла речь о договоре с гуннским шаньюем, он предложил тому в жены девушку из своего гарема, и как раз эта красавица добровольно вызвалась стать женой правителя варваров. Увидев на портрете, что красотой она не блещет, император согласился, а когда увидел ее воочию, было уже поздно что-то

печальной красиво, но не понимала, почему это так» (Chuang Tzu, 1995, 149). Фактически, обладание красотой сродни обладанию Дао и в нем также заключена истина, но понимание истины глубоко чуждо формальному подражанию внешним правилам и нормам, каковыми часто грешат несведущие люди.

менять. Красавица уехала к гуннам и, будучи любимой женой шаньюя, долгое время являлась источником мира между гуннами и Китаем. Все, что смог сделать император — это казнить злонамеренного художника. Хотя возможно, художник оказался для императора спасителем — ведь первая история уже показала нам опасность женской красоты.

О третьей красавице, Дяочань, никаких исторических сведений нет, ее образ фигурирует в романе «Троецарствие» и в хрониках, на которых он основан. Зато легенда о ее красоте менее мифологична и более метафорична: когда она вышла любоваться луной в саду, на чистый лик светила налетело облачко. Отец девушки, возликовав, провозгласил, что луна скрылась, так как ее свет не может тягаться с красотой лица его дочери.

Четвертой красавицей из этого списка является Ян-гуйфэй, та самая, что «пристыдила цветы», склонившие головки и закрывшие лепестки при ее прикосновении. Время жизни красавицы — VIII век н.э., и персонажи истории представляются вполне достоверными. Ян Юйхуань принадлежала к довольно значимому для своего времени богатому роду, получила хорошее образование, стала женой принца, но, в конце концов, приглянулась императору и вошла в его гарем. Хотя политика императора Сюань-цзуна в его ранние годы была довольно активной, в поздние годы он стал отходить от дел, увлекаться в большей мере религией и искусствами, и как раз на это время приходится и женитьба на Ян-гуйфэй. Образ женщины прочно сливается с равнодушием императора к государственным проблемам, что привело государство к бедственному положению. Конец правления Сюань-цзуна ознаменовался кровопролитным восстанием Ань Лушаня, военачальника согдийского происхождения, начавшимся в 755 г. Ввиду наличия сложных отношений между Ань Лушанем, императором, его наложницей и ее родственниками (которые, пользуясь ее положением, получили довольно большую власть), в разгар мятежа, когда император был вынужден бежать из столицы, а его войска были загнаны в ловушку, среди них родилось возмущение против семейства Ян. Ян-гуйфэй была обвинена в сговоре с мятежниками и войска настояли на ее казни. Император Сюань-цзун, неспособный противостоять бунту, передал престол сыну,



Илл. 4. Чжоу Фан. Ян Гуйфэй после купания (ок. 780-810 гг.)

который и подавил восстание. Сам он умер через несколько лет, окончательно оставив государственные дела.

Роль Ян-гуйфэй в этой истории и в судьбе императора и империи оценивается по-разному. Можно увидеть в ней и корыстолюбивую женщину, приведшую свой род к власти, пользуясь красотой, и предательницу, потакавшую мятежникам и сознательно губившую государство¹, можно увидеть в ней трагическую фигуру юной девушки, попавшей в жестокую мясорубку дворцовой жизни и политических перемен.

Мы не знаем ничего о внутренних переживаниях героев истории, развернувшейся более тысячелетия назад — потому, даже при наличии документальных источников, об этом можно только гадать. Однако

¹ Показательна статья современного отечественного исследователя, профессора восточного факультета СПбГУ А. Г. Сторожука на эту тему. Сторожук совершенно однозначно описывает историю в весьма негативных тонах. Данное исследование заслуживает упоминания: «Исторические свидетельства рисуют весьма неприглядную картину этих взаимоотношений с самого их начала до конца: император Сюань-цзун, помимо прочего знаменитый неумным сладострастием, забирает приглянувшуюся ему девушку из гарема собственного сына Шоу-вана [...] Очень быстро Ян Гуй-фэй удается привязать к себе Сюань-цзуна настолько, что он начинает слушать ее и потакать ей решительно во всем. Тогда Ян Гуй-фэй возвышает своего брата Ян Го-чжуна [...] Одновременно с этим Ян Гуй-фэй выдает замуж за наследных принцев своих сестер, распространяя власть семьи не только в сфере высшего чиновничества, но и среди родовой аристократии» (Storozhuk, 2010, 168-169). И так далее. Естественно мятеж Ань Лушаня, ставшего фаворитом Ян-гуйфэй, описывается как плод ее вины, требование казни ее и ее родственников — закономерным возмущением, передача власти наследнику и отречение императора — спасением империи и правящей династии от сластолюбивого деспота, подпавшего под власть коварной женщины.

нужно признать, что самое большое влияние на формирование образа Ян-гуйфэй оказала знаменитая поэма Бо Цзюйи (772-846), написанная примерно через половину столетия после этих событий. Поэма называется «Вечная печаль» и описывает историю Ян-гуйфэй как историю чистой, светлой, возвышенной и трагической любви между императором и его наложницей¹. Именно как история о любви эта легенда и стала восприниматься впоследствии, такой образ закрепился в культуре китайской и, кстати, нашел отражение также и в культуре японской (например, упоминается в «Повести о Гэндзи»). Печальная повесть настолько заворожила воображение японцев, что в Японии родилась даже своя версия сюжета, согласно которой Ян-гуйфэй вовсе не погибла во время восстания, но была увезена в Японию и продолжила свою жизнь в этой стране.

Что касается поэмы Бо Цзюйи, она исполнена не просто возвышенной печали. Она возводит образ Ян-гуйфэй, фактически, в ранг даосского бессмертного божества. Поэма проникнута

¹ Здесь снова интересно услышать мнение исследователя А. Г. Сторожука. Основная идея цитируемой статьи состоит в том, что последующей традиции официального описания императора и его наложницы пришлось столкнуться с проблемой: правящая династия не прервалась, а следовательно, летописцы и поэты были вынуждены избегать критики одного из ее представителей. Таким образом, наметилось три возможности истолкования: с одной стороны, умеренная критика императора и Ян-гуйфэй; с другой стороны, полное перекалывание всей вины на Ян-гуйфэй. И третий вариант предлагают авторы, подобные Бо Цзюйи: возведение истории в статус поэтического мифа о прекрасной любви. По мнению исследователя, такой подход даже при полной осведомленности об истинном облике персонажей, не противоречит конфуцианскому представлению о ритуале и не является намеренным искажением правды: «в традиционной китайской культуре издревле существовало представление, что сила правильно составленного ритуального текста способна нивелировать прошлые ошибки государя и направить жизнь Поднебесной в верное русло... Восстановление нормальной жизни страны, безусловно, не мыслилось без исправления ритуала в отношении правящей фамилии, и поэма Бо Цзюйи, очевидно, должна рассматриваться именно в этом контексте» (Storozhuk, 2010, 172-173). Словом, истинность поэмы — не в соответствии реальным событиям, а в моральной значимости того посыла, который она содержит. Интересно, что подобную же идею мы обнаружим в фильме Чэнь Кайгэ — несмотря на то, что предоставляемая им интерпретация «истинной» реальности событий полностью противоположна вышеописанной.

восхищением по отношению к любовному единению сердец и сдержанностью по отношению к государственным нуждам (вполне в традициях китайской средневековой лирической поэзии, для которой основным мотивом является тоска государственного служащего по покою среди «гор и вод»). Император-человек, отринувший свой долг ради любви, не оправдывается, но все же глубина его чувства и скорби делает его образ достойным уважения и сочувствия. Тем не менее, никакого воссоединения влюбленных в иной жизни поэма не обещает, давая на это эфемерное почти невозможное счастье лишь тень надежды:

Много лет небесам, долговечна земля,
но настанет последний их час.
Только эта печаль — бесконечная нить,
никогда не прервется в веках.
(пер. Л. Эйлина)

**Для начала — еще один фильм:
«Ёкихи» Кэндзи Мидзогути (1955)**

Как самой известной поэмой о Ян-гуйфэй является упомянутая выше поэма Бо Цзюйи, так, вероятно, самым известным фильмом о ней стал фильм японского режиссера Кэндзи Мидзогути. Фильм так и назван: «Ян-гуйфэй», в японском варианте — «Ёкихи». Кэндзи Мидзогути (1898-1956) входит в ряд наиболее известных и прославившихся во всем мире японских режиссеров, является признанным классиком японского кино наряду с Ясудзиро Одзу (1903-1963) и Акирой Куросавой (1910-1998). «Ёкихи», как мы видим, — один из поздних фильмов режиссера, снятый за год до его смерти. Немного лет прошло со времен Второй мировой войны, жестокой оккупации Японией Китая, усугубившей вражду между странами, и со времен всех трагических событий, сопровождавших поражение Японии и последующее возрождение этой страны в уже совсем новом облике. Японский режиссер выбирает для своего фильма сюжет одновременно из китайской истории, но, тем не менее, как уже говорилось, ставший крайне значимым для японской культуры. Легенда, согласно которой Япония оказывается оплотом для несчастной красавицы, кажется

противопоставляющей спасительную Японию жестокому Китаю. Поэма Бо Цзюйи, повествующая о посмертной жизни Ян-гуйфэй на некоем таинственном острове, где ее находит даосский монах, не противоречит японской трактовке. Тем не менее, Мидзогути избирает совсем другой путь повествования.

Он строго придерживается именно китайской версии сюжета с ее возвышенным вариантом трактовки чувства и самоотверженной смертью героини в конце, но совершенно освобождает ее от какой-либо мистики и сказочности. Повесть, рассказанная Мидзогути, печальна и гуманистична. Впрочем, во имя прославления гуманистического порыва режиссеру приходится, несколько отходя от событий, которые донесла до нас история, и вполне в духе основных веяний своего времени, довольно сильно изменить характеристики персонажей.

Янь Юйхуань, оставшаяся сиротой, теперь уже не получает хорошего образования в богатом доме, но оказывается прислужницей на кухне своих богатых родственников. Она вымазана сажей, словно какая-нибудь Золушка, ее одежда груба и бедна, она трудится, носит тяжелые кастрюли и перебирает куски сырого мяса. Именно такую ее находит уже известный нам Ань Лушань, действительно имеющий тайный сговор с богачом Ян Годжуном, дядей Юйхуань. Сговор их состоит в том, чтобы пробиться к власти и удержаться у нее, хотя в этой борьбе каждый из них выступает лишь сам за себя. Но пока они действуют вместе. Зная, что пожилой император тоскует по своей умершей супруге, они пытаются привести ему наложницу, которая бы его очаровала, и таким образом через нее укрепить свое влияние. Однако император не желает глядеть ни на каких девушек, все дочери Ян Годжуна и все его ставленницы остаются без внимания. И вот Ань Лушань видит Юйхуань — и узнает в ней черты умершей императрицы. Испуганную девушку моют, одевают, а после отправляют на обучение в даосский монастырь, где гордая, но также не чуждая корысти и властолюбия настоятельница соглашается сделать из нее отличную наложницу для гарема, которая сможет понравиться императору, ведь именно она некогда воспитала для него его бывшую жену.

Итак, Юйхуань оказывается поневоле втянута в интриги этих царедворцев, тем не менее, сама она остается чиста и незапятнана душой. Все ее желание состоит в том, чтобы действительно понравиться императору и стать ему утешением, если ему таковое в ее лице будет нужно.

Император показан как человек, уставший от дворцовой жизни, разочарованный во власти и в собственных, пусть даже, возможно, и полезных для государства законах, которые, однако, оказываются часто весьма бесчеловечными. Он тяготеет придворным этикетом и его условностями и явно устал от государственных дел. Такое настроение на этот раз создателям фильма вовсе не кажется чем-то предосудительным или уклоняющимся от следования долгу. Напротив, индивидуальный порыв личности, борющейся против государственной машины, даже если это личность самого императора, теперь вызывает огромное сочувствие. Император-человек становится гораздо важнее императора-политического деятеля. Его порыв отойти от дел оказывается самым добрым, душевным и прекрасным из всего, что он только может сделать.

Делам государства он предпочитает печаль, музицирование и размышления об умершей жене. Однако советник все же приводит к нему наложницу Юйхуань. Девушка смущена, но исполняет мелодию, ранее наигранную им в парке. Император слушает, подозревает обман и просит ее удалиться. Но останавливает, тронутый несколькими словами, в которых чувствует неожиданно чистую и открытую душу. Вместе со внешним сходством с его женой, это очаровывает его. Он находит родственную душу — и, наконец, влюбляется в милую девушку. Любовь этих двоих показана не как влечение и сладострастие, но как родство душ, в котором два человека, пойманных обществом в свои силки, неожиданно находят друг друга.

Кульминационной сценой, показывающей это родство, является, наверно, сцена на уличном празднике фонариков. После очередного столкновения императора с тяжелым бременем правления и жестокостью порядка, предписанного законом, Юйхуань, которая не может никак повлиять на ситуацию и даже дать совет, потому что женщинам гарема этими законами под страхом смерти запрещено участвовать в госу-



*Илл. 5. Кадр из фильма К. Мидзогути «Ёкихи»:
первая встреча императора и Ян Юйхуань*

дарственных делах, просто приглашает любимого выйти с ней инкогнито на улицу. Закутавшись в плащи и надев маски, двое ускользают от дворцовой стражи и оказываются в гуще народного веселья. Едят простую еду, пьют простой чай и пляшут вместе с толпой. Именно это простое веселье показывается как образ счастья. Император признается, что только этот день в своей жизни он по-настоящему жил.

Вскоре, однако, все приходит к трагическому концу. Интриги губят влюбленных, император не в силах спасти возлюбленную, которая после нежного прощания жертвует собой ради успокоения войск и сама идет на казнь.

В последней сцене старый император, смещенный с трона своим сыном, не желает подчиниться последнему и покинуть дворец. Вместо этого он смотрит на статую Юйхуань и вызывает к ней. Ему откликается ее нежный голос, зовет с собой и обещает, что они больше не разлучатся. Император умирает. В пустой комнате слышится их призрачный смех.



Илл. 6. Кадр из фильма К. Мидзогути «Ёкихи»: император и Ян-гуйфэй на празднике фонариков

Такую историю рассказывает нам Мидзогути. Действие разворачивается медленно и степенно, сопровождаясь при этом музыкой в традиционном японском стиле. История выглядит достаточно простой и строится на простых и почти наивных противопоставлениях. Здесь есть чистая и нежная влюбленная пара — и темные грязные интриги вокруг нее. Здесь есть давящий и формальный дворцовый этикет — и яркое свежее буйство простой народной жизни. Гнету общественных и государственных дел здесь противопоставлена внутренняя хрупкая душа индивидуального человека. Таким образом, фильм снят в духе настроений гуманизма и индивидуализма, нараставших в мире, в первую очередь, западном, но под его влиянием также и во всем мире, после окончания Второй мировой войны. В конечном счете, такие настроения, наивно и чисто выраженные, в том числе и в киноискусстве разных стран 1950-60-х гг., привели к коренным преобразованиям общественной структуры и сознания во всем глобальном про-

странстве, в частности, в ходе революционных выступлений молодежи 1968 года. Последствия, к которым привели эти преобразования, оказались куда более сложными и масштабными, чем ожидалось, но в 1955 году художник мог себе позволить именно так выразить свою мечту о человеческом счастье, свои представления о любви и покое. Мидзогути делает приветственный жест одновременно в сторону пострадавшего от японской оккупации китайского народа, в сторону западных гуманистических ценностей, преобразующих старую легенду, и в сторону набирающей силу идеи о приоритете индивидуальности и доминировании чувства над строгим расчетом, а человека — над государством.

**«Легенда о коте-демоне»: мистическая история об искусстве
с переходом на метауровень**

Если история, рассказанная Мидзогути, представляется очень простой и ясной, лаконично выстроенной и хорошо сбалансированной в рамках своего замысла, то об истории, предложенной Чэнь Кайгэ трудно сказать, что она ясна. Тем не менее, фильм, снятый в 2017 году, отражает реалии уже совсем другого времени и других процессов. Времени, когда ясности уже не осталось не только в кино, но и в той жизни, которая, так или иначе, направляет воображение художника. Структура фильма очень сложна уже по самому его замыслу и построению. Здесь нет однозначности, нет оппозиций и нет, в общем-то, даже отчетливо завершенных линий.

Интересно еще и то, что автор берет за основу не только китайскую версию истории Ян-гуйфэй, но и ее японский вариант. Однако в итоге отменяет и переворачивает обе версии, придавая истории мистический характер. При этом персонажи раскрываются совсем другими сторонами и красивая сказка о любви императора и наложницы оказывается полнейшей ложью. По крайней мере, так кажется на первый взгляд. Но лучше последовательно расскажем, в чем суть проблемы.

Действие фильма разворачивается через столетия после смерти Ян-гуйфэй, а главным героем оказывается японский монах Кукай, прибывший в Китай, чтобы постичь недавно обретенное здесь новое учение тантрического буддизма.

Любопытно, что главным персонажем китайского фильма становится известный религиозный деятель и реформатор японского буддизма. История свидетельствует о том, что между 804 и 806 гг. н.э. «великий учитель» Кукай (774-835) совершил паломничество в Китай, обучался у китайских наставников в Чанъане и после, обретя новое учение, вернулся на родину, дабы создать собственную буддийскую школу.

Основной сюжет фильма открывается тем, что монах Кукай приглашен ко двору императора в качестве экзорциста. Великим экзорцистом был его учитель, молодой монах лишь заменяет его здесь, в любом случае, он едва ли смог бы помочь: едва он успевает войти, император умирает у него на глазах, явно растерзанный демоном. При этом монах явственно слышит рядом мяуканье кота и находит неподалеку клочок кошачьей шерсти. Царедворцы приказывают монаху хранить обстоятельства смерти императора в тайне, а придворному писцу написать, что император скончался от болезни. Между тем, выйдя из дворца, монах и писец видят кошачьи следы и находят табличку с угрозой в адрес императорского наследника.

Таково начало одной истории фильма, в которой происходит знакомство двух главных действующих лиц. Но есть и другое начало. Вторая завязка такова: женщина сидит у пруда и ест дыню. К ней сзади подкрадывается черный кот. И спрашивает человеческим голосом о вкусе дыни. Шокированная женщина оставляет коту дыню и убегает в дом, где тот находит ее и сообщает, что оплатит за еду, ибо бочонок с деньгами зарыт во дворе под деревом. Она может выкопать богатство и владеть им. Когда женщина спускается к пруду вновь, она видит остатки дыни и рыбу с выцарапанными глазами, бьющуюся на пирсе в луже крови. Тем не менее, после направляется к дереву — и действительно находит бочонок. По приезде мужа она рассказывает ему эту историю и показывает золото. Похоже, обоих устраивает чудесное обретение богатства...

Таким образом, начало вовсе не предвещает, что история будет иметь к знаменитой красавице хоть какое-то отношение. Ситуация проясняется, когда мы узнаем личность придворного писца. Мы видим его вновь пробирающимся в тайник в старой части дворца, открывающим дверку некой сокровищницы

секретным ключом, за использование которого прочитанная им надпись предрекает смерть. Однако он открывает таинственный ящичек, едва не погибнув из-за стрел от сработавшего охранного механизма, — чтобы найти в нем мешочек с прядью волос. Стражники внизу слышат в сокровищнице шум и бросаются проверять — однако изнутри на перила выпрыгивает кот. Убежденные, что нашли источник ночного шума, стражники уходят. На следующий день писец находит монаха Кукая, чтобы сообщить ему, что во дворце действительно есть кот, а также, что он ушел в отставку, отказавшись записывать в летописи неправду. И теперь намерен предаться поэзии, ибо он — поэт. Через некоторое время перед зрителем раскрывается тот факт, что этот человек — Бо Цзюйи, и он как раз завершил написание поэмы, которая, как он полагает, есть его великое творение и принесет ему славу. Это «Вечная печаль», посвященная красавице Ян-гуйфэй, в которой он желает выразить самую суть этой старой любовной истории. Прядь волос, которую император хранил в сокровищнице как самую большую ценность — подтверждение тому, что история о любви, написанная поэтом, правдива. Впрочем, посетив жилище поэта, Кукай замечает, что влюбленным в красавицу является именно Бо Цзюйи, ибо стены его комнаты увешаны надписями о ней и ее портретами. Это не лишает поэта уверенности в себе и желания донести до будущих поколений истинную правду о глубоком чувстве и трагической судьбе женщины, которую он боготворит.

Эти два человека, монах и поэт, явно видят друг в друге нечто родственное, но пока что не знают, что. В целом нельзя сказать, что они удачливы: поэта, на самом деле, отправили в отставку из дворца, а монаха не приняли в храм, где он надеялся обрести новое учение. Оба они хотят счесть случай с императором и котом «не их делом» и полагают расстаться и заняться делами своими. Монах вернется в Японию, поэт займется поэзией. Однако раз уж демон явился перед ними — значит не просто так. В итоге, после ряда довольно странных и ужасающих происшествий полумистической природы, этим двоим приходится заняться исследованием какой-то сложной истории, к которой их всячески подводит тут и там



Илл. 7. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демене»: поэт Бо Цзюйи в императорской библиотеке

появляющийся кот. Сюжет фильма неожиданно превращается в детективное расследование.

Делом, которое расследуется, оказывается дело о смерти Ян-гуйфэй. И главные свидетельства по этому делу принадлежат коту. Двоим друзьям приходится добывать улики. Следы приводят их ко вдове японского посла. Старая женщина знает, что ее муж никогда не любил ее, потому что его сердце было отдано Ян-гуйфэй. Она передает друзьям его мемуары. И вот именно в этих записках они узнают некоторые удивительные подробности.

С этого момента течение фильма, как всегда напряженное, эмоциональное, где движения персонажей подобны танцу, камера ни на секунду не останавливается, а кружит вокруг героев, то опережает их, то отстает, но тем самым не дает ни одному плану стоять на месте, меняется: фильм окончательно превращается в визуальную феерию. Действо, которое теперь расцветает на экране — это праздник в императорском дворце пятидесятилетней давности: день рождения Ян-гуйфэй, знаменитой красавицы, празднуемый с особым размахом.



Илл. 8. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о котё-демо­не»: праздник в императорском дворце

Под торжественную музыку, вполне в стиле современных голливудских фильмов, на экране разворачивается картина огромного города, внушительного дворца, процессии из гигантского количества людей, следующих к центру события. Сверкают фейерверки, плещутся в воздухе золотые стяги — этот праздник не чета народному простому празднику фонариков из фильма Мидзогути. И над всем этим на золотых качелях парит одетая в развевающиеся одежды красавица в исполнении тайваньской актрисы Сандрин Пинны, имеющей французские корни: лицо девушки, словно намеренно, лишено азиатских черт, она выглядит как француженка, что придает ее внешности ореол неустрашимого отличия от всех остальных — неплохой прием для того, чтобы сделать непредставимую красоту представленной на экране.

Праздник устроен в честь красавицы — а также по ее плану. Все, происходящее во дворце — плод иллюзии, выполненной умелым фокусником и его юными сыновьями. Из осколков разбившегося кувшина вырастают огромные цветы, цветы превращаются в ковер, ковер, свернувшись, открывает бассейн, наполненный вином, над бассейном клубятся облака, по облакам девушка-флейтистка взбегает под самый высокий



Илл. 9. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демон»: среди толпы японский посол наблюдает за Ян-гуйфэй

свод, акробаты парят в воздухе, падают в бассейн и взлетают вверх в виде серебрящихся рыб, рыбы превращаются в дым, из маленькой фигурки возникает огромный живой тигр и распадается на тысячи блессток. Все перетекает во все. Царит настоящая сказка. Ученики фокусника, одетые в перья, превращаются в журавлей и весело парят над всем. Прекрасная Ян-гуйфэй идет по залу в роскошной красной мантии, сам император несет за ней ее шлейф! Также здесь неожиданно фигурирует кот: в следующей сцене любимый кот императора сидит у него на руках. Когда появляется тигр, император говорит, что предпочитает кота. Все кажется блистательным и прекрасным, как утверждает автор мемуаров, все выражает славу империи Тан и Ян-гуйфэй — центр этой славы. Любопытно заметить, что блеск этого праздника — плод иллюзии, а слава Ян-гуйфэй зыбка и ненадежна... Но сейчас все влюблены в Ян-гуйфэй и в ее красоту, все восхищены славой империи, все счастливы. Кроме, кажется, самой Ян-гуйфэй, наблюдающей влюбленность учеников фокусника, а также терзания японского посла, порывающегося признаться ей в своих чув-

ствах. Но она принадлежит императору, а император меняется не в меньшей мере, чем окружающая обстановка: из любящего и покорного супруга, доброго и мудрого отца империи, простодушного человека, чешущего кота за ухом, он неожиданно, едва выйдя из зоны видимости толпы, превращается в жестокого деспота, распоряжающегося жизнями подданных, словно ничемными безделушками, и также, словно вещью, владеющего своей наложницей.



Илл. 10. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о кот-демо­не»: Ян-гуйфэй и «добрый» император с котом на руках

Кульминационная сцена праздника — сцена с великим поэтом Ли Бо, которого, совершенно пьяного, слуги приносят к бассейну и передают ему поручение императора: посвятить Ян-гуйфэй стихи. Ли Бо не видел красавицы и не собирается писать придворных стихов. Тем не менее, когда по его шуточному приказу царедворец соглашается помочь ему снять сапоги, а сам он падает головой в винный бассейн, вдохновение посещает его, и он слагает стих о красавице, подобной облаку или цветку:

Облако... Думает — платье! Цветок... Мнится — лицо!
Ветер весенний коснется куртин: сочно цветенье в росе.
Если не свидеться там, на горе Груды Яшм,
То под луной повстречать, у Изумрудных Террас.
(пер. В. М. Алексеева)

Он записывает стихотворение прямо на спине царедворца, одетого в красные одежды, и после выкидывает кисть в бассейн, отказавшись писать что-либо еще. Император, прочтя стихотворение, оказывается настолько поражен им и степенью заключенного в нем восхищения, что приказывает.. отправить поэта в ссылку. В это время сам поэт все же видит Ян-гуйфэй, которая благодарит его за стихотворение. Он утверждает, что написал его не ей и не может врать. Все же когда она с улыбкой уходит, он вновь произносит те же слова — уже глядя на нее.



Илл. 11. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демон»:
Ли Бо сочиняет стихотворение

Но зритель фильма помнит, что в картине именно кот-демон, только что учинивший расправу в доме женщины, откопавшей бочонок с деньгами, и ее мужа, вселился в тело этой женщины и ее устами прочитал друзьям-следователям, Кукаю и Бо Цзюйи, этот стих. Тогда же он сообщил, что поэт не видел

красавицы прежде, и история о том, что он посвятил его ей — ложь, а также сообщил, что поэт, написав его, выбросил кисть в бассейн. Направившись к руинам старого пиршественного зала, они находят кисть в пересохшем бассейне, что подтверждает тот факт, что слова кота правдивы, а история о любви императора и Ян-гуйфэй — ложь. Кукай замечает, что теперь Бо Цзюйи придется переписать свою поэму. Поэт в отчаянии. И все же он настаивает на правде. Расследование продолжается. Кот-демон устами одержимой им женщины поведал также, что у него и Ян-гуйфэй была одна судьба, его же император намеревался заживо замуровать в склепе. Однако коту удалось сбежать, он умер позже в этом доме под кроватью. Друзья находят и сжигают тушку кота, но это вовсе не приводит к тому, что демонический дух успокаивается. Почему у кота и Ян-гуйфэй одна судьба? Этот вопрос должен быть решен.

И тут неожиданно мы, фактически, переходим на территорию Эдгара Аллана По и его «Черного кота», замурованного заживо в стену вместе с убитой женщиной, и после своим криком привлечшего внимание следователей и раскрывшего таким образом убийство. Вот завершение рассказа По:

Едва не лишившись чувств, я отшатнулся к противоположной стене. Мгновение полицейские неподвижно стояли на лестнице, скованные ужасом и удивлением. Но тотчас же десяток сильных рук принялись взламывать стену. Она тотчас рухнула. Труп моей жены, уже тронутый распадом и перепачканный запекшейся кровью, открылся взору. На голове у нее, разинув красную пасть и сверкая единственным глазом, восседала гнусная тварь, которая коварно толкнула меня на убийство, а теперь выдала меня своим воем и обрекла на смерть от руки палача. Я замуровал это чудовище в каменной могиле.

(пер. В. Хинкиса)

Трудно сказать, является ли фильм Чэнь Кайгэ прямой отсылкой к рассказу По, или совпадение оказалось нечаянным¹, одна-

¹ В основе фильма Чэнь Кайгэ лежит повесть современного японского писателя Баку Юэмакуры, пишущего в фантастическом и приключенческом жанре. В японской приключенческой литературе влияние По определенно является сильным, о чем свидетельствует деятельность писателя Эдогавы Рампо, признанного основателем японского детектива и взявшего свой псевдоним именно в честь Эдгара По.

ко фильм неожиданно придает легенде о Ян-гуйфэй совсем новое прочтение. Во время восстания Ань Лушаня, оказавшись с императором в изгнании, перед лицом требований о казни красавица оказывается перед выбором. Японский посол предлагает ей бежать в Японию, но так и не признается открыто в своей любви. Император предлагает ей пожертвовать собою во имя его спасения. Фокусник, устраивавший праздник, рассказывает о еще одном варианте: он создаст иллюзию ее смерти, введя в нее иглу, останавливающую в ней на время течение жизни. Никто не усомнится, что женщина мертва. Ее похоронят, а после того, как все закончится, придут за нею и вернут к жизни. Понимая, что ничем добрым эта затея не закончится, женщина все же соглашается. Старший сын фокусника, только что продемонстрировавший на себе смерть и воскресение под действием волшебной иглы, преподносит ей вино, которое она с готовностью выпивает. Игла усыпляет ее, все признают ее мертвой, ее кладут в гроб и закрывают тяжелой крышкой, а кота император оставляет в склепе рядом с могилой, чтобы «охранять ее».



Илл. 12. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне»: японский посол предлагает Ян-гуйфэй бежать в Японию

Итак, в Японию Ян-гуйфэй не бежит, хотя все предпосылки для этого наличествуют. И добровольную смерть не принимает, хотя полностью к ней готова. Знает ли император, что действие иглы не может быть вечным — но как бы то ни было после окончания мятежа он не возвращается к могиле. Знает ли старший сын фокусника, что вино, которое он преподнес ей, не было отравленным? Никто не решился взять на себя ответственность за убийство наложницы императора. Когда оба юноши приходят — единственные — к ее заброшенному в глубоких лесах гробу, они находят в нем женщину, умершую мучительной смертью, будучи замурованной в каменном гробу заживо. И только кот, остававшийся рядом, знает, как она кричала, пытаясь выбраться.



Илл. 13. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне»: влюбленный ученик фокусника на празднике Ян-гуйфэй

На этом месте история, рассказываемая в фильме, становится крайне запутанной и неясной. Младший из братьев, по прозвищу Белый Дракон, помешавшись от любви и горя, остается рядом с могилой, проклиная всех виновных в ее смерти, включая императора, отца, брата, а также стражников и служанок, принимавших участие в этом тотальном обмане. Он пытается

ся оживить девушку при помощи магии, но в итоге умирает, вселяя свой дух в кота. Отправившись обратно в мир людей, кот сперва мстит императору, найдя его в старой сокровищнице с мешочком, в котором находится прядь волос Ян-гуйфэй, в руках. Он выгрызает ему глаза — но предание преподносит это так, будто император ослеп, оплакивая возлюбленную. Кот продолжает мстить всем виновникам и их потомкам (жадный до денег муж одержимой демоном женщины — потомок одного из стороживших тело красавицы стражей).

Только вмешательство поэта и монаха, докопавшихся до правды, открывает путь к тому, чтобы демонический дух, впитавший в себя страдания замученной женщины, несчастного замурованного с нею животного и безутешного влюбленного, освободился от ненависти.

Одним из наиболее важных персонажей в повествовании является некий иллюзионист. Друзья встречают его последовательно несколько раз. На улице города он выращивает на глазах у горожан дыни — из семечка до шикарного плода за несколько минут. И продает их счастливым зрителям. Он видит, что монах догадывается о том, что созданное им — иллюзия. Но даже его ему удается обмануть, вместо настоящей дыни подсунув рыбью голову, которая, однако, вскоре вновь превращается в дыню — и неизвестно, что именно является иллюзией. Встретив друзей еще раз, иллюзионист замечает, что внутри любой иллюзии скрывается реальность. И тем самым наводит на мысль о том, каким образом относиться к делу о смерти Ян-гуйфэй и к появлению демонического кота.

Итак, раскрытие преступления — это раскрытие реальности внутри созданной иллюзии. Когда реальность будет найдена, ненависть будет оставлена. Иллюзионист оказывается Красным Драконом, братом обезумевшего духа. Он сохранил тело брата лежащим на светящемся постаменте рядом с Ян-гуйфэй. Он просит брата-кота отпустить ненависть, потому что в любом случае он — единственный, кто остался с красавицей, и тело его все это время лежало рядом с ее телом, они похоронены вместе, и их души соединены в смерти. Кот не желает переставать мстить, но слабеет и умирает, поскольку его тайна теперь раскрыта. Души умерших улетают, как птицы.



*Илл. 14. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне»:
Кукай и Бо Цзюйи встречаются иллюзиониста*



*Илл. 15. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне»:
тело Ян-гуйфэй, только что извлеченное из гроба, на светящемся постаменте*

История о любви и ненависти остается в прошлом. Кукай спрашивает Бо Цзюйи, собирается ли он, узнав страшную правду, переписать поэму. Неожиданно, поэт отвечает, что не изменит в ней ни строчки, ведь она была поэмой о чувстве, а чувство передано в ней верно, что доказал пример демонического кота. Внутри иллюзии есть реальность — и это сила любви.

Удовлетворенный, Кукай вновь совершает попытку попасть в храм, ради которого прибыл в Китай. На этот раз двери открываются и настоятель принимает его. Ведь они хорошо знакомы: это Красный Дракон, брат кота-демона и иллюзионист с улицы. Он передает Кукаю учение тантрического буддизма, которое тот увозит с собой в Японию.

Реальность внутри иллюзии

Как видим, фильм Чэнь Кайгэ весьма сложен по своей структуре и по своему сюжету. Социальная и этическая проблематика, связанная с историей о Ян-гуйфэй, центральная для фильма Мидзогути, здесь остается на втором плане. Притом что произошедшим событиям придан гораздо более ужасающий и бесчеловечный характер (замурованная заживо женщина!), в истории все равно нет однозначности: кто является виновником событий, до конца неясно. В итоге бездушный император-деспот, столь жестоко отбросивший от себя свою возлюбленную, заканчивает жизнь, оплакивая подаренную ею на прощание прядь волос, и хранит их как свою самую ценную реликвию. Вполне возможно, какими бы порочными ни были персонажи истории, все они скорее оказываются жертвами, в большей мере, чем деятелями: марионетками во все сметающем колесе сансары.

Так что подлинные деятели — скорее те, кто может осмыслить и выразить это колесо жизни, выходя за ее пределы: монах, художник, иллюзионист. Подлинное действие разворачивается на метауровне.

Сюжетные проблемы переднего плана — понимание сущности и самоопределения искусства, а также соотношение в искусстве и в жизни планов иллюзии и реальности. То есть проблемы художественные, эстетические, онтологические.

Художника, тем более мастера по созданию иллюзий, такого, каким является кинематографист, не может не волновать вопрос о сущности собственного действия, роли, назначении и статусе художественного акта. Это распространенная тема художественной рефлексии. В данном случае за основу взята фигура поэта Бо Цзюйи, создавшего сохранившийся в веках образ древней красавицы, отличающийся от любых возможных исторических реалий, чистый, возвышенный и даже божественный, легенду о непорочной и чистой любви. Какой бы ни была правда — были ли это дворцовые интриги, заговоры, жестокость, деспотия, корыстолюбие, разврат, похоть, преступная халатность участников истории — поэт создал прекрасную иллюзию, обосновавшую в веках совсем другую реальность. Мы уже ссылались ранее на статью, в которой говорилось, что для традиционной китайской культуры «сила... текста способна ...направить жизнь Поднебесной в верное русло» (Storozhuk, 2010, 173). Сейчас, вынося эту цитату из сноски, мы намеренно лишаем ее всего, что соотносит с конфуцианскими ритуальными практиками, даже грозя нарушить культурный контекст. Напротив, хочется поставить своей целью подчеркнуть то, что остается при освобождении от ритуальной традиции: *художественный текст способен изменить жизнь мира*. Причем не только ее будущее, что очевидно, но и ее прошлое. Изменить структуру реальности, выправив и приведя в соответствие истинному Пути.

Идеи о волшебной силе искусства и его роли в создании миров, в пересотворении реальности, а также о творческой мощи художественной иллюзии, подобной божественному творению — это идеи, руководящие художественно-эстетическим сознанием модерна с его радикальным творческим субъективизмом и признанием главенствующей роли личности человека-творца в структуре онтологического порядка. Эти идеи тесно связаны с критической мыслью о дереализации мира, с критикой онтологии как таковой, с вопросом о сложном соотношении между «реальностью» и «иллюзией», «миром истинным» и «миром видимым» (ссылаясь на знаменитые ницшеанские «Сумерки идолов»). Конечно же, для художника XX, а тем более XXI века эти вопросы актуальны как никогда.

Что он создает? Реальность или иллюзию? Есть ли за пределами иллюзии реальность? Не иллюзорна ли сама реальность? Не обладает ли реальностью также и иллюзия? Современный художник думает и сомневается, он мучим вопросами и не может понять. Когда, собственно, он действует в соответствии с истиной? У него нет критерия: даже тот, что может быть найден в самом себе — ненадежен. Потому и остается опираться только на грубые «научные факты», которые, при ближайшем рассмотрении сами могут оказаться плодом неосознанного художественного вымысла, некой риторической установки ученого, который их излагает (здесь можно сослаться, для примера, на соображения из «Метаистории» Хейдена Уайта).

Людам древности казалось, что такой критерий есть, мало того, они даже в этом не сомневались. Еще одна даосская притча из трактата «Ле-цзы» весьма показательна: Она настолько красива, что приведем ее полностью:

Когда Ху Ба играл на лютне, птицы пускались в пляс, а рыбы начинали резвиться в воде. Прослышав об этом, Вэнь из царства Чжэн бросил семью и пустился в странствия учеником при наставнике музыки Сяне. Три года он трогал струны, настраивая лютню, но ни разу не доиграл мелодию до конца. — Тебе лучше вернуться домой, — сказал ему однажды наставник Сян. Вэнь отложил в сторону лютню, вздохнул и ответил: — Не то чтобы я не мог настроить струны или закончить мелодию. Я думаю не о струнах, и то, что я стараюсь исполнить, — не ноты. Если я не постигну это в моем сердце, то инструмент не откликнется моим чувствам. Вот почему я не смею исполнять музыку. Позвольте мне остаться с вами еще немного. Может быть, я смогу достичь большего.

В скором времени он снова увиделся с наставником Сяном.

— Как продвигается твое учение? — спросил наставник Сян

— Я нашел то, что искал. Позвольте показать вам, — ответил Вэнь.

На дворе стояла весна, а он коснулся осенней ноты «шан» и вызвал полутон восьмой луны. Тут повеял прохладный ветерок, созрели злаки в полях и плоды на деревьях. Когда пришла осень, он коснулся весенней струны «цзяо», вызвав полутон второй луны, и вдруг подул теплый ветер, а травы и деревья расцвели. Летом он ударил по зимней струне «юй», вызвав полутон одиннадцатой луны, и вдруг похолодало, повалил снег, а реки и озера оделись льдом. Когда пришла зима, он ударил по летней ноте «чжэн», вызвав полутон пятой луны,

и солнце стало жарко палить с небес, так что лед вокруг тотчас растаял. Заканчивая мелодию, он коснулся ноты «гун» вместе с четырьмя остальными. И тут поднялся благоприятный ветер, поплыли счастливые облака, выпала сладкая роса и забили свежие ключи.

Наставник Сян погладил рукой грудь, притопывая ногой, сказал:

— Как замечательно ты играешь! Даже наставник музыки Куан, исполняющий мелодию цинцзяо, и Цзоу Янь, играющий на свирели, не смогли бы ничего к этому добавить. Один взял бы свою лютню, другой — свирель, и оба последовали бы за тобой. (Chuang Tzu, 1995, 344-345)

Итак, уж если подлинному художнику под силу изменить непреложный цикл времен года, что говорить об изменчивых, хрупких и неопределенных деяниях и чувствах людей? Только что делает художника «подлинным»? Возможно, он вникает в суть вещей глубже, чем отражается в их видимых взгляду внешних формах, находится с ними в единстве и созвучии, превышающем поверхностные явления.

Возможно, поэтому Бо Цзюйи в рассматриваемом нами фильме, остается в конце полностью удовлетворен написанным и безмятежно объявляет, что не изменит в поэме ни строчки, несмотря на то, что, казалось бы, она противоречит «фактам»? Главное, он проник в невидимую суть, это делает его поэму истинной, а «объективную фактическую реальность» — ложной.

Конечно, едва ли постановка вопроса в фильме Чэнь Кайгэ имеет отношение к глубинному и аутентичному пониманию принципов даосизма или буддизма (на который, впрочем, фильм ссылается). Нет, совершенно очевидно, что занимающие режиссера вопросы находятся в русле современной проблематики, рожденной развитием не столько китайского, сколько западного мышления, с его представлениями о субъекте, художнике и искусстве. Тем не менее, вопросы, во многом, совпадают, а то, что добавляется — это принцип личностной историчности. Кто проник в подлинную суть? Бо Цзюйи, обожеествивший образ героини, соответствовал требованиям истины своего времени. Японский режиссер Мидзогути, рассказавший гуманистическую историю о светлой любви двух потерянных сердец, — выразил подлинную истину своего времени. Любая

из этих истории в начале XXI века выглядела бы неуместной и странной. В силу актуализации других вопросов, художник вынужден ставить совсем иные проблемы. И то, что ткань текста фильма так сложна, говорит лишь о сложности новой постановки вопроса. То, что она требует перехода на метауровень, говорит о том, что рефлексия современности вышла на новые рубежи. А справился режиссер с поставленной задачей или нет — это уже совсем иная история. Но он, по крайней мере, старался и искал то, о чем говорит в фильме фокусник-обманщик, оказавшийся внезапно, по совместительству, великим буддийским мастером: реальность внутри иллюзии.



Илл. 16. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о котё-демо­не»: Бо Цзюйи и Кукай размышляют о превратностях истории

В зазоре между двумя уровнями проблем

Невзирая на столь сложный сюжет и интересные проблемы, на живой кросс-культурный диалог и на завлекательную динамику съёмки, фильм Чэнь Кайгэ «Легенда о котё-демо­не» не оказался, судя по всему, ни особо провальным, ни особо успешным. Такое положение вещей можно объяснить не только некоторыми недостатками довольно туманного сюжета

(как уже упоминалось, в основе фильма лежит повесть японского писателя, но как бы то ни было некоторые моменты в сценарии явно проседают и не проговорены с достаточной четкостью, например, само обоснование столь радикального переосмысления легенды о Ян-гуйфэй как о заживо погребенной). Скорее можно сказать, что фильм попадает в некий зазор между двумя способами структурировать сюжет и задавать вопросы, а также между двумя пластами вопросов, которые подлежат обсуждению.

Режиссерская манера Чэнь Кайгэ с его интенсивной динамикой, завораживающим танцеподобным действием, летящей и неостанавливающейся камерой, бурным эмоциональным накалом, яркостью, насыщенностью видеоряда, масштабными планами, здесь такова же, как и во всех его работах. И как уже говорилось, она очень способствует тому, что повествование приобретает характер сказочности. В данном же случае режиссер явно решил дать волю сказочности и фэнтезийности, избрав мистический сюжет с массой волшебных событий. Особенно в сценах праздника Ян-гуйфэй, во время которого фокусник создает магическое иллюзорное действо, заметно, что режиссер буквально наслаждается возможностью использовать любые приемы показа волшебной реальности на экране. То есть мы имеем дело с яркой сказкой про волшебников, красавиц и демонов. В то же время, вместо сказки с ее сказочными задачами, зритель неожиданно получает сложное автореференциальное высказывание о сущности искусства и об онтологическом статусе иллюзии. Словом, первая проблема состоит в том, что структура фильма оказывается как бы в зазоре между тем, что скорее относимо к «авторскому» кино, и тем, что относимо к «массовому».

В 2000 году философ и критик Борис Гройс в работе «Под подозрением» высказывал интересное мнение о том, что в современном мире в массовой культуре и искусстве ставятся более радикальные философские вопросы, нежели даже в наиболее новом философском дискурсе. Эти вопросы он назвал «медиаонтологическими» и связал их с проблемой скрытой подозрительной субъектности, стоящей позади поверхности знаковых потоков. Он объявляет, что с предпо-

ложениями о «субмедиальном пространстве мы сегодня сталкиваемся в основном в контексте массовой культуры» (Groys, 2006, 28). И даже утверждает, что «современная массовая культура — это, прежде всего, культура радикального сомнения, тогда как доминирующий философский дискурс... напротив, кажется утешительным и успокаивающим» (Groys, 2006, 28). Гройс приводит в пример именно современное кино, голливудский мейнстрим, ужастики, триллеры, истории об инопланетянах и т. п.

Формулировка «радикальное сомнение» является двойственной. Подходя к чему-то с сомнением, можно подходить к этому с разных сторон. Конечно, упомянутый Гройсом «доминирующий философский дискурс», наследующий долгой традиции, начинающейся с критики метафизики и приводящий к полному и тотальному сомнению в реальности чего бы то ни было, — также является дискурсом радикального сомнения, направленным против убеждения в существовании некой твердой онтологической опоры этого прекрасного мира. То сомнение, которое Гройс приписывает упомянутым явлениям массовой культуры, — это сомнение в убеждении, что такой реальности нет, и подозрение, что каким-то невероятным образом она *есть* и таинственно действует там, где мы вовсе ее не ожидаем. То есть это некое новое сомнение, возможное лишь после того, как результаты старого сомнения стали новой онтологической убежденностью.

И хотя за последние два десятилетия философскую мысль определенно очень сильно обеспокоили онтологические проблемы, на уровне художественных практик разделение сохраняется прежним. Если уклон в разрешении проблемы реальности и иллюзии делается в пользу иллюзии, то скорее мы имеем дело с дискурсом элитарного искусства, если же в пользу не-апофатической выразимой реальности — то скорее с массовым. Потому что если уж мы можем как-то изобразить внеположную реальность, то это в любом случае очень сильно напоминает сказку, ужасик или какое-то конспирологическое действо. Тогда можно сказать и так: на стороне элитарного искусства остаются проблемы антропологические — этические, политические, социальные, психологические и пр., — а онто-



Илл. 17. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демонe»: следователи-детективы, Бо Цзюйи и Кукай, и третий следователь — кот.

лого-метафизические темы просматриваются за сказочным антуражем массовой продукции.

Но фильм «Легенда о коте-демонe» в этом смысле находится не только между двумя способами построения повествования — философско-рефлексивным и фэнтезийно-сказочным — но и между двумя уровнями проблем. С одной стороны, он задается эстетическим вопросом о способах художественного описания событий, о статусе художественного вымысла и о роли художника в формировании воспринимаемой реальности. Этот пласт может быть назван антропологическим, поскольку имеет отношение к деятельности человека и общества, к способам выражения. Реальность здесь может быть воспринята как социальная или интерсубъективная — но все же, в любом случае основная ценность находится на стороне иллюзии. С другой стороны, соотношение реальности и иллюзии ставится под вопрос именно там, где речь идет о религиозно-онтологических и мистических подозрениях.

«Сказочный» пласт фильма указывает на проглядывающую за пределами иллюзии реальность — тем не менее, она все еще подается фильмом в качестве именно сказки. Что несколько сбивает с толку и упрощает при изображении серьезно поставленную проблему.

С другой стороны, можно сказать, этот фильм ценен тем, что дает пример поиска в области объединения двух перечисленных возможностей постановки вопроса — антропологической и онтолого-метафизической, а также двух способов выражения — характерного для «массового» и для «элитарного» кинематографа. Другими словами, речь идет о том, чтобы нащупать возможность создавать кинематографический текст, соответствующий принципам философско-рефлексивного «авторского» кино, в то же самое время с использованием фэнтезийно-сказочного инструментария, пригодного не только для съемки массовой продукции, но и, в первую очередь, для постановки новых онтолого-метафизических проблем.

REFERENCES

- Chuang Tzu. (1995). *Lezi* (V. V. Maljavin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Groys, B. (2006). *Under suspicion. A phenomenology of the media*. Rus. Ed. Moscow: Hudozhestvennyj zhurnal Publ. (In Russian)
- Gumbrecht, H. U. (2006). *Production of presence: what meaning cannot convey*. Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Lee, B. (2018). *History of Traditional Chinese Theater* (A. V. Mineeva & N. N. Rybalko, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Shans Publ. (In Russian)
- Liu, W. (2019). *History of Chinese musical drama* (A. S. Trunova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Shans Publ. (In Russian)
- Martynov, V. I. (2008). *The opus-posth zone, or the birth of a new reality*. Moscow: Klassika XXI veka Publ. (In Russian)
- Storozhuk, A. G. (2010). The history of Xuanzong and Yang Kui-fei in Tang literature: the choice between the duty of the ruler and personal happiness. *Vestnik SPbGU*, 13 (2), 168-173. (In Russian)

ДВИЖЕНИЕ ВЕЩЕЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ ВОНГА КАРВАЯ

МИЛЕНА АФАНАСЬЕВА

Милена Сахаминовна Афанасьева — студентка Санкт-Петербургского государственного университета, факультет свободных искусств и наук. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: milena_afanaseva@mail.ru

В данной статье предлагается разбор фильмов гонконгского режиссера Вонга Карвая с точки зрения вещей, пространств и движения через призму философии кино Жюль Делеза. Кинематограф Карвая наполнен множеством будничных предметов, будь то банка консервированных ананасов, настольная лампа, телефон, часы и даже мусор. Эти вещи не остаются пригвожденными к своим местам, они трансформируются, изменяются, претерпевают над собой действие героев. Важными элементами являются и повторяющиеся локации: это квартиры, узкие улочки, бары, забегайки, в которые персонажи возвращаются снова и снова. Так, отдельные пространства фильмов вместе с предметами выступают в качестве закрытых систем с частями, множеств с элементами. Эти элементы при разном масштабировании трансформируются, изменяются при посредничестве движения, которое также выражает изменение целого, бесперебойное становление, или длительность. Движение стоит рассматривать в его разных проявлениях: перемещение объектов в конкретных пространствах, перемещение субъектов между этими пространствами, закрытыми системами, диегетическое движение камеры в материи кинематографа, а также движение целого фильмов. Целое фильмов Карвая нельзя задать или определить однозначно, но можно сказать, что оно открыто, подобно

сознанию и миру. Именно благодаря осмыслению движения вещей возникает и осмысление изменения целого, которое проявляется в изменении духовной и ментальной реальности, постоянно становящегося сознания. Таким образом, физическое бытие фильмов Вонга Карвая составляет один из первенствующих аспектов его кинематографа. Вещи различных пространств складываются в совокупности, не закрытые до конца множества, которые претерпевают над собой действие разнородного движения, связывающего их с целым и непрекращающимся становлением сознания героев.

Ключевые слова: Карвай, вещи, движение, пространства, целое, Делез

THE MOVEMENT OF OBJECTS IN THE CINEMATOGRAPHY OF WONG KAR-WAI

Milena Afanaseva

SPbU, Faculty of Liberal Arts and Sciences. St. Petersburg, Russia.

E-mail: milena_afanaseva@mail.ru

This article proposes an analysis of the films of the Hong Kong director Wong Kar-Wai considering objects, spaces and movement through the prism of the philosophy of cinema by Gilles Deleuze. Kar-Wai's cinema is filled with many everyday items, whether it's a can of pineapple, a table lamp, a phone, a watch, and even trash. These things do not remain nailed to their places, they transform, change, undergo the action of heroes on themselves. Recurring locations are also important elements: these are apartments, narrow streets, bars, eateries, to which the characters return again and again. Thus, separate spaces of films, together with objects, act as closed systems with parts, sets with elements. These elements at different scales are transformed, changed through the mediation of movement, which also expresses the change of the whole, uninterrupted becoming, or duration. Movement should be considered in its various manifestations: the movement of objects in specific spaces, the movement of subjects between these spaces, closed systems, the diegetic movement of the camera in the matter of cinema, as well as the movement of the whole film. The whole of Kar-Wai's films cannot be given or defined unambiguously, but it can be said that it is open, like consciousness and the world. Because of the comprehension of the movement of objects, the comprehension of the change of the whole arises, which manifests itself in a change in the spiritual and mental reality, constantly becoming consciousness. Thus, the physical being of Wong Kar-Wai's films occupies one of the pre-eminent aspects of his cinematography. Things from different spaces are added together, not completely closed sets, which undergo the action of a heterogeneous

movement over themselves, connecting them with the whole and unceasing formation of the consciousness of the characters.

Keywords: Kar-Wai, objects, movement, spaces, whole, Deleuze

В фильмах Вонга Карвая большую роль играют незамысловатые, будничные вещи, они выражены конкретно и могут повторяться в точном своем материальном воспроизведении. Эти вещи выступают в качестве метафор: срок годности консервированных ананасов — срок годности любви, лампа с рисунком пары, смотрящей на водопад, — мечта, настенные пластиковые часы — память. Герои разговаривают с вещами, меняют их, изучают и часто одушевляют. Вещи не остаются пригвожденными к своим местам, они трансформируются, изменяются, претерпевают над собой действие движения, меняя и целое, частью которого являются. В пространстве кинематографа Карвая вырисовывается множество повторяющихся локаций, наполненных этими бесхитростными, но значимыми вещами. Локации выступают в качестве мест встречи персонажей и задают определенные тона в их отношениях, например, это телефонные будки или уличные телефоны, дарующие надежду на взаимное общение, как в фильме «Пока не высохнут слезы» (1988); или означающие отчаяние отвергнутого человека, не получившего ответа с той стороны, в «Чункингском экспрессе» (1994). Камера непрерывно петляет между ярко освещенными улочками: быстрым шагом, на мотоцикле, на автобусе, подхваченная погоней. Но, возвращаясь куда-то снова, вместе с движением она привносит изменения в Целое фильма, не относящееся к порядку видимого. Так, отдельные пространства фильмов с предметами — это закрытые системы с частями, множества с элементами, которые при разном масштабировании трансформируются, изменяются при посредничестве движения. В этом движении физического бытия и обнаруживается изменение Целого фильма, бесперебойное становление сознания героев, не противящегося ходу вещей.

Можно усмотреть три уровня движения в фильмах Карвая. Движение извлекается из закрытых систем при транс-

формации пространств фильма, так как оно осуществляется по отношению к множествам и их элементам. Здесь квартиры и нежилые помещения соотносятся с определением кадра (Deleuze, 2022, 26), замкнутые пространства представляют собой совокупность большого количества вещей, которые можно пересчитать, которые претерпевают над собой действия, взаимодействующих с ними героев. В дебютном фильме «Пока не высохнут слезы» все начинается с квартиры персонажа Энди Лау Ва и крупного плана телефона. Его прикроватный столик завален мусором, посуда бьется, и весь дом как будто вот-вот развалится. Мэгги Чун в роли кузины героя Нгор отвечает вместо него по телефону, так как тот почти никогда не доступен: не доступен он не только буквально, но и в эмоциональном плане (илл. 1). Ва боится ответственности, поэтому при своих талантах не желает менять свое положение в криминальной иерархии и не хочет брака. Одной из причин его разрыва с первой девушкой стало то, что он никогда не отвечает на звонки. На звонок своей тети, предупреждавшей о приезде кузины, он все-таки ответил. Кузина в его квартире начала отвечать на телефон, перед своим отъездом она прибрала его дом и спрятала один стакан, чтобы тот не разбился. Тогда при отсутствии стаканов появился бы повод для звонка. Это второй раз, когда Энди Лау говорил по телефону. Состояние квартиры героя выражает шаткое положение его образа жизни бандита, спрятанный Нгор стакан был надеждой на возможную спокойную семейную жизнь, и он его нашел, ухватился за эту надежду. Сцена единения героев проходит в телефонной будке, когда коммуникация между героями наконец реализуется.

В фильме «Дикие дни» (1990) действие начинает разворачиваться в закусочной, общем месте всех фильмов Карвая, где работает героиня Мэгги Чун Су Личжэнь и где она встречается героя Лесли Чуна Юдди. Планы, кружащие вокруг двух персонажей, прерываются большими настенными часами, образ которых будет мелькать множество раз на протяжении всего фильма. «Запомнит ли он эту минуту из-за меня?», «Я узнаю, кого любил больше всех, только в конце своей жизни», — часы выражают любовь Юдди к девушке, его память о ней, но также предвещают последние минуты его жизни, в течение которых



Илл. 1. Кадр из фильма «Пока не высохнут слезы»

придет осознание скрываемых чувств. Предвестником сокрытого в душе, но игнорируемого Юдди, служит сцена, когда Су Личжэнь приходит к нему, чтобы забрать свои вещи, и встречает его новую девушку. Во время их романа она преобразила его дом, оставив частички себя и в сердце героя. Юдди не был против оставленных ею вещей, и он точно знал, что именно в доме принадлежит ей, только осознание причины этого приходит в конце. В этом фильме впервые поднимается проблема отцов и детей: квартира Юдди почти идентична дому его мачехи. Это зеленые обои, зеленые занавески, зелено-голубой свет, просачивающийся сквозь пространство. Она силой привязала его к себе, оставив травму от их отношений, поэтому Юдди не хочет обязательств, брака, не хочет крепких связей с другими людьми. В фильме «Падшие ангелы» (1995) персонаж Такэси Канэсиро Хэ Циу — немой парень, постоянно меняющий работу. Его отец мало общается с ним, а его мать сбила машина мороженщика. Семейные отношения начинают меняться после того, как герой также устроился работать мороженщиком. В своем фургоне он угощает целую семью, затем дарит мороженое своему отцу. Мороженое можно оценивать как попытку преодолеть посттравматическое состояние

от потери. Не менее важными атрибутами их общения становятся камера и телевизор: герой запечатлевает себя вместе с отцом при помощи конкретного материального объекта. Отец в одиночку пересматривает запись, делаясь счастливее, телевизор выступает как посредник между двумя членами семьи, потерявшими связь. После неожиданной смерти отца для Хэ Циу остался материальный отпечаток его любимого человека, а также образ себя в прошлом, который сосуществовал с отцом.

Далее следует говорить о движении как о перемещении тел в пространстве. Фильмы Карвая невозможно представить без сцен погони, преследования, снятых в рапиде и освещенных светом неоновых вывесок. ««Погоня, — говорит Хичкок, — кажется мне пределом выразительности кинематографа». Комплекс взаимосвязанных движений погони — это движение в своей высшей степени, можно даже сказать — движение как таковое», — приводит цитату в своем отрывке о движении З. Кракауэр (Kracauer, 1974, 70). Бриджит Лин в роли блондинки в солнечных очках и плаще и Такэси Канэсиро в роли полицейского № 223 петляют по узким людным улицам; камера панорамирует снизу вверх: пространство ограничено по бокам, но бесконечно продолжается высоко в ночном небе. Такэси Канэсиро в «Падших ангелах» гонит на мотоцикле по освещенному тоннелю, камера самостоятельно едет за ним, ограниченная по четырем сторонам и при этом безгранично движущаяся вперед (илл. 2). В «Пока не высохнут слезы» в темных узких улочках Энди Лау наедине со своим другом принимает ключевые решения, определяющие дальнейшие повороты в сюжете. В «Диких днях» есть множество сцен на лестничных пролетах — промежуточных помещениях, соотносящихся со связующей функцией движения и всякий раз вносящих изменения в отношения между героями: Су Личжэнь — полицейский, Су Личжэнь — Юдди, Юдди — новая девушка, новая девушка — друг Юдди. В конце фильма камера плавно и неспешно движется по лестничной площадке столовой, чтобы за дальними столами найти героев. В «Любовном настроении» (2000) это тесная лестничная площадка, геометрично сворачивающая налево и наверх; ракурс не показывает, что находится даль-



Илл. 2. Кадр из фильма «Павшие ангелы»

ше, захватывая при этом свет, исходящий оттуда. В фильме это концентрат чистого движения, место, где модусы героев перетекают из одного состояния существования в другой.

Таким образом, вырисовывается два плана: более крупный — перемещение объектов в конкретных пространствах, и отдаленный — перемещение субъектов между этими пространствами, закрытыми системами, связанными одной нитью, способствующей тому, что множество частей никогда не может быть абсолютно закрытым (Deleuze, 2022, 24). Вследствие этого выявляется неоднозначная природа субъектов кинематографического мира Карвая, одновременно выступающих в качестве элементов множеств, выражающих собой движение и составляющих Целое, духовную и ментальную реальность фильмов. Ж. Делез приводит утверждения А. Бергсона о незадаваемости целого:

...Вывод же Бергсона совсем иной: если целое незадаваемо, то причина здесь в том, что оно является Открытым и что ему свойственно непрестанно изменяться или же способствовать возникновению чего-то нового, словом — длиться. (Deleuze, 2022, 23)

Затем он пишет о том, что сначала Бергсон открыл длительность как нечто идентичное сознанию, в дальнейшем

приходя к тому, что живое, уподобляемое целому, открыто миру, мир же сам по себе является открытым. Говоря про закадровое пространство, Делез описывает абсолютный аспект последнего: закрытая система открывается длительности, не представляющей собой множество и не относящейся к порядку видимого (Deleuze, 2022, 31-32). Так, намечается аналогия между сознанием субъектов фильма и закрытыми множествами: и то, и другое является отчасти открытым миру, субъекты так же, как и элементы множеств, вписаны в кадр. Однако при этом между ними существует значительная разница: бытие объектов — это неподвижные срезы, между которыми происходит движение — подвижный срез длительности, — соотносящее их с природой изменяющегося целого, а также выражающее изменение целого по отношению к объектам. Слово «неподвижность» неприменимо к сознанию человека, вечно длящемуся и изменяющемуся; множества можно разделить на части и посчитать, чего нельзя сделать с сознанием.

Два аспекта не исключают, а дополняют друг друга, взаимодействуют друг с другом, и предпочтение отдается то одному, то другому. Кино постоянно играет этими существующими рядом друг с другом уровнями, каждый великий режиссер понимает и применяет их на практике по-своему. В выдающемся фильме, как и в любом произведении искусства, есть нечто открытое. И следует всякий раз отыскивать, что это такое: время или целое, и то, как они по-разному проявляются в фильме. (Deleuze, 1983, 79-80)

В своих беседах Делез побуждает интерес к дальнейшему исследованию понятия целого, говоря про которое, он упоминает поэтическое Открытое Р. М. Рильке очень близкое по смыслу с термином М. Хайдеггера *das Offene* — «открытое, открытость» (Rilke, 1977, 51). Хайдеггер, так же как и Бергсон, определяет открытость как человеческую вовлеченность, как возможность мира, но еще не сам мир. Вовлеченность человека проявляется через настроение, здесь можно усмотреть отсылку к фильму «Любовное настроение», хотя первая версия названия фильма звучит как “Beijing summer”, окончательный вариант связан с песней «I’m in the Mood for Love» (с англ. — «Я в настроении для любви») (Anashkin, 2021).

Открытость оказывается, т.о., просветом, где вещи впервые получают возможность показать свою истину. Открытость в этом смысле первична, не создается представлением и не поддается осмыслению усилиями последнего («На пути к языку»). В ней осуществляются свобода человека встретить истину вещей и тем самым человеческое существо как таковое. (Bibihin, 2018)

Так Хайдеггер подытоживает тезис о движении вещей и дарит ключ к пониманию того, что благодаря осмыслению движения вещей возникает и осмысление изменений, происходящих в постоянно становящемся сознании.

История полицейского № 663 в «Чункинском экспрессе» начинается с забегаловки, где он всегда покупает салат для своей девушки-бортпроводницы, которая в дальнейшем его бросает. Он совсем не знал ее предпочтений в еде, музыке, нельзя было ожидать, что он знает ее саму, полицейский всю жизнь лишь следовал привычке. Когда ее не стало в его квартире, он стал разговаривать с оставленными ею вещами, идентифицируя их с самим собой и своими состояниями, он ухаживал за ними и переживал о них. Работница закусочной Фэй интересуется полицейским, она попадает в его квартиру и проводит все время там, в близости с бытием его вещей, перекидываясь лишь парой фраз вживую: она играет с самолетиком, смотрит на рыбок и трогает поверхности. Постепенно Фэй заменяет предметы бывшей девушки в его доме на свои собственные: белую плюшевую игрушку заменил полосатый тигр, диск с ее любимой песней переместился на стол, детская фотография — на трюмо, прибавилось рыб в аквариуме; тапочки, тряпка, скатерть не были обделены ее вниманием, даже постельное белье, на котором оставались длинные волосы другой, и в шкафу появилась новая рубашка, которую полицейский стал носить. Так, через вещи Фей повлияла на его бытие (илл. 3). Сначала он говорит вещам, что они стали выглядеть лучше, затем он стал наблюдательнее, стал замечать вещи, на которые раньше не обращал внимания. Он обратил внимание на изменения, привнесенные этой девушкой, на нее саму. В конце фильма полицейский стал хозяином бывшей закусочной, он произнес фразы: «Меняю обстановку», «Привык со временем», — делая то же самое, что и она



Илл. 3. Кадр из фильма «Чункингский экспресс»

когда-то, слушая при этом ее песню. Ее материальные следы отпечатались на его сущности, в то же время она стала работать бортпроводницей и носить форму точно такую же, какую носила его бывшая девушка. Циркуляция вещей как частей множеств отразилась на целом фильме, на постоянно становящемся, изменяющемся сознании героев.

Очень часто в фильмах Карвая присутствует мотив опоздания или, скорее, присутствия героев в одних и тех же местах, но в разное время. Из этого следует вывод об отличных друг от друга процессах осознания персонажами происходящего в них изменения, следовательно, о разном, во временной последовательности, становлении сознаний героев. Это также не говорит о том, что люди совсем оторваны друг от друга и отчуждены. Благодаря движению вещей разные микрокосмы изменяются, меняют свою траекторию и пересекаются, пересечение может достигаться и благодаря движению как таковому в общих для кинематографического мира Карвая местах. В «Чункингском экспрессе» это достигнуто частыми столкновениями между героями двух отдельных сюжетных линий, в «Падших ангелах» это уже не просто случайные столкновения, а продолжительные контакты всех трех героев. Примеры несовпадения

темпов становления героев — это две разные Калифорнии (ресторан и американский штат, про который поется в постоянно повторяющейся в фильме песне “California Dreamin’” (с англ. — «Мечтая о Калифорнии»)), в которых оказались полицейский № 663 и Фэй. В «Любовном настроении» с самого начала между героями Мэгги Чун Су Личжэнь и Тони Люна Чхо Мованом происходит обмен вещами: сначала это ошибающиеся грузчики во время одновременного переезда, затем это умышленный обмен книгами, посудой. Прозвучавшая фраза: «Если обращать на вещи внимание, то начинаешь замечать их», — обнажает стоящую за сумкой, подаренной мужем, и галстуком, подаренным женой, связь, и измену их брачных партнеров. В отличие от фильма «Пока не высохнут слезы», где квартира героя была интимным местом, сходным по форме с бытием героя, в «Любовном настроении» комнаты героев предстают местом отчуждения и вынужденной театральности в условиях коммунального быта. Напротив, отель с постоянно колышущимися красными шторами, прикрывающими от лишних глаз, такси, несущее героев откуда-то и куда-то, находящееся в каком-то абстрактном пространстве, но в конкретной длительности, улицы, где герои постоянно встречаются, повторяя поведение своих мужа и жены и рефлексировав над этим, позволяют им найти и обрести себя; неспешные прогулки вне дома наедине с собой и вместе с друг другом наталкивают на мысли о процессах, невидимых глазу, принадлежащих духовной реальности фильма. «Любовное настроение» отличается от большинства фильмов Карвая своим замедленным ритмом и камерностью. Отсутствие насыщенных и ярких цветов, поцарапанные и потрескавшиеся фактуры говорят о более зрелом этапе разворачивающихся отношений между людьми, состоящими в браке и находящими выход из него. С постепенным развитием истории изменения, протекающие в сознаниях героев, перестают совпадать в своем темпе. Мэгги Чун приходит к Тони в отель, когда его уже там нет, она не может застать его и в новой комнате в Сингапуре. В конце сам Тони приближается к ее бытию, приезжая в их старый дом, однако: «То время прошло, всего, что когда-то относилось к нему, уже не существует». Удивительным образом в фильмах

Карвая осуществлена тонкая взаимосвязь внешнего материального бытия и внутреннего духовного. Возвращаясь к разговору о фильме «Пока не высохнут слезы», стоит сказать о внимании к работе со светом, которое не будет терять своей актуальности в дальнейшем. Квартира Ва почти всегда освещена извне глубоким синим светом, отсылающим к ночи, преимущественному времени суток, когда он работает. Этот свет также связан с его внутренними переживаниями о друге, ввязывающемся в неприятности и беспричинно рискуя жизнью. С приходом кухни во всех пространствах фильма появляется оранжевый или красный свет, сообщающий тепло, которое поселилось в нем. В отеле, когда оба героя сблизилась в трудный момент, стены окрашены в фиолетовый, смешение синего и красного. Даже в последней сцене смерти героя на фоне проскальзывает оранжевый цвет, как его память о Нгор, которая всегда присутствовала и будет присутствовать в нем.

Фильм «Падшие ангелы» весь построен на незавершенности ускользающих чувств, истории всех героев пропитаны одиночеством, делящимся вместе с бытием человека и заглушаемым лишь временно теплом другого, с которым скоро предстоит расстаться: «Я знаю, мы скоро расстанемся. Но в эту секунду я чувствую его тепло» (Glushakova, 2016). Сюжет начинается с представления образа жизни наемного убийцы и его агента. Они постоянно присутствуют в одних и тех же пространствах, ни разу не пересекаясь, общаясь друг с другом на языке вещей. Девушка-агент прибирает за киллером следы преступлений, она осматривает его мусор, оставленные им пустые пивные банки, тем самым узнавая о нем самом, его привычках и предпочтениях. Постоянно обитая в мире его вещей, она влюбляется в него, однако парень хочет прекратить свою преступную деятельность, он оставляет ей материальные объекты в виде намеков, по которым она отслеживает его и догадывается о намерениях. После их первой встречи он понимает, что она ему не подходит, это не случай взаимодействия персонажей друг на друга посредством движения вещей, как в «Чункингском экспрессе», это односторонний процесс, лишенный взаимности. Девушка по малейшим движениям объектов отслеживала не только движение партне-

ра в физическом пространстве фильма, но и изменения в его ментальном состоянии. Его же жизнь не имела ни малейшего отпечатка ее присутствия помимо знания факта их деловых отношений, после завершения которых они лишаются и места сближения, общего пространства — комнаты, в которой киллер останавливался на период работы.

На первый взгляд, фильм «Счастливы вместе» повествует о поездке пары в Аргентину с целью попытаться остановить распад их союза. Однако попытка отсылает нас к единичному действию, окончившемуся в прошлом, а «Счастливы вместе» оканчивается совсем не этим. Все упомянутые ранее примеры взаимоотношений внешнего мира с внутренним, связи движения множеств с движением целого реализуются в этом фильме. Многочисленные поездки героев Тони Люна и Лесли Чуна сопровождаются деталями и надписями, накладывающимися на их состояния: “libre”, “lonely”. Лесли возвращается в комнату своего партнера слишком поздно, он рассматривает светильник с рисунком водопада так же, как Тони рассматривал его в прошлом, глядя на две черные фигуры, устремленные взорами к водопаду, он созерцал их несбывшуюся мечту и упущенную любовь. Тони, посетив водопад в одиночку, выбирает для себя путь, пересекающийся с бытием его друга и коллеги из забега ловки Чанга, исполнившего свою мечту взобраться на горную вершину. Фильм оканчивается непрекращающимся становлением, выраженным в нарративе — увлечением новой влюбленностью, необходимой герою, стремлением к незавершенности.

Кинематографу Вонга Карвая присуще особое внимание к миру вещей. Вещи складываются в совокупности, не закрытые до конца множества, которые претерпевают над собой действие разнородного движения, связывающего их с непрекращающимся движением сознания. Так, физическое бытие в своем движении диктует и определяет характер изменения незадаваемого Целого фильма.

REFERENCES

Anashkin, S. (2021). The power of emptiness and eroticism instead of eroticism: how the film “In the Mood for Love” by Wong Kar-wai works. *Iskusstvo*

kino. Retrieved from <https://kinoart.ru/reviews/sila-pustotnosti-i-erotizm-vmesto-erotiki-kak-ustroen-film-lyubovnoe-nastroenie-vong-karvaya> (In Russian)

Bibihin, V. V. (2018). Openness. Electronic Library of the IPh RAS. *The New Philosophical Encyclopedia*. Retrieved from <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHec864c2e308ba71ce4f8ec> (In Russian)

Deleuze, G. (1983). About image-movement. Conversation with Pascal Bonitzer and Jean Narboni on September 13, recorded by its participants. *Movie diaries*, 352, 65-80. Retrieved from <https://studfile.net/preview/16572185/page:5/> (In Russian)

Deleuze, G. (2022). *Cinema*. Rus. Ed. Moscow: Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh" & Ad Marginem Press Publ. (In Russian)

Glushakova, A. (2016). Hong Kong Genius Loci. *Trikolor; Kino i TV*. Retrieved from <https://kino.tricolor.tv/news/wong-kar-wai/> (In Russian)

Kracauer, S. (1974). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)

Rilke, R. M. (1977). *New poems other part*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)

Кинематограф Кореи

ГРОМКОЕ МОЛЧАНИЕ: КОРЕЙСКОЕ КИНО ШЕСТИДЕСЯТЫХ-СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ XX ВЕКА

ЕЛЕНА ХАЕЦКАЯ

Елена Владимировна Хаецкая — писатель, литературный редактор в издательстве восточной литературы «Гиперион». Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: haez-elena@yandex.ru

В данной статье рассматриваются различные формы и способы отображения в кинематографическом искусстве двух главных общественно-значимых тем, важных для Кореи: Корейской войны и разделения страны. В одних случаях эти темы показаны явно, они определяют нарратив сценария, в других — наоборот, являются фигурой умолчания: создатели фильмов нарочито игнорируют такие факты, как наличие в стране японской оккупационной власти или разделения Кореи на две части. Определенное внимание уделяется таким особенностям корейского кинематографа, как его «литературоцентричность» — обилие экранизаций литературных произведений, специфическое отношение к авторам с различной политической позицией, обилие ремейков.

Ключевые слова: кинематограф, экранизация, коллаборационизм, японская оккупация, Корейская война, ремейк, буддизм, фольклор

LOUD SILENCE: KOREAN CINEMA OF THE SIXTY-SEVENTY YEARS OF THE XX CENTURY

Elena Khaetskaya

Writer, literary editor in the Publishing House of oriental literature Giperion.
St. Petersburg, Russia.

E-mail: haez-elena@yandex.ru

This article discusses various forms and ways of displaying in cinematographic art two main socially significant themes important for Korea: the Korean War and the division of the country. In some cases, these themes are shown explicitly, they determine the narrative of the script, in others, on the contrary, they are a default figure: the filmmakers deliberately ignore such facts as the presence of Japanese occupation power in the country or the division of Korea into two parts. Some attention is paid to such features of Korean cinema as its “literary-centricity” — an abundance of screen adaptations of literary works, a specific attitude towards authors with different political positions, and an abundance of remakes.

Keywords: cinematography, film adaptation, collaborationism, Japanese occupation, Korean War, remake, Buddhism, folklore

Анализируя произведения искусства, принадлежащие к другой культуре, как представляется, следует иметь в виду одну особенность: самими представителями этой культуры данные произведения с очень большой вероятностью воспринимаются совершенно иначе, не так, как нами. Причем разрыв между нашим и их пониманием одного и того же явления культуры может быть почти критическим.

Самый показательный пример — знаменитый благородный корейский разбойник Хон Кильдон (в отечественном прокате был северокорейский фильм «Хон Гиль Дон», он многим запомнился еще с детства). Кто этот персонаж в нашем понимании? В первую очередь — благородный разбойник, корейский Робин Гуд, он отбирает у богатых и отдает бедным. В повести, которая положена в основу этого сценария, Хон Кильдон — мудрец, волшебник и основатель идеального конфуцианского государства, где почитают старших, заботятся о младших, осуществляют мудрое правление. Но если бы все было только

так, было бы слишком просто! Есть и еще одна точка зрения на героя, и она куда более распространенная. В современных корейских сериалах порой можно встретить фразу: «Ты прямо как Хон Кильдон». Причем по отношению к персонажам, которые никак не ассоциируются с разбойниками, ни с благородными, ни с неблагородными. Так почему же — «как Хон Кильдон»? А потому что речь идет о людях, которые по какой-то причине лишены семьи, о незаконнорожденных, например, и они «не смеют называть отца отцом, а брата — братом». Кильдон действительно был сыном наложницы, и была у него такая проблема в жизни. Но наш зритель на ней не акцентировался, а для корейского зрителя эта характеристика его личности оказалась важнее «благородно-разбойной» миссии.

Поэтому, рассуждая о корейском кинематографе, следует помнить, что мы смотрим на него с нашей точки зрения и что она может сильно расходиться с собственно корейской точкой зрения.

Старые корейские фильмы — 1930–1970-х годов — у нас практически неизвестны. Их мало переводят, хотя на YouTube-канале Korean Classic Film 732 тысячи подписчиков и у каждой новинки (оцифрованные и реставрированные старые фильмы выкладываются с завидной регулярностью) сотни тысяч, а то и миллионы просмотров. Книг на русском языке по истории корейского кинематографа немного, широко известна одна — Алла Хван, «Очерки истории корейского кино (1903-1949)» (Hvan, 2007). Только в 2021 году появилось новое, гораздо более обширное исследование, посвященное корейскому кинематографу: Алла Хван. «Очерки истории корейского кино (1903–2006)» (Hvan, 2021). Эта книга гораздо более объемная, она представляет собой плод многолетней работы и, по всей видимости, остается единственным исследованием подобного рода. Однако она введена в полноценный читательский обиход совсем недавно.

Неоспоримая ценность первой, небольшой (135 страниц), книги Аллы Хван, несомненно, заключалась в том, что она была первой на русском языке по данной теме. И именно здесь впервые по-русски были названы многие знаковые имена корейского кинематографа ранней эпохи. Существенным

недостатком книги является то, что автор, судя по всему, большинство фильмов в то время еще не смотрела и использовала очень ограниченный материал. Например, название фильма «О Моннё» было передано как «О, Моннё» (обращение к Моннё), хотя на самом деле «О» — фамилия девушки (Hvan, 2007, 92). Видимо, в то время, когда создавалась эта книга, очень многое из доступной теперь информации просто было неизвестно. Но это также говорит о том, что, ступая на территорию старого корейского кинематографа, мы оказываемся практически в неизученном мире. Поэтому, в общем и целом, невозможно говорить о каком-либо полноценном анализе этого явления, поскольку попросту у нас очень мало фактов, которые возможно анализировать.

Это особенно бросается в глаза при прочтении статей на русском языке, посвященных истории корейского кинематографа. Это, как правило, обзоры без глубокого анализа фильмов и без подробного рассказа об их создании. Некоторые старые корейские фильмы, например, «Военный поезд» (1938) или «Дорогой солдат» (1944) стали знакомы российскому зрителю сравнительно давно. В какой-то мере это объясняется тем, что в нашей стране традиционно был популярен кинематограф японский. «Военный поезд» и «Дорогой солдат» были сняты в пору японской оккупации Кореи и формально также считаются японскими. Возможно, именно поэтому они рано привлекли внимание любителей старого кино и были переведены.

Корейское кино времен японской оккупации — это отдельная большая тема, и она изобилует весьма специфическими и зачастую крайне противоречивыми сюжетами, которые в небольших обзорных статьях также не могут быть раскрыты в полном объеме. Некоторые фильмы не сохранились или до сих пор не обнаружены, другие — такие, как «Плата за обучение» (1940), «Ангелы с улиц» (1941) — были переведены совсем недавно и по-настоящему не изучались.

Есть еще один момент, на котором хочется заострить внимание, — написание корейских имен. С одной стороны, сейчас уже доступны и широко распространены новые рекомендации по их написанию: фамилия вначале, имя — после фамилии (и если состоит из двух слогов, то эти два слога пишутся слитно),

в начале слова глухая согласная, в середине между гласными — она же звонкая. (Кильдон, а не Гиль Дон, как было в переводе старого фильма).

Однако поскольку эта рекомендация появилась и была популяризирована в недавнее время, а самодельные переводы корейских фильмов и сериалов производятся уже довольно давно, то в ряде случаев норма сталкивается с прецедентом. И этих прецедентов значительно больше, чем «Ким Ки Дук».

Во-первых, существует сайт «ДорамаТВ», где собирается по возможности вся информация об актерах, сериалах и фильмах азиатского региона. Там уже есть устоявшееся написание имен, например, актер Ли Дон Ук (не Ли Тонук, как было бы правильно). Прецедентное написание на этом сайте не всегда последовательно. Обычно тот, кто размещает материал об актере первым, тот и устанавливает вариант написания его имени. Для того, чтобы найти информацию на этом сайте, нужно вбивать в поисковик именно принятую там версию написания имени. А создавали эту версию не профессионалы-корееведы, а переводчики-любители. Либо, как вариант, можно вбивать имя по-корейски, но на это способен не каждый из интересующихся корейским кино / сериалами.

Второй момент, чисто практический, связан с тем, что некоторые корейские имена на русский слух звучат странно. И чтобы они хотя бы на письме выглядели менее странно, так и хочется разбить слоги на отдельные слова. Так, довольно часто встречающийся второй слог «Ик» в корейском имени у русского читателя вызывает нежелательные ассоциации. Самый очевидный пример — историк Ким Пусик. Как разобраться с этой проблемой, сохранить единообразие и правильность написания имен — пока не совсем понятно.

Имея все это в виду, попробуем коснуться проблематики корейского кинематографа 1960-70-х годов. Эти фильмы наша зрительская аудитория узнала совсем недавно, но именно от них тянется «ниточка» к современному корейскому кинематографу, завоевывающему все большую популярность во всем мире. Именно тогда зарождались и утверждались актерские династии, именно тогда нынешние заслуженные возрастные актеры сыграли свои первые роли.

Одной из характерных черт корейского кинематографа является создание многочисленных ремейков: на один и тот же сюжет, чаще литературный, снимали два, три фильма. Иногда использовали один и тот же сценарий. Иногда один и тот же актер играл одну и ту же роль в одном и том же сценарии. Эта особенность сохраняется до сих пор: так, актер Сон Тонхёк дважды сыграл Ли Чжирана (названного брата Ли Сонге, первого чосонского государя): в 2014 году в сериале «Чон Тоджон» и в 2022 году в сериале «Ли Банвон». Пример двух сериалов, снятых по одному и тому же сценарию: «Хо Чжун» 1999 года и «Гуам Хо Чжун» 2013 года. Там один и тот же сценарист и в обоих сериалах практически совпадают реплики, хотя кое-что немного изменено.

Точно такая же картина наблюдалась и ранее: например, фильмов по пьесе «Счастливый день чинса Мэна» три — 1956, 1962 и 1977 года; при этом в фильмах 1956 и 1962 годов роль чинса Мэна играл один и тот же актер, Ким Сынхо.

(Мы специально не касаемся такой необъятной темы, как «История Чхунхьян», потому что эту сказку о верности экранизировали постоянно, как на Севере, так и на Юге, а начали еще при японцах.)

Во всем, что касается кино Кореи этого периода, можно выделить, как представляется, две серьезных темы, на фоне которых всё и развивается: это японская оккупация и разделение страны. Именно к этим двум обстоятельствам в первую очередь должно быть выражено какое-то отношение, иногда прямо, иногда опосредованно. И даже когда сама по себе оккупация как будто остается за кадром, она все равно так или иначе присутствует в сознании режиссера, а значит, и зрителя. И в ряде случаев молчание звучит громче, чем прямое высказывание.

Японская оккупация Кореи — это совершенно не то, что было на некоторых территориях СССР во время Великой Отечественной войны. В Корее при японском владычестве успело родиться и вырасти целое поколение. И непонятно было, когда все это закончится, потому что собственно открытая война с оккупантами не велась, будущее страны оставалось неопределенным. И к этой ситуации, если человек собирался жить и работать, нужно было как-то приспособливаться. Об этом,

например, очень отчетливо говорится в фильме «Мальмой: Секретная миссия» (2019).

Сама по себе тема эта очень болезненная до сих пор, ее постоянно осмысливают, вновь и вновь возвращаясь к ней в фильмах и сериалах.

Из Японии приходило не только угнетение, но и технические достижения, в том числе в области киносъемки. Одни люди искусства сотрудничали с японцами, другие предпочли изгнание и борьбу, «ломали свою кисть» (отказывались от творчества из принципиальных соображений), третьи находили какие-то компромиссные варианты.

После Освобождения те, кто сотрудничал с японцами, были занесены в списки коллаборационистов... что отнюдь не приводило к «отмене» их творчества.

Рассмотрим лишь несколько примеров. В одно и то же время и одними и теми же людьми были экранизированы произведения как нонконформиста Хён Чжингона, так и коллаборационистов Ли Гвансу и Ким Тонина. Более того, снявший несколько очень ярких прояпонских фильмов в сотрудничестве с японцами режиссер Чхве Ингю (прекрасный режиссер, которого не без оснований считают основоположником корейского неореализма) создал первый фильм свободной страны — «Да здравствует свобода!» о подпольщиках — борцах за независимость. Иными словами, клубок внутренних противоречий и компромиссов внутри Кореи далеко не так однозначен.

Нельзя забывать еще и о том, что биографии людей первой половины XX века полны лакун и недомолвок, о некоторых (например, о Ли Гвансу или о Чхве Ингю) мы не знаем даже, когда и как конкретно они умерли, у других — как у поэта Пэк Сока — существуют две альтернативных биографии, в одной он умер сравнительно молодым в северокорейском лагере, в другой — скончался в КНДР почтенным профессором университета.

Поэтому информация, широко распространенная в Интернете, может внезапно оказаться недостоверной. Кое о ком вообще известно исчезающе мало, и поиск ни к чему не приводит.

Имея в виду все это, попробуем все же рассмотреть несколько корейских фильмов 1960-70-х годов с точки зрения ото-

бражения главных трагедий Кореи первой половины XX века: японской оккупации и разделения страны.

Все корейское кино этого периода можно условно разделить на две группы: фильмы, снятые Син Санок, и все остальное. Наверное, в этом утверждении есть доля преувеличения, но Син Санок действительно невероятно плодовитый режиссер и переоценить его вклад в развитие корейской киноиндустрии трудно.

Он родился в 1926 году в обеспеченной семье доктора китайской медицины, учился в Токио, свою карьеру кинематографиста начал в качестве помощника дизайнера в фильме «Да здравствует свобода!» — как уже говорилось, первого корейского фильма, снятого после обретения страной независимости. В среднем как режиссер он снимал от двух фильмов в год. Известен, в частности, тем, что именно в его фильме «Цветы в аду» (1958) был показан первый экранный поцелуй в Южной Корее.

Поцелуй является чрезвычайно важным элементом корейской мелодрамы, причем если полнометражные корейские фильмы зачастую представляют секс довольно жестко и откровенно, то сериалы — исключительно намеками. Однако поцелуй так или иначе неизменно присутствует, время его появления и качество исполнения всегда внимательно отслеживается зрительской аудиторией.

Киностудия Син Санока была закрыта администрацией президента Пак Чон Хи, с которым у режиссера были серьезные столкновения.

К тому моменту Син Санок уже находился в разводе со своей женой, корейской кинозвездой Чхве Ынхи, которая до того снималась во всех его фильмах, а после развода сама занялась режиссурой и основанной ею школой киноискусств.

О Чхве Ынхи следует сказать подробнее, поскольку эта пара — Син Санок и Чхве Ынхи — действительно «сделали» корейскую киноиндустрию своей эпохи, в основном, конечно, в шестидесятые.

Чхве Ынхи родилась в 1926 году и начала выступать как актриса в 1943 году в театральной труппе «Аран», с 1947 года снималась в кино, а с 1954 года, когда она вышла замуж за Син

Санок, основателя компании «Син-фильм», снималась уже только у него. Первая роль в этом качестве — барышня Талле в фильме «Сон», о котором чуть позже.

Кроме того, она была одной из первых корейских женщин-режиссеров. В 1966 году она основала школу кинематографического искусства в Аньяне. Десять лет спустя последовал ее развод с Син Санок, после чего произошла история, которую рассказывают с различающимися подробностями. Если не вдаваться в детали, в 1978 году Чхве Ынхи отправилась в Гонконг по делам своей школы искусств, там была похищена и доставлена в Северную Корею. Вообще похищение северянами деятелей искусства — не такое уж редкое явление; такая же судьба постигла Ли Гвансу и Чхве Ингю, о которых уже упоминалось.

Син Санок, несмотря на развод, отправился на поиски бывшей жены, прошел по ее следам... и попал в те же сети. Он также был доставлен в Северную Корею. Некоторые источники сообщают, что оба супруга провели в заточении — он в более суровом, в лагерях, она — запертая на вилле, — пять лет. Затем они все же согласились работать на Ким Чен Ира.

Историю этого похищения и последующего бегства, скорее всего, сами участники событий передавали по-разному, в зависимости от аудитории. В Америке, куда они отправились после побега, они рассказывали, как в КНДР питались корой и травой, закусывая идеологической обработкой. Однако в 2002 году в интервью *The Seoul Times* Син Санок внезапно заявил, что цензуры в КНДР гораздо меньше, чем принято считать. Также он утверждал, что лучший фильм в своей карьере — «Беглецы» — он снял именно на Севере. Это была трагическая история корейской семьи, которая в двадцатые годы бежала в Маньчжурию от угнетения японцев. Ну а «Пульгасари» — «коммунистический Годзилла» — вообще стал культовым фильмом. Это история фольклорного чудовища, которое питается железом. Монстр встает на сторону угнетенного народа и ломает дворец, где погибает злобный король. Но... что же делать с самим Пульгасари? Ведь ему нужно все больше и больше железа. Скоро он уничтожит всю Корею, а там и весь мир. И Пульгасари понимает, что должен быть уничтожен во благо народа...

Фильм снят с довольно примитивными, на наш современный взгляд, но очень впечатляющими для своего времени спецэффектами. И хоть он выглядит довольно наивно, «философская начинка» у него достаточно серьезная.

В 1983 году, в Северной Корее, разведенные супруги вновь оформили свой брак. Во время поездки за границу на кинофестиваль супруги сбежали и попросили убежища в посольстве США. Ким Чен Ир долго не хотел верить в добровольность их побега, предполагал, что режиссера с его женой-актрисой похитили.



Илл. 1. Син Санок и Чхве Ынхи в поздний период жизни

В Штатах супруги прожили несколько лет, Син Санок снимал какие-то юмористические фильмы про ниндзя — что-то вроде «Один дома», но с боевыми искусствами. Наконец он и Чхве Ынхи вернулись на родину. После возвращения в Южную Корею Син Санок продолжил работать как режиссер и дал много интервью — всех интересовала история с похищением и побегом. В этих интервью «показания разнятся», что не удивительно.

Син Санок был новатором в кино, одним из первых начал использовать зум, одним из первых обратился к тяжелой доле женщин в Чосоне, ввел в обиход экранный поцелуй. Однако в конце жизни он утверждал, что всегда старался снимать «мужские истории» и рассказывать о мужчинах, обладающих твердой волей. Син Санок ушел из жизни в 2006 году, оставив большое творческое наследие. Чхве Ынхи умерла в 2018-м.

Фильм, в котором молодая Чхве Ынхи впервые участвовала как жена режиссера, был снят по небольшому роману Ли Гвансу «Сон» (1955). Ли Гвансу — одна из самых известных и ярких фигур корейского интеллектуального мира первой половины XX века. Имеет смысл привести небольшую цитату из предисловия к русскому изданию романа «Сон», написанного А. Ф. Троцевич:

Ли Гвансу получил образование в Японии, принимал активное участие в антияпонском движении в среде корейских студентов, учившихся в этой стране. В Корее он возглавлял просветительское движение, его воспринимали как одного из лидеров антияпонского сопротивления, наставника молодежи... [Затем] Ли Гвансу отказался от вооруженной борьбы за независимость, которая приводила к большим жертвам и гибели лучших людей нации. Как один из лидеров просветительского движения он и в период японской колонизации придерживался старого лозунга просветителей: «Свое совершенствуй и учись у других». При этом, считали они, учиться следовало и у врагов. Просветители и, прежде всего, сам Ли Гвансу, утверждали, что учиться у врагов следует «изнутри», поступив к ним на службу. Только так можно будет понять, почему Япония достигла успеха и стала страной «образцовой модернизации» ...

Ли Гвансу был осужден и отвергнут соотечественниками за сотрудничество с колониальными властями. В 1945 году Ли Гвансу поселился в монастыре Понсонса в провинции Кёнги и «удалился от мира» ... После освобождения страны от японских колонизаторов писателя арестовали, но потом отпустили из-за болезни (у него был туберкулез). Соотечественники ждали покаяния, а он ответил старинной буддийской притчей о «заблудшем монахе»: слава и падение — не более, чем краткое мгновение сна. «Сон» стал последним романом Ли Гвансу, и появился он в пятилетний период между Освобождением и началом войны, до 1950 г., когда во время Корейской войны (1950-1953) его увезли в КНДР, где он и умер осенью 1950 года. (Trotsevich, 2022, 17-19)

Как видим, моральный облик автора романа, предлагаемого для экранизации, выглядел несколько двусмысленно, но это не остановило Син Санюка. Большая часть фильма — точная, слово в слово, передача романа на экране. Дальше кое-что скомкано, выпущены некоторые детали (так, в книге у героев несколько детей, в фильме детей нет; пропущен ночлег во время второго бегства и время, проведенное героем в тюрьме). Есть и забавный момент — не вполне понятно, чем он продиктован: в романе из пещеры, где пытаются спрятаться беглецы, выходит медведь, но в фильме это еноты. Возможно, у режиссера просто не нашлось подходящего медведя. В оригинальном тексте «Сна» монах молится Бодхисаттве Квансеым (Кваным), и в романе описан ее милосердный лик, но в фильме показана храмовая статуя однозначно мужская (с усами). Значительно позднее, на пресс-конференции, организованной по случаю уже третьей экранизации «Сна» (1990), ветераны двух первых экранизаций, и в их числе Чхве Ынхи, вспоминали свою работу над этим сюжетом, и Чхве Ынхи говорила о том, как трудно было снимать в условиях послевоенной разрухи и как страшно было падать с лошади (очевидно, сцену падения героини с лошади снимали без дублера). Возможно также, что «декорацией» для фильма стал храм, где не оказалось статуи Кваным.

Фильм получился очень трогательный, во многом — благодаря исполнителю главной мужской роли некрасивого монаха по имени Чосин, который влюбился в юную и прекрасную знатную барышню Талле.

Чосина сыграл Хван Нам (1921-2008), большая часть кинокарьеры которого также была связана с Син Санюком и его студией. Об актерской работе он мечтал с детства и наконец дебютировал у режиссера Чхве Ингю в фильме «Ночь накануне дня Независимости». С этим режиссером у него сразу сложились хорошие отношения, но Чхве Ингю погиб в самом начале Корейской войны, и с начала пятидесятых Хван Нам начал сниматься у Син Санюка. «Сон» стал второй его работой у этого режиссера.

На самом деле как актер Хван Нам появлялся на экранах не так уж часто и постепенно превратился в исполнительного

продюсера студии «Син-фильм». Он был также крупнейшим акционером этой фирмы, владея 30 процентами акций. В 1966 году он основал собственную кинокомпанию, заметив при этом, что заниматься искусством и владеть тридцатью процентами акций — это разные вещи, и что нет смысла быть крупным акционером, если к твоему мнению как человека искусства не прислушиваются. И все же Син Санок продолжал поддерживать с ним добрые отношения.

На своей студии Хван Нам снял около семидесяти фильмов, некоторые были потом превращены в сериалы. Однако в семидесятые годы корейская киноиндустрия вступила в период депрессии, и Хван Нам ушел из этого бизнеса.

Его Чосин — хрупкий, нервный, порывистый, он слишком низкого мнения о себе и слишком «жаден» до того рода счастья, которое ему не предназначено. Но когда на Чосина нисходит просветление, он разом перестает желать недозволенного и думать о себе как о чем-то недостойном, он становится цельной личностью.



Илл. 2. Главные персонажи фильма «Сон» (1955)

Действие происходит в эпоху Силла и, разумеется, ни о какой японской оккупации здесь речи быть не может. Тем не менее эта тема, возможно, осмыслена в фильме через то обстоятельство, что Син Санок экранизировал практически слово в слово роман осужденного обществом автора, коллаборациониста, писателя, который написал «Сон» как свою последнюю исповедь. Таким образом, через фильм исповедь Ли Гвансу была услышана и принята. Но это лишь предположение.

Более того, спустя несколько лет (в 1967 году) Син Санок предпринял вторую экранизацию этой же вещи, на сей раз Чхве Ынхи в ней уже не снималась, она перестала быть юной и хрупкой. На роль Чосина пригласили очень известного в ту пору актера — Син Ёнгюна (родился в 1928 году на севере страны; известий о смерти актера нет).

Син Ёнгюн обладал модной для пятидесятых-шестидесятых годов внешностью, тяжеловатой мужественной красотой. Актером он стал не сразу — до этого выучился на стоматолога, профессия его была доходной и престижной, поэтому жена будущей звезды сильно протестовала против переменны карьеры: ведь она выходила за почтенного стоматолога, а не за фигляра. Тем не менее стоять на пути счастья мужа она не решилась. Они так и прожили всю жизнь вместе, хотя, конечно, красивая внешность и звездный статус не могли не повлечь за собой если не измены, то слухи о них.

Позднее Син Ёнгюн стал очень богатым человеком, принадлежавшие ему театр и музей истории кино безвозмездно отдал народу, за что удостоился всеобщей похвалы.

Он любил вспоминать о том, что съемки были делом нелегким: лошади, на которых приходилось скакать, не были выдрессированы и могли в любой момент понести или сбросить актера, а во время съемок военного фильма «Красный шарф» в Син Ёнгюна стреляли боевыми патронами, просто не в него самого, а мимо, для чего специально нашли в ближайшей воинской части хорошего стрелка...

В роли Чосина он подчеркнуто некрасив, толст, с уродливо торчащим носом. Во время памятной пресс-конференции 1990 года, о которой уже упоминалось, он рассказывал, как



Илл. 3. Герои фильма «Сон» 1967 года

тяжело было таскать на себе то труп (в сюжете есть труп), то юную красавицу Талле...

Третья экранизация «Сна» (1990) уже не следовала оригиналу так дословно. Она была предпринята режиссером Пэ Чханхо, который считал, что не обязан слепо идти за текстом романа, но имеет полное право создать «по мотивам» собственное произведение. Но история этого фильма уже выходит за рамки нашего разговора.

В том же 1955 году тот же самый коллектив — и в первую очередь Син Санок и Чхве Ынхи — снял еще один костюмно-исторический фильм, который мы назвали в переводе «Их молодость». «Молодые», «Молодость» — приблизительно так можно передать название этого фильма.

Здесь стоит, наверное, упомянуть, что корейцы очень любят давать своим фильмам и книгам такие названия, что отыскать их по Интернет-поиску бывает практически невозможно: «Любовь», «Молодость», «Земля обетованная» и тому

подобное... Запрос обычно выдает несколько миллионов названий, среди которых найти искомое почти невозможно. Поэтому мы дали фильму чуть-чуть более заметное название — «Их молодость».

«Их молодость» также представляет собой экранизацию романа, и на сей раз автор — его звали Ким Тонин — представляет собой фигуру не просто двусмысленную, но до крайности одиозную. И в то же время фигура эта в корейской литературе знаковая — достаточно сказать, что в память о нем учреждена литературная премия...

Он родился в Пхеньяне 2 октября 1900 года в богатой семье. Отец его был не только помещиком, но и старостой местной пресвитерианской церкви, поэтому с 1907 по 1914 годы Ким Тонин учился в протестантской школе, а затем, как и многие состоятельные корейцы тех лет, отправился продолжать учебу в Японию. В 1917 году отец его скончался, и молодой наследник вернулся в Корею, где начал вести легкомысленный образ жизни. Деньги он спускал на роскошь и развлечения, всегда носил лучшую одежду, дорогие часы, коллекционировал редкие растения и керамику, увлекался азартными играми, скачками. В конце концов, он разорился, начал употреблять наркотики, впал в депрессию... но литературу, которой занимался с двадцатых годов, не бросил.

Отношение корейской интеллигенции к японскому колониальному господству, как уже говорилось, было неоднородным. Если Ли Гвансу предлагал учиться у завоевателей и использовать эти знания на благо своего народа, то Ким Тонин просто сотрудиничал с оккупантами. С Ли Гвансу у них всю жизнь велась полемика. В произведениях Ким Тонина отсутствовала назидательность, его тексты было легко читать, он писал литературу для литературы, то есть для чтения и развлечения, а не для наставления или философствования. Он писал современным, а не архаизированным («литературным») языком. В жанровом и стилистическом отношении его тексты очень разнообразны. В частности, он считается одним из родоначальников корейской фантастической литературы — именно ему принадлежит рассказ «Исследования доктора К», где изучается возможность получения пищи... из экскрементов.

Разорившись, Ким Тонин начал писать историко-развлекательные романы, костюмные, в духе Дюма, но из корейской истории. Они печатались в газете, выпуск за выпуском, и это приносило писателю определенный доход.

Каким образом исторические романы о давнем и не слишком давнем прошлом Кореи могли оказаться прояпонскими? В одном из них, «Белая река», например, рассказывается о том, как в битве на Белой реке (663 год) японский император прислал войска, дабы спасти Пэкче. Таким образом даже в далеком прошлом японцы оказывались благодетелями корейцев.

В 1939 году Ким Тонин вместе с группой корейских литераторов ездил в Китай, дабы «утешать японских солдат», выступал перед ними. В 1942 году он был арестован за богохульство: произнес фразу о том, что японский император — всего лишь человек. (Вообще-то император — бог!) Поэтому писатель провел в тюрьме почти год. Это не помешало ему после освобождения из тюрьмы с еще большим усердием служить оккупантам, дабы загладить вину.

После 1945 года Ким Тонин сделался ярым антикоммунистом, с новой силой напал на Ли Гвансу, намекал на него в своем рассказе «Человек без нации». Помимо этого, у него были и другие неприятные стороны: например, он презирал китайцев, поскольку те не имели счастья находиться под властью высокоцивилизованной Японии...

В самом конце сороковых он затеял грандиозное историческое полотно «Ыльчи Мундок» (из жизни великого человека Когурё), утверждая, что создаст нечто сопоставимое с «Троецарствием». Но в июле 1949 года у него случился инсульт, он успел написать лишь тридцать страниц. Когда началась Корейская война и северяне вошли в Сеул, Ким Тонину не удалось эвакуироваться. Он был парализован после инсульта и умер в одиночестве в январе 1951 года.

Это был, несомненно, одаренный и крайне неприятный человек. Впоследствии его сын пытался добиться для него реабилитации, ссылаясь на тюремное заключение 1942 года.

Любопытно, что роман «Их молодость», по которому снят фильм 1955 года, как и следующий роман цикла, «Весна во

дворце Унхёнгун», однозначно является прояпонским. Это выражено неявно, но определенно имеет место.

Сюжет таков. Тэвонгун, отстраненный от власти отец короля, противостоит алчному министру Мину, брату королевы Мин. Молодые люди помогают ему одолеть злого министра, а заодно решают свои личные проблемы.



Илл. 4. Объявление о выходе фильма «Их молодость» в газете.
На постере собраны все эффектные эпизоды киноленты

В фильме «Их молодость» появляется один из самых распространенных и любимых впоследствии сюжетов корейских костюмных дорам (так называемых «фьюжн-сагыков», то есть приключенческих историй в историческом антураже), — девушка, переодетая юношей. В роли этой девушки — Чхве Ынхи. Конечно, зритель прекрасно видит, что она девушка. Да и некоторые персонажи в курсе. Но для нее, как и для ее жениха (они были помолвлены в детстве, но потом из-за печальной участи своих родителей, казненных по наветам родни королевы Мин, так и не поженились), главное — одолеть злого министра. Любовь — потом.

Опять же, история о злом министре, которого надо свергнуть любой ценой (и тогда народу будет счастье) — довольно традиционная, как для старых, так и для современных исторических фильмов / сериалов.

Но что же здесь «прояпонского»? По крайней мере, в фильме не появляется ни одного японца. О них вообще не идет речь.

Здесь важны нюансы.

Королева Мин в современном историческом сериале — скорее, положительный персонаж истории. В первую очередь потому, что она противилась нарастающему японскому влиянию, и в конце концов в 1895 году было осуществлено беспрецедентное деяние — японцы совершили покушение на королеву Мин и убили ее прямо во дворце.

Это делает ее мученицей, однако вовсе не означает, что она во всем и всегда была права. Например, она пристроила на выгодные места свою многочисленную родню и по крайней мере два ее брата были министрами, «славными» коррупцией, заметной даже по дальневосточным меркам.

Тэвонгуна же, своего свекра, она отстранила от власти и фактически заперла в его дворце Унхёнгун. Противостояние королеве Мин (ни она, ни король в фильме не появляются, их «представителем» выступает алчный и жестокий министр Мин) автоматически превращает тэвонгуна и его соратников в положительных героев. А раз они против королевы Мин, значит, они «за» японцев, которые королеву Мин устранили.

«Их молодость» — вовсе не исторический роман. Более того, в основу приключенческой линии автор положил какой-то роман про ниндзя, который прочитал в Японии, а потом перенес действие в Корею конца XIX века. Убийство королевы Мин, которое само по себе в фильме не показано (только бегущие народные массы), предстает народной революцией против жадного клана королевы, но вовсе не покушением наглых захватчиков из чужой страны.

В начале фильма есть довольно большой эпизод с единоборством двух персонажей. Видно, что снято без каскадеров и что актеры «дрались» как умели, постановка трюков очень слабая.

Зато тщательно проработаны отношения между персонажами, мило сыграны моменты, когда юноша дразнит девушку, переодетую юношей, и спрашивает: «На какой девушке бы ты женился?» — а она опускает глазки. Трогательно показана дружба двух молодых людей, готовых жертвовать собой

ради великого дела. И наконец очень сильно и красиво снята финальная сцена, где Чхве Ынхи, уже в женской одежде, и ее умирающий жених раскрывают друг другу сердце. Делают они это безмолвно, горькое их счастье длится лишь миг, но большего в жизни и не нужно.

В фильме есть также довольно большой эпизод, когда кисэн играет на каягыме. Играет не сама актриса, имя исполнителя — как и имя каллиграфа — вынесено в титры. Кстати, в роли кисэн снялась — это ее первое появление на экране — актриса Мун Чжонсук, в середине шестидесятых она прославится как звезда «нуара». В самой ее жизни тоже будет немало нуарного, но это все еще только предстоит, а пока она лишь в эпизоде.

В главной мужской роли снялся Чхве Мурён, в те времена едва ли не звезда номер один. Он появился на экранах в 1954 году. Обладая мягким (возможно — слабым) характером и модной внешностью, он очаровывал женщин, попадал в скандальные истории, был женат и разведен, снялся в более чем сотне фильмов, записал диск с песнями (сладкая эстрада конца пятидесятых), немного занимался политикой, в последние годы жизни играл на сцене.

Чхве Мурён одним из браков вошел в семью, где все были актерами и музыкантами. Один из его сыновей продолжил династию — это актер Чхве Минсу, запомнившийся многим современным зрителям по блестящей роли «черного даоса» в сериале «Воин Пэк Тонсу».

Роман «Их молодость» был экранизирован вторично в 1962 году, экранизация называлась «Злая луна», ее предпринял Чхве Кёнок — младший брат Чхве Ынхи. Желая поддержать брата, она сыграла в этом фильме, причем опять роль с переодеванием в мужчину. Найти подробную информацию об этом фильме (равно как и сам фильм) пока не удалось. В описании сказано, что Чхве Ынхи сыграла «красивого мужчину», но была ли это главная героиня — пока остается «за кадром».

Третий фильм, о котором пойдет речь — «Пагода без тени», — был снят Син Санокком (в главной женской роли — Чхве Ынхи) в 1957 году. В основу сценария опять был положен роман, и на сей раз — автора, который предпочел бы «сломать кисть», нежели работать на захватчиков, Хён Чжингона. На русском

языке выходил сборник его рассказов «Удачный день», «слишком депрессивных», по отзывам наших читателей.

Он родился в 1900 году в Тэгу, в семье госслужащего (отец возглавлял телеграфную службу, пока его не заменили японцем), был четвертым сыном. В этой семье знали иностранные языки, старший брат учился в России и работал в российском посольстве переводчиком, позднее боролся за Независимость, эмигрировал в Шанхай, погиб от пыток, когда его схватили японцы. Все это не могло не оказывать влияния на «корейского Чехова» (так называли Хён Чжингона — мастера короткого рассказа, посвященного жизни простого, «маленького» человека).

Он был нездоровым человеком, много пил, что также не шло на пользу здоровью. Как многие молодые люди его поколения, он вступил в договорной брак в очень раннем возрасте. Но в отличие от своих ровесников-интеллектуалов, которые зачастую бросали навязанных им жен, Хён Чжингон всю жизнь прожил со своей единственной женой.

Хён Чжингон был одним из тех, кто стер японский флаг с фотографии, на которой корейский спортсмен выигрывает соревнования на Олимпиаде в Берлине. Таким образом, в газете фото вышло без японского флага. Патриотам хотелось подчеркнуть, что победил не подданный японского императора, а именно кореец. За эту знаменитую акцию писатель провел год в тюрьме. Он умер в 1943 году.

Наследие писателя невелико: 20 рассказов и 5 романов. Творчество Хён Чжингона условно можно разделить на три группы: исповедальные, «автобиографические» рассказы от лица молодого интеллектуала, задавленного феодальными нравами Чосона и мрачной колониальной действительностью; рассказы, выходящие за рамки «эго-литературы» (кстати, очень широко распространенной в Японии), — реалистические вещи о жизни бедняков, их мире и заботах; в последний период жизни — романы, в основном исторические, с романтической линией и вымышленными героями, но на исторически верном фоне. В этих романах проявлено сильное национальное самосознание, никакого низкопоклонства перед японцами, никаких «японских императоров, спасающих Пэкче».

Роман Хён Чжингона «Пагода без тени» — как и исторические опусы Ким Тонина — печатался в газете, всего было 164 выпуска с 20 июля 1938 по 7 февраля 1939 года. Отдельной книгой роман вышел в сентябре 1939 года.

Во времена Силла в храме Пульгукса возведены были две пагоды, очень разные, они не были парными. С пагодой Соккатхап связана вот такая история. Мастер из Пуё по имени Асадаль строил ее без отдыха, а его жена Асанё пришла к нему из Пуё, но монахи не пустили ее на территорию монастыря. Мол, она будет отвлекать мужа-каменщика. Пусть ждет его у озера. Когда пагода будет готова, строение отразится в озере. Но пагода в озере не отразилась. Асанё в печали утопилась. Асадаль последовал за ней.

Эту историю как «древнюю легенду» нередко пересказывают в путеводителях. Только вот ее придумал писатель в тридцатые годы прошлого века...

Чхве Ынхи играет избалованную дочь министра, которая страстно влюбилась в Асадалю и мечтает сбежать с ним в Пуё. Ее чувство так сильно, что она готова пожертвовать ради этого жизнью (в Силла развратных женщин сжигают на костре!).



*Илл. 5. Кадр из фильма
«Пагода без тени»*

Асадаль загадочен и печален, Асанё — отважна и преданна. Интриги и досужие сплетни посторонних людей приводят их всех к гибели.

Фильм очень красиво снят, хотя актеры в «исторических костюмах» выглядят несколько ряжеными. Зато можно посмотреть, как выглядел храм Пульгукса в конце пятидесятых. Сейчас это известное туристическое место.

Таким образом, мы видим, что один и тот же творческий коллектив в одно и то же время снимал фильмы как прояпонских авторов, так и писателей, связанных с борьбой за Освобождение. Никого не смущали спорные моменты — ни

в их биографии, ни в том, каким образом они подавали сюжетный материал. В Корее, где вполне жизнеспособной оказалась такая «химера», как религия Чхондогё, это, в общем, выглядит достаточно органично, хотя для нашего зрителя тут остается много вопросов. Но в конце концов, можно просто смотреть красивое черно-белое кино про любовь, месть, разлуку, верность.

Семидесятые годы приносят новые имена и новые лица.

В 1977 году на экраны вышел фильм «Вознесение Ханне» (в английском варианте — «Реинкарнация»), снятый по пьесе драматурга О Ёнчжина (1916–1974).

Этот известный драматург и политический деятель родился в Пхеньяне и был младшим из трех детей старейшины О Юнсона. Кинематографии он учился в Японии, его диссертация была посвящена теории киноискусства, однако затем, вернувшись в Корею, он сосредоточился на драматургии.

Особенность его пьес заключалась в том, что он довольно удачно интегрировал традицию европейской комедии (Мольер и др.) в корейскую культуру. Традиционная корейская комедия — это совершенно не то, что подразумевалось под комедией в европейском театре. Соединив обе эти традиции, драматург создавал современные драмы с национальным колоритом.

О Ёнчжин был яростным антикоммунистом, пережил покушение на свою жизнь, совершил поездку в США и Европу и, несмотря на проблемы со здоровьем, много писал. В последние годы в его произведениях звучали очень жесткие ноты — как антияпонские, так и антикоммунистические. Находясь в больнице в течение долгого времени, он написал психодрамы «Невестка», «Сестра», «Секс» и другие. Писатель скончался скоропостижно в возрасте 59 лет. Его наследие включает 12 сценариев, а его теорию кино описывали в учебниках. Многие деятели культуры в свое время порвали с ним отношения, не выдержав его резкого характера и категоричных суждений, но он всегда оставался упорным, бескомпромиссным и искренним.

Для русскоязычного зрителя доступны два фильма, снятые по его сценариям, — «Счастливый день чинса Мэна» (1962)

и «Вознесение Ханне» (1977). Если первый — это комедия про свадьбу, то второй — это трагедия про самоубийство. Тем не менее оба входят в «праздничный цикл», и здесь опять стоит вспомнить о том, что мы воспринимаем произведения искусства, принадлежащие к другой культуре, совершенно не так, как воспринимают их сами носители этой культуры. Для нас главное — то, что над героями «Счастливого дня» мы смеемся, а над героями «Вознесения Ханне» — плачем. Для автора же этих пьес важно другое: в основе обоих сюжетов лежит праздник, ритуал, в одном случае это свадьба, в другом — жертвоприношение богам горы, богам-покровителям деревни.

Как ни парадоксально звучит, но, кажется, первое серьезное исследование этого ритуала принадлежит японскому ученому-фольклористу Д. Мураяме (1936). Он считал, что для укрепления японского господства в Корее нужно хорошо понимать душу этого народа. С этой целью он ездил по стране и изучал народные обряды, в частности — обряд поклонения духам горы (в фильме эти духи названы Горный Дедушка и Горная Бабушка). Его книги, переведенные на корейский язык, недавно были переизданы серией и до сих пор продаются в корейских книжных магазинах.

Обряд поклонения духам является сюжетообразующим элементом истории девушки Ханне и деревенского дурачка Ман Мёна. Примерно за неделю до ритуала деревня превращается в сакральное пространство, она отгораживается особой изгородью (веревкой) от остального мира. Войти в нее чужаку — значит, осквернить это пространство. Во время праздника особый жрец произносит молитвы, богам преподносят дары, сжигается жертвенная бумага с молитвами и т. д.

Но в нашей истории произошло вот что. Как раз накануне обряда местный дурачок спасает от самоубийства прекрасную незнакомку. Деревенские сначала хотят ее изгнать, но затем события начинают развиваться непредсказуемым образом...

В этой истории действуют три одинаковых женщины. Возможно, кстати, они «одинаковы» только в сознании некоторых персонажей, однако иллюзорное здесь органично сливается с реальным. Как сливаются в народной корейской «религии» буддизм и шаманизм. Первая женщина — мать главного

героя, Ман Мёна, которая умерла двадцать лет назад. Вторая — девушка Ханне, которая на нее похожа внешне, а надев ее розовую юбку — как бы перевоплощается в нее полностью (отсюда название английской версии — «Реинкарнация»). Третья женщина — городская проститутка, сообщница жуликов, которая тоже внешне похожа на Ханне. Корейские критики рассматривают эту розовую юбку как определенный символ сексуальной эксплуатации женщин. С другой стороны, в сознании героя обожествляемая женщина (мать, возлюбленная) возносится на небо и становится небесной феей.

Образ трех одинаковых женщин тоже имеет глубокие фольклорные корни. Здесь можно сослаться на лекцию Анастасии Погадаевой «Категории духов в корейском шаманизме», прочитанной на семинаре «Души и духи в китайской культуре» (Pogadaeva, 2022).

Самсин, «три син», то есть «три духа», «отвечает» за рождение и покровительствует ребенку первые семь лет его жизни (герой лишается этого покровительства в девять лет, то есть с какого-то момента его личная Самсин теряет силу и уже не может быть ему надежным покровом).

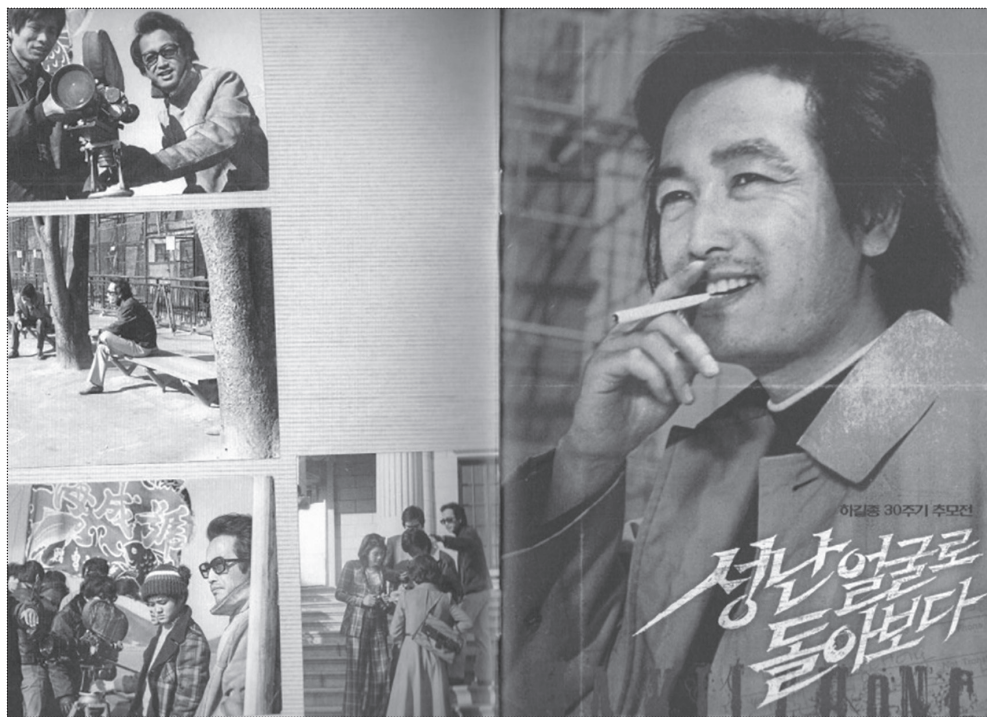
Есть также связанная с Самсин легенда о духе (точнее, трех духах) Чхесок. В одной славной семье жила дочь необыкновенных способностей и красоты. Прослышал о ней некий буддийский монах. Нашел ее, когда она была дома одна, провел с ней ночь и бесследно исчез. Когда выяснилось, что она беременна, родители ее изгнали. После долгих скитаний она родила троих сыновей, которые стали тремя духами Чхесок, а сама превратилась в духа Самсин. Слово «Чхесок» связано с буддизмом, так называют в Корее Шакра Индру — громовержца, который приносит дождь и питает землю. На шаманских изображениях этих духов всегда трое, иногда пишут «Самбуль Чхесок», то есть «три Будды Шакра Индра». И наконец есть вариант, когда дух Самсин изображается в виде бабушки Самсин или в виде трех одинаковых бабушек, трех одинаковых женщин.

Таким образом, три одинаковых Ханне имеют глубокую связь с фольклором, а розовая юбка, в свою очередь, представляет некое триединство прошлого (юбка умершей матери), настоящего (юбка ныне живущей Ханне) и будущего (розовая

ткань для будущей юбки, которую герой покупает в городе ради своей возлюбленной Ханне).

Одной из самых характерных особенностей фильма является ярко выраженное чувство «хан», особенной корейской «печали», «тоски», о которой лучше всего написано в статье М. С. Третьяковой «Русская тоска и корейское хан: в поисках красоты» (Tretyakova, 2019) и в книге Ли Орёна «В тех краях, на тех ветрах» (Oren, 2011). Несмотря на все это, фильм воспринимается действительно как «праздничный».

Действие его происходит во времена японской оккупации, что нетрудно установить хотя бы по денежным купюрам, которые показаны в кадре. Тем не менее, никаких японцев в кадре нет. Их присутствие в стране полностью игнорируется. Местные крестьяне — люди довольно невежественные, но в целом не злые, не забитые и не нищие, даже у деревенского дурачка, живущего в убогой хижине, есть и клочок земли, и свой поросенок, и он вовсе не изгой общества. Это мир, который нормально обходится без покровительства «старшего брата», никакие



Илл. 6. Коллаж, посвященный Ха Кильчжону

японцы ему для процветания не нужны, и никакие японцы ему, в общем, и не мешают. Вообще нет никаких японцев.

Пьеса «Вознесение Ханне» была написана в 1972 году незадолго до смерти писателя. Существует несколько театральных постановок, мюзикл и собственно фильм, снятый культовым режиссером семидесятых Ха Кильчжоном (1941-1979).

За свою короткую жизнь этот режиссер-новатор снял всего семь фильмов, его отличал экспериментаторский дух и модернистский подход к искусству. Он родился в Пусане и из девяти братьев и сестер был самым одаренным. Во время учебы в университете много путешествовал, дружил с писателем Ким Сыноком (на русском языке выходили книги этого писателя — «Зарисовки ночной жизни» и «Сеул, зима 1964»). После университета Ха Кильчжон одно время поработал у Син Санюка на его киностудии, а потом уехал в Калифорнию — продолжать учебу в школе киноискусств. Неизвестно, был ли он близко знаком с Джимом Моррисоном, но учились они в одном учебном заведении в одно и то же время.

В Калифорнии Ха Кильчжон снял несколько короткометражных фильмов, ему предлагали там преподавательскую должность, однако в 1970 году Ха Кильчжон вернулся в Корею и привез с собой в буквальном смысле слова новое дыхание кинематографа. В 1972 году он снял свой первый фильм — «Цветочный горшок», новаторский по стилю и полный социальной критики. Публика и кинокритика не приняли эту работу, отчасти из-за того, что цензура сразу удалила несколько сцен, что затруднило понимание фильма. В любом случае, материал был нетрадиционным, а форма — сложной. Та же судьба постигла второй фильм режиссера — «Пасха» (1974). Там удалили примерно 20 минут. В 1975 году вышел самый знаменитый его фильм — «Марш дураков». Он основан на романе автора бестселлеров того времени Чхве Инхо (1945-2013).

На русском языке вышли книги этого писателя «Город знакомых незнакомцев» (сюрреализм), «Прогулка во сне по персиковому саду» (основано на старинной легенде), «Другая квартира» и «Самый большой дом на земле». Чхве Инхо умер от рака, он мужественно переносил болезнь и откровенно говорил о ней.

Фильм «Марш дураков» изображает мечты и страдания студентов семидесятых годов, в фильме много печали и романтики. Цензура также прошла по этому фильму, некоторые сцены были удалены. Тем не менее фильм имел кассовый успех. Он стал своего рода «презентацией» молодежи тех лет — с акустическими гитарами и расклешенными джинсами. О том, как происходило цензурирование фильма и собственно о его прокате ходят различные легенды. Одна гласит, что фильм показывали целиком, без вырезанных сцен, в первый день проката. Эти вырезанные эпизоды были тайком от властей восстановлены и так предъявлены публике. Однако разъяренные власти добрались до этих лент, они забрали даже негативы и все уничтожили. Таким образом увидеть фильм в непорезанном виде не представляется возможным. Когда «Марш дураков» стал хитом, режиссер начал вызывать к себе все больший интерес диктатора Пак Чон Хи. Это было связано с тем, что фильм оказывал на молодежь большое влияние. Режиссер решил уйти от этого нежелательного пристального внимания со стороны правительства и начал уделять основное внимание не социальной тематике, а эстетизму. Фильмы 1976 года «В поисках женщины» и 1977 года «Вознесение Ханне» были сняты как раз с этой тенденцией. Они кассового успеха не имели. В последующие годы он решил все же обратиться к коммерческому кино и снял несколько успешных с точки зрения проката фильмов, в том числе продолжение «Марша дураков». В 1979 году он внезапно умер, причину смерти называют разную, в любом случае это была болезнь.

У этого человека действительно было много талантов: так, в бытность студентом он опубликовал сборник стихов и получил литературную премию. Известно также, что он работал над переводами фильмов. Корейский зритель увидел в его переводах, в частности, «Звездные войны». Он был резким, вспыльчивым, никогда не считал нужным сдерживаться, когда писал свои критические обзоры, поэтому многие маститые режиссеры его ненавидели.

В главной мужской роли в «Вознесении Ханне» Ха Кильчжон снял своего младшего брата Ха Мёнчжуна, который родился в 1947 году и считался одним из самых красивых актеров сво-

его времени. Изначально он изучал немецкий язык, но затем тоже решил стать актером и среди товарищей прославился бунтарским духом (чем и завоевал популярность среди них). Все это были люди, характерные для семидесятых — и внешностью, и эпатажным поведением. Так, Ха Мёнчжун стеснялся своего слишком красивого лица, нарочно отращивал бородку, ходил в уродовавшем его пальто.

В индустрии развлечений он дебютировал в 1964 году как театральный актер. Затем начал сниматься в кино и после нескольких фильмов появился в 1968 году в ленте японского режиссера, но затем вернулся в Корею из-за проблем с гражданством. Естественно, он снимался и в фильмах своего брата, считавшегося гениальным режиссером. Как актер он работал в Корее до начала восьмидесятых, а в 1983 году дебютировал как режиссер. Если посмотреть на фотографии актера в разных ролях, то видно, что он действительно отличался яркой красотой — красотой, характерной для его эпохи, модной в то время, в ней есть привкус бунтарства и молодежной западной моды — эту молодежь легко представить себе слушающей песни группы "The Doors". Тем удивительнее было увидеть его в роли дурковатого Ман Мёна из «Вознесения Ханне», молодого человека с явной задержкой развития, но очень душевного и трепетного. За щеку актеру что-то подложили, от чего его красивое лицо стало выглядеть одутловатым, а тягучая манера говорить только усиливала впечатление какой-то недоразвитости.

В главной женской роли, в роли Ханне, снялась актриса Чон Ёнсон (родилась в 1953 году). В кинематограф ее, еще ребенком, привела тетя-актриса, и девочка сыграла в фильме «Бесконечная трагедия» (1958), где рассказывается трагедия семьи во время Корейской войны. Фильм «превратил страну в океан слез». В 1962 году она получила специальный поощрительный приз на 1-м кинофестивале в Тэджоне и специальную награду для детей на Берлинском международном кинофестивале. Она стала первой международной кинозвездой-ребенком из Кореи. Однако взросление далось звезде-ребенку нелегко: предложенный сниматься в фильмах поступало все меньше. В качестве взрослой актрисы Чон Ёнсон была гораздо менее популярна.



Илл. 7. Актриса Чон Ёнсон

Пишут, что киноиндустрия в те годы сосредоточилась в основном на женской красоте, а не на актерских способностях. В конце концов, она впала в депрессию и уехала в США к эмигрировавшему отцу-гитаристу и старшей сестре, обрывав все связи с киноиндустрией. С той поры новости о ней в Корее не появлялись, о ней постепенно забыли. В 2016 году прошла ретроспектива фильмов с ее участием, многие вышли на DVD и стали доступны на сайте Корейского киноархива.

Если «Вознесение Ханне» довольно выразительно «умалчивает» о японской оккупации, то другой знаковый фильм семидесятых, «Дорога на Сампхо», еще более «громко» молчит о другой трагедии Кореи — о разделении страны. И это в семидесятые годы звучит гораздо более вызывающе, гораздо более дерзко. В работе над фильмом «Дорога на Сампхо» (1975) сошлись яркие судьбы сильных людей, и начать следует с автора рассказа-притчи, которая, собственно, и легла в основу сценария, с Хван Согёна.

Хван Согён (1943-) — один из самых популярных сегодня корейских писателей, лауреат национальных премий. Его семья вернулась в Корею, в Пхеньян, дом его матери, после освобождения Маньчжурии в 1945 году. А в 1947 году его семья переехала в Сеул. С самого детства он очень любил читать и хотел стать писателем. Любопытно, что Хван Согён имеет степень бакалавра по философии (Dongguk University), хотя бросил обучение на третьем курсе. Диплом бакалавра в качестве признания его литературных заслуг Хван Согёну вручил университет по истечении многих лет. В 1964 году он был заключен в тюрьму из-за своих политических взглядов, а также участия в протестах. После освобождения работал на заводе по производству табачных изделий и крупных стройках по всей стране, постоянно переезжая с места на место. В 1966–1969 годах он служил в корпусе морской пехоты Республики Корея во время

войны в Вьетнаме. Во время службы занимался ликвидацией последствий после нападений (уничтожая доказательства массовых убийств мирных жителей). Этот страшный опыт лег в основу его первого произведения «Пагода» (1970). В этом же году Хван Согён опубликовал свой первый роман «Хроники господина Хана», в котором поднял актуальную (и по сей день) тему разделенных семей.

Одно из самых популярных его произведений — это «Дорога на Сампхо», сборник рассказов в форме притч. «Дорога на Сампхо» имела огромный успех не только в Южной, но и в Северной Корее — было продано свыше миллиона экземпляров. Хван Согён также писал пьесы для театральных постановок. Во время восстания в Кванчжу (1980) были убиты несколько его друзей. После этого инцидента Хван Согён стал активно участвовать в политической жизни страны, создал подпольное радио «Голос свободного Кванджу», обличал диктатуру Пак Чон Хи в брошюрах, своих произведениях и даже песнях. В 1985 году Хван Согён был арестован и отправлен в тюрьму из-за помощи своему другу-писателю в публикации его романа про восстание в Кванджу. В этом же году вышло одно из самых знаменитых его произведений «Тень оружия», основанное на горьком опыте войны во Вьетнаме. В 1994 году этот роман был переведён на английский язык. В 1989 году без разрешения южнокорейского правительства Хван Согён отправился в Пхеньян через Токио и Пекин как представитель демократического движения (движение за демократизацию Кореи) по приглашению Союза литературы и искусства КНДР. Он встретился там с Ким Ир Сенем. За нарушение «Закона о национальной безопасности» на родине его приговорили к семилетнему тюремному заключению, которое было исполнено только в 1993 году, как только писатель вернулся домой. До возвращения в Южную Корею он некоторое время жил в Америке, читая лекции в университете Лонг Айленда, и в Германии. Во время тюремного заключения он провел 18 голодовок против «запрета на авторучки» (иметь канцелярские предметы заключенным запрещалось) и плохого питания для заключенных. Его выпустили на два года раньше благодаря особому помилованию группе лиц от новоизбранного прези-

дента Ким Дэ Чжуна, а также действиям международных правозащитных организаций. Хван Согён до сих пор ведет активную общественную и литературную деятельность.

Ознакомившись с такой биографией, лучше понимаешь, что в «Дороге на Сампхо» создана фактически альтернативная Корея, единая страна. Слова героини, обращенные к двум бродягам, с которыми свела ее судьба: «А давайте шататься по всей Корее!» — это не просто фигура речи: она говорит именно о *всей* Корее, о стране *целиком*. И там же есть такая фраза: мол, подобные женщины умеют подладиться под собеседника — «встретила человека из Пусана — скажет, что она из Пусана, встретит человека из Пхеньяна — помянет реку Тэдонган».

«Дорога на Сампхо» — это «роуд-муви», типичный дорожный фильм, и типичное начало семидесятых. Три неприкаянных души, трое никому не нужных людей с очень разными судьбами сталкиваются холодной зимой на пустынной дороге где-то на севере Кореи. Корея в этом фильме — провинциальная, глубинная, с облезлым вокзальчиком, с обшарпанными кафешками, с величественными равнодушными горами и ледящим морем. В фильме много символов и переключек: два раза появляется чучело, в первый раз Ро (заметим, эта фамилия — еще одна «северная» примета) сравнивает с чучелом себя, второй раз — девушку; в начале фильма один из персонажей говорит, что у него из всего имущества остались только яйца (имеются в виду гениталии), а в финале он же покупает девушке вареные яйца и говорит: бери, у меня больше ничего нет... Оба молодых персонажа встречаются с пожилым в тот момент, когда они справляют малую нужду.

В фильме три главных героя: двое мужчин-бродяг и девушка. Одного из бродяг играет ветеран корейского кино Ким Чжингю, родоначальник актерской династии, очень популярный в шестидесятые годы актер, снявшийся более чем в сотне фильмов.

Более молодого героя играет Пэк Ильсоб, он активен до сих пор, у него большая фильмография, многое переведено.

Образ героини создала молодая актриса Мун Сук, о ней чуть позже.

Только ближе к концу фильма понимаешь, что главным-то героем является пожилой мужчина, который возвращается из тюрьмы и направляется в этот чудесный город Сампхо на берегу моря.

Молодые персонажи, между которыми как будто завязываются любовные отношения, — лишь часть «пейзажа» биографии пожилого героя. В фильме ритмически чередуются эпизоды дороги по сугробам, по безлюдным горам, и приключения в городах. Городки буквально напрыгивают на бродяг и поражают после простора и вольницы широких полей и гор многолюдьем и теснотой. При этом перед нами действительно «вся Корея», не только в пространстве, но и как будто во времени. Герои попадают на похороны и на городские ярмарки, видят людей, одетых так, как одевались в Чосоне в начале XX века, но видят и новомодные вещи, их окружают и традиции, и нечто модерновое. И везде они чужие, люди с обочины, везде их появление сопровождается скандалом, все это — карнавальное, иногда даже кажется, что босховское или в духе Уленшпигеля. Подчеркивается эта карнавальность чучелом, которое одиноко торчит где-то посреди снегов. Сначала это чучело подхватывает молодой герой и говорит, что оно страшное, как его жизнь, потом его забирает героиня, и вот уже они бегут и пляшут с этим чучелом по сугробам. Пройдя часть пути, персонажи расстаются. Собственно, это и все...

О премьере фильма Мун Сук впоследствии говорила: «Я видела, как моя любовь к мужу дышит в каждом кадре». Этот фильм действительно дышит любовью — к людям, к женщине, к стране, которую создатели фильма мечтали увидеть единой — и, собственно, и видели ее такой в своем творчестве.

Режиссером фильма был Ли Манхи, еще одна очень важная фигура для корейского кинематографа шестидесятих-семидесятих годов. По-настоящему этого режиссера открыли сравнительно недавно, когда в 2005 году в Пусане прошла ретроспектива его работ, организованная Корейским киноархивом. Вот тогда стал очевиден его вклад в развитие киноискусства, а до того публике и кинокритикам были известны лишь несколько его фильмов. Отличительной чертой Ли Манхи как режиссера были постоянные эксперименты — в обла-

сти формы, структуры, содержания. Каждый фильм Ли Манхи отличался от современного ему американского фильма, от работ других режиссеров, от других его собственных фильмов.

За свою режиссерскую деятельность Ли Манхи снял более пятидесяти лент. Однако далеко не все они сохранились и не все вышли к зрителю в свое время — многое было запрещено цензурой, а многое просто потерялось. Ли Манхи родился в Сеуле в 1931 году. Он был младшим из восьми детей. Старшие его братья получили неплохое образование при японцах и позднее сумели обеспечить семье достаточное благосостояние, чтобы младший мог жить и учиться в свое удовольствие. У него было счастливое обеспеченное детство.

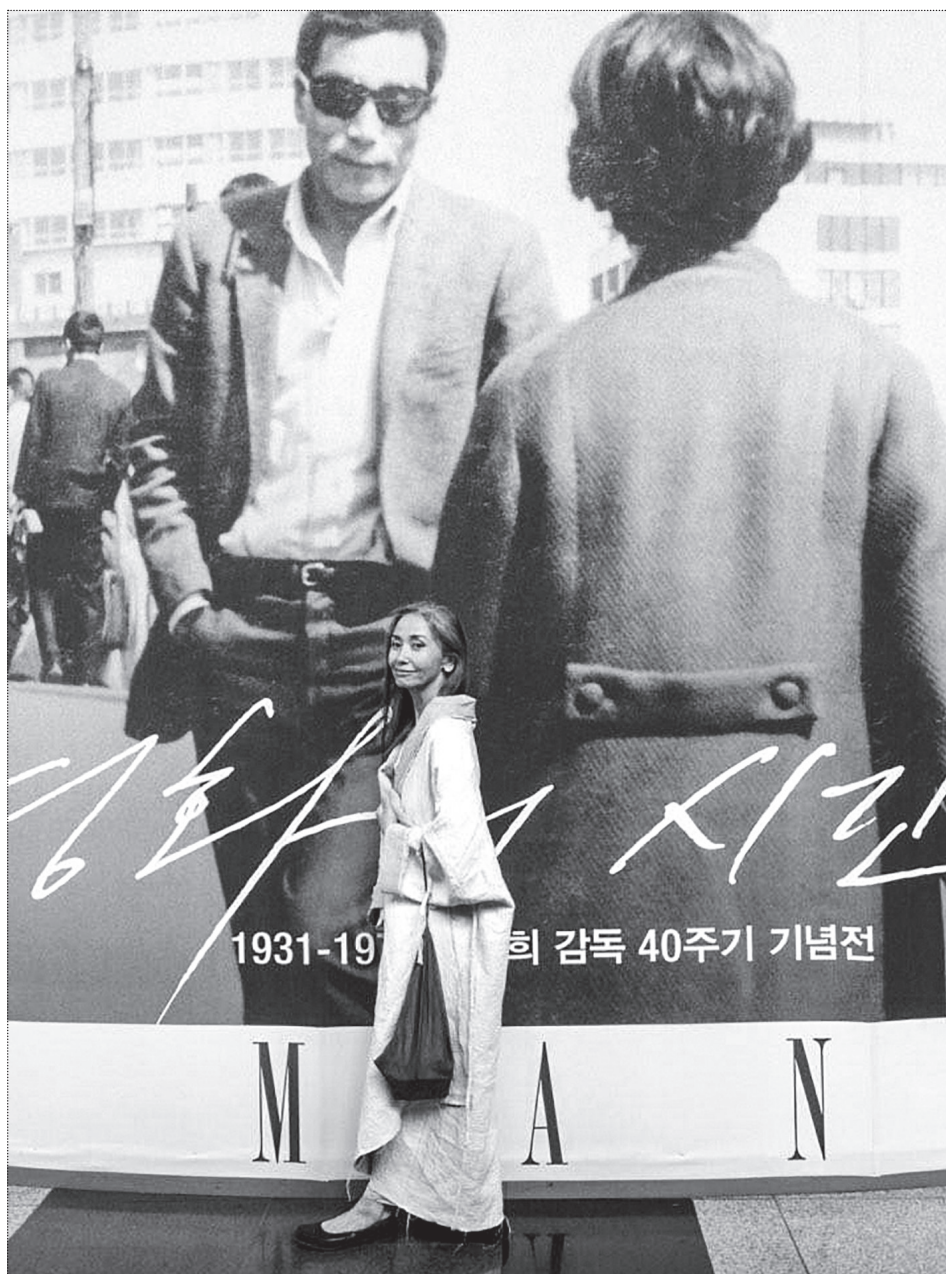
В годы Корейской войны он находится в армии. Позднее военная тема найдет отражение в его киноработах. Сам он был дешифровщиком, взламывал коды противника. Он закончил службу в 1955 году, начал работать помощником режиссера и в 1961 году дебютировал как самостоятельный режиссер с фильмом «Калейдоскоп». В главной роли снялся один из самых успешных актеров того времени Ким Сынхо. Он познакомился с Ли Манхи еще в бытность того помощником режиссера и поверил в его талант. Именно этот актер помог начинающему режиссеру с дебютом. Оригинал фильма утерян, копии отсутствуют. Известно только, что это семейный драматический фильм. В 1962 году последовал фильм «Звонок в 112» (службу спасения). Именно «Звонок в 112» считается фильмом, открывшим жанр триллера в истории корейского кино. Он получил признание публики, критики и имел коммерческий успех. Ли Манхи снял еще два ремейка этого фильма — «Шесть теней» в 1969 году и «Треугольная ловушка» в 1974-м. 1964 год ознаменовался появлением фильма «Черные волосы» в жанре «нуар», это был новый эксперимент и новое творческое достижение Ли Манхи. Фильм показывает мир гангстеров с темными переулками и тайными убежищами. Сам режиссер под псевдонимом выступил также в качестве одного из соавторов сценария. Фильм стал культовым. Образ героини, которая с распущенными волосами бродит по улицам, полным ощущения опасности — как это себе представляли в шестидесятые годы, — поражал воображение настолько, что у женщин одно

время в моду вошла такая прическа. В главной роли снялась Мун Чжонсук, которая стала звездой «нуара», — ее дебют, как помним, состоялся в «Их молодости» (1955), где она сыграла кисэн.

Еще одна новинка для корейского зрителя шестидесятых — фильм ужасов, он также был снят Ли Манхи в 1964 году и назывался «Лестница дьявола». Оба этих фильма считаются поразительно смелыми для своего времени, смелыми с точки зрения эстетики. Они в полной мере раскрывают нам своеобразный кинематографический мир режиссера. В «Лестнице дьявола» камера как живое существо, наделенное собственной волей, движется по узким коридорам больницы.

В феврале 1965 года Ли Манхи был арестован за нарушение «Закона о национальной безопасности». Это был первый случай, когда в отношении корейского фильма было выдвинуто подобное обвинение. Режиссера обвинили в прокоммунистических взглядах за его фильм «Семь пленных женщин» (1965). Говорят, северокорейские солдаты там были показаны не как монстры и изверги, а как обычные люди, обычные солдаты. В конце концов фильм был выпущен в прокат в сильно цензурированном виде. В результате фильм провалился в прокате. Ли Манхи считал, что обе Кореи — это единая страна, и верил в объединение страны, освобожденной от контроля иностранных сверхдержав. Это представление о том, что обе Кореи являются единой страной, позднее и найдет свое специфическое воплощение в его последнем фильме — «Дороге на Сампхо» (1975).

В двух последних фильмах Ли Манхи снималась молодая актриса Мун Сук, которая стала его женой. Она же сыграла главную роль в «Дороге на Сампхо» — бесспорном шедевре Ли Манхи. Режиссер был госпитализирован, когда фильм уже монтировали, и вскоре скончался в больнице. Очевидно, он знал, что не доживет до премьеры, поэтому выкладывался по полной в свои последние минуты и оставил потомкам настоящий шедевр. Премьера состоялась уже после похорон, молодая вдова рыдала весь сеанс. На надгробии режиссера написано: «Вы — на стороне солдат, ползущих под бомбами; вы — на стороне влюбленных, которые продолжают любить, даже пере-



Илл. 8. Мун Сук на фоне афиши — ретроспектива фильмов Ли Манхи

жив сердечную боль; вы — на стороне молодежи, которая должна восстать против насилия».

Мун Сук снимается до сих пор, ее можно видеть в сериалах «Жизнь на Марсе» (2018), «Алые небеса» (2021), в фильме «Ее

история» (2018), где собрался настоящий цветник корейских возрастных актрис. Ее образ очень необычен для пожилой кореянки — и прическа (распущенные седые волосы), и манера одеваться. Она родилась 19 мая 1954 года и прожила весьма необычную жизнь. Еще школьницей сыграла пару коротких ролей, а затем в мае 1974 года произошла судьбоносная для нее встреча со знаменитым режиссером Ли Манхи. Она пришла на прослушивание для триллера «Девушка, похожая на солнце». У них с Ли Манхи завязался бурный роман, который даже в те годы стал поводом для слухов и кривотолков. Режиссер был разведен, у него имелись дети от первого брака. Он был старше на 23 года. Но это не помешало их браку в 1975 году. Вскоре после этого Ли Манхи скончался — у него был цирроз печени. Молодая вдова, как выяснилось, ничего не знала о его болезни. Родственники режиссера и общественность не простили ей «равнодушия», и ей пришлось, избегая травли, уехать в США. Там она вышла замуж за американца, родила двоих детей и считала, что ей нечего делать в корейской киноиндустрии. Но бегство в США не принесло ей спокойствия. Ее второй брак распался, у нее началась депрессия. Она не скрывала от общественности плачевного состояния своей психики и открыто говорила о себе в своих книгах и выступлениях.

В Соединенных Штатах Мун Сук окончила колледж искусств во Флориде по специальности «Западная живопись». Еще одним способом пережить и принять трагическое прошлое стало написание воспоминаний, и в 2007 году она опубликовала текст под названием «Последний год», в котором говорила о своей любви к Ли Манхи. В 2010 году Мун Сук переехала на остров Мауи (Гавайи) и начала заниматься йогой, изучать и преподавать здоровый образ жизни, здоровое питание. Она издала книги о здоровом образе жизни «Натуральное исцеление Мун Сук» и «Натуральная пища Мун Сук», которые стали бестселлерами. Йога и медитация помогли ей обрести равновесие и наконец оправиться от потери, полностью приняв свое прошлое.

И наконец после почти сорокалетней паузы Мун Сук вернулась на экраны. Произошло это ради полнометражного филь-

ма «Внутренняя красота» (не путать с дорамой «Внутренняя красота» 2018 года, где она также сыграла). Фильм «Внутренняя красота» был снят в 2015 году, в главной роли выступила Хан Хёчжу. Именно она стала инициатором участия Мун Сук в этом проекте. Как-то раз в журнале актриса прочитала историю Мун Сук и была глубоко впечатлена. Более того, она сама отправилась на Гавайи и уговорила Мун Сук вернуться и сняться в фильме. Она же горячо рекомендовала ее на роль. Искренность младшей актрисы сильно повлияла на старшую, и она вернулась на родину и на экраны.

Мун Сук выпускает телешоу «Хижина Мун Сук», в котором рассказывает о вкусной и здоровой пище, о медитации и гармонии. Это красивые и сердечные двадцатиминутные фильмы, снятые на фоне природы. Мун Сук большое внимание уделяет цвету еды и эстетике сервировки. В 2019 году вышла ее книга «Великих дел нет, есть только великая любовь». Она пишет там о том, как избавиться от боли прошлого:

Можно избавиться от этой боли при помощи практик и медитаций, но у меня есть свой способ. Знаете, память — сильная вещь. Я с трудом помню то, что было десять лет назад, но не могу забыть то, что было тридцать лет назад, сорок лет назад... Трудно заниматься творчеством, когда внутри тебя плачет обиженный несчастный ребенок. Когда я училась в начальной школе, то часто бывала голодна, как и все члены моей семьи. Жизнь была очень тяжелой. Я поднималась на вершину холма рядом с домом и ждала, что кто-нибудь спасет меня оттуда. Ждала и ждала, каждый день... Потом я почти забыла об этом и однажды, во время терапии, вдруг встретила себя, маленькую Мун Сук, которая все еще ждала там, на этом холме. И вот вернувшись в Корею, я посетила это место — впервые за шестьдесят лет — и маленькая я все еще была там. И я подошла к этому ребенку и сказала: «Пойдем! Я из твоего будущего. Я помогу тебе добиться всего, что ты хочешь, я спасу тебя! Давай уйдем отсюда вместе!» Если у вас есть какая-то боль из прошлого — сделайте так же. Отправляйтесь в это место из прошлого и ищите там себя. Пожалуйста, сделайте это. (Moon Sook, 2019)

Мы рассмотрели лишь несколько фильмов богатого на творческие поиски и настоящие шедевры двадцатилетия корейского кино. Словно следуя совету Мун Сук, корейские кинематографисты постоянно возвращаются на тот «холм», где страна была голодной, оскорбленной, оккупированной,

раздираемой войнами. В шестидесятые эти темы звучали то явно, то подспудно, в семидесятые — когда с цензурой стало хуже — некоторые вещи пришлось «проговаривать» с помощью умолчания, но этот глухой колокол постоянно гудел и резонировал со зрительской аудиторией.

Нам почти неизвестен корейский кинематограф 1960-70-х годов, но постепенно знакомясь с ним, мы обнаруживаем, что Корея вовсе не находилась в некоей изоляции. Мы могли не знать корейского кино, но корейские кинорежиссеры прекрасно знали достижения мирового кинематографа и умело пользовались ими, перенося все новое, интересное и важное на собственную почву, адаптируя под собственные задачи и национальную эстетику.

REFERENCES

- Hvan, A. (2007). *Essays on the history of Korean cinema. 1903-1949*. Moscow: Vostochnaya literature Publ. (In Russian)
- Hvan, A. (2021). *Essays on the history of Korean cinema. 1903-2006*. Retrieved from <https://mybook.ru/author/alla-hvan/ocherki-istorii-korejskogo-kino-19032006/> (In Russian)
- Jijun Murayama. (2016). *Burakje — Folklore Garden*. (In Korean)
- Kravchenko, A. (2019). Korean cinema in the period of Japanese occupation (1910-1945). *Nauchnyj almanah*, 2-2 (52), 123-127. (In Russian)
- Moon Sook. (2019) *There is no great thing: there is only great love*. (In Korean)
- Oren, L. (2011). *In those parts, in those winds*. Rus. Ed. Moscow: Natalis Publ. (In Russian)
- Pogadaeva, A. (2022). Categories of spirits in Korean shamanism. In *Dushi i dukhi v kitaiskoi kul'ture*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=CW0ENExKBI8> (In Russian)
- Shim, A. & Yecies, B. (2012). Power of the Korean film producer: Dictator Park Chung Hee's forgotten film cartel of the 1960s golden decade and its legacy. *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 10 (52), 1-23.
- Smertin, Y. & Yen, Y. (2018). Formation of the Korean national cinematograph (the beginning of the 1920s — the middle of the 1930s). *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 4 (90), 63-66. (In Russian)

- Tretyakova, M. (2019) Russian longing and Korean Han: in search of beauty. *Filosofiya I kultura*, 6, 48-57. (In Russian)
- Trotsevich, A. F. (2022). *Dream. Buddhist prose of Korea*. St. Petersburg: Giperion Publ. (In Russian)
- Trotsevich, A. F. (Ed.). (2009). Hong Kildon — Defender of the poor. In *Istoriya fazana. Korejskie povesti XIX v.*(82-124). St. Petersburg: Giperion Publ. (In Russian)

«РЕШЕНИЕ УЙТИ» (2022) ПАК ЧХАН УКА: РИЗОМА И СЕТЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ КАК НОВШЕСТВА КИНЕМАТОГРАФА

НИНА ЩЕРБАК

Нина Феликсовна Щербак — кандидат филологических наук, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: alpha-12@yandex.ru

В статье рассматриваются своеобразие фильма Пак Чхан Ука «Решение уйти» сквозь призму постструктуралистических концептов. Изучается проблематика ризомы (Жиль Делез) и сетевых концептов. определяются различия между ризомой и сетевыми концептами. Главное из таких различий — доминирующий центр любого сетевого концепта, в отличие от ризомы. Таким образом, фильм демонстрирует своеобразие художественных методов, особо заметных при рассмотрении философский концептов. Мотивы гаджетов, носителей памяти, плавное перетекание сюжетных линий одной в другую позволяют уловить в фильме инновационную особенность, которая определяется разнообразными связями, проявляется как на уровне сюжета, так и на уровне мотивов, уровне построения кадров.

Ключевые слова: ризома, сетевые концепты, инновации, постмодернизм, сжатие

“DECISION TO LEAVE”: THROUGH THE PRISM OF POST-MODERN PHILOSOPHY, CONCEPTS OF RHIZOME AND NETWORK CONCEPTS

Nina Shcherbak

Associate Professor, English Department. St. Petersburg State University.
St. Petersburg, Russia.

E-mail: alpha-12@yandex.ru

The article examines the originality of the film by Park Chan-wook “The Decision to leave” through the prism of poststructuralist concepts. The problems of rhizome (Gilles Deleuze) and network concepts are studied to provide the instrument of analysis. The differences between two analysis tools are considered, the main one of which is in the dominant center of any network concept. Thus, the film demonstrates the originality of artistic methods, especially noticeable when considering philosophical concepts. The motives of gadgets, memory carriers, the smooth flow of plot motifs into one another allow you to catch a certain innovative feature in the film, which is determined by connections both at the level of the plot, and at the level of motives, as well as at the level of frame construction.

Keywords: rhizome, network concepts, innovations, postmodernism, compression

Предыдущие фильмы Пак Чхан Ука необыкновенно красочны и динамичны. «Служанка» (2016) представляет собой набор красивых, грамотно сформированных кадров. В действительности, хорошее кино — это, прежде всего, изображение, а вовсе не сюжет, или идея, которая лежит в основе фильма. Спустя столько лет режиссер делает новый фильм, детектив, в котором заново осмысляет вечную проблематику любви во всей ее сложности и силе. И этот фильм — особенный именно по своей форме, которая и является инновационной. Поэтому фильм и получает приз за лучшую режиссерскую работу на Каннском фестивале 2022 года.

Ризома и сетевые концепты

Для анализа подобного кино мы будем использовать два инструмента. Первый определяется нами как ризома или ризоморфность, и восходит к тому, что Жиль Делёз называет

«логикой смысла» и описывает в работе с соответствующим названием (Deleuze, 1995) — то есть к ряду парадоксов. Второй инструмент — это также концепт «ризомы», но слегка в измененном виде. Так называемый сетевой концепт. Он вскрывает свойства современного кинематографа или любого другого современного произведения искусства. Имеется в виду, что в одном фильме события, люди, встречи определяются нелогичными, на первый взгляд, связями, но у этих связей есть центральный стержень, или простейшая структура. Все факты (на любых уровнях повествования или кино-нарратива) соединены с другими фактами, но эту логику невозможно предусмотреть. Нет главного, или второстепенного. Есть бесконечная цепь сочетаний, которые не имеют ничего общего с традиционной «репрезентацией», а происходят по принципу «грибницы». В фильме ничего не репрезентируется, но дается череда идей, мотивов, кадров, сюжетных ходов или приемов, которые бесконечно повторяются. Идея «повторения» или статического повторения (Deleuze, 1994) — еще один важный концепт, который был изложен в работе Жюль Делёза «Различие и повторение», и как нельзя лучше демонстрирует свойство современного кино использовать новые средства воздействия, полностью порывая со старой методикой репрезентации, то есть демонстрации чего-либо напрямую. Отображение действительности при такой технике строго отменяется. На смену ему приходят инновации в виде бесконечных повторах сходных или параллельных мотивов. Другим инновационным принципом становится осцилляция (то есть сжатие). Подобная трактовка произведения искусства, отмеченная исследователями как основополагающая для авангарда (Lavrova, 2020), позволяет объяснить, почему художественное произведение строится по тому или иному закону, и что стоит за привычным содержанием, какого рода коды, какого рода шифры.

Еще одним важным основополагающим принципом построения нового фильма, а, следовательно, важным инструментом для его анализа, становится идея «сетевого концепта» (Schober, 2004). Идея сетевых концептов сходна с идеей ризомы, но сетевой концепт представляет собой не только ризому, но имеет доминирующую идею, которая пронизывает совре-

менную эстетическую парадигму, определяет ее структуру (Schober, 2004). Для сетевых концептов характерен амбициозный принцип: определить простейшую матрицу, или структуру, обозначить ее, дойти до сути. Подобный подход будет считаться весьма инновационным, и он повсеместно используется в кинематографе, как западными, так и восточными кинематографистами. Любые хитросплетения, показанные в фильме, таким образом, будут иметь доминирующий центр, который и объединяет самые разрозненные эпизоды общей идеей. Подобную мысль можно озвучить и определить достаточно схематично.

Сюжет и средства выражения

Итак, главный герой фильма «Решение уйти» Чан Хэ Чжун — самый молодой сыщик в Корее, который с утра до вечера расследует преступления. У него нет времени для личной жизни. Жена ожидает его лишь на выходные, и сцены любви проходят монотонно под сходный сюжетный ряд по телевидению. Впервые намечается тема гаджетов — повторений жизненных ситуаций и того, что может транслироваться на экране. Гаджеты находятся повсюду. Они имеют огромную, доминирующую власть над героем. Большую власть, чем явления жизни, ее каждодневные события. Жена мало разговаривает с Чан Хэ Чжуном. Она интересуется лишь тем, что, по ее мнению, является главным, то есть тем, что либо вредит здоровью, либо поддерживает его. Ее отношение к жизни лишено оттенков. Ее взгляды — консервативное поддержание «бинарных» оппозиций, наподобие «хорошего и плохого», «полезного и неполезного». Например, жена говорит о вреде куренья, о специальных корнях колокольчиков, которые могут от этого избавить, и которые нужно есть регулярно. Ее внимание к мужу — долгосрочно, практично, продуманно, обыденно. Тепла, которого герою поначалу достаточно, впрочем, в какой-то момент становится мало. Этот явный пробел в жизни Чан Хэ Чжуна мы не осознаем сразу. Как и герой, мы не сразу понимаем, чего именно ему не хватает.

Сложно говорить об обыденной жизни этого незаурядного человека. Он мало спит, точнее почти совсем не спит. За зана-

веской в своей квартире он хранит все те фотографии нераскрытых преступлений, которые продолжают его мучить. Он намеренно не забывает о них, напоминая себе об их существовании посредством гаджетов, то есть опять-таки, именно благодаря им, вторичным носителям информации, память о содеянном не стирается.

В эту обыденную жизнь врывается женственность, плавно, но точно, с огромной силой воздействия. Зритель осознает этот факт постепенно, как постепенно и наш главный герой осознает, что увлечен и влюблен. Через кадры, одежду, лицо, мимику, жесты зритель постепенно начинает отдавать себе отчет в том напряжении, которое связывает героя, не дает ему возможности закончить расследование, казалось бы, банального преступления.

Жена убитого работника эмиграционной службы, Сон Со Рэ — очаровательная китайка, которая сразу привлекает сыщика своей инаковостью, молчанием, женственностью.

Муж был сброшен со скалы, или же прыгнул вниз сам. Сыщик подробно воссоздает мотивы убийства, даже сам поднимается на то страшное место, глядя вниз, с наивысшей точки риска. Снова красивые кадры, захватывающие дыхание. Скалы, горы, подъемы. Уже с этого момента Чан Хэ Чжун как будто бы становится ее мужем, повторяя его движения до момента гибели. Снова повторение? И почему гибели? Повторение, потому что это важный «делёзовский» компонент эстетики фильма. Гибели, потому что именно смерть олицетворяет на Востоке новое рождение и воскрешение. Любовь и начало.

Плавно вступает в фильм тема стихий. Стихия как часть жизни ассоциируется не только с культурой Востока, но и с постмодернистским концептом «молчания» или «пустоты», с сочетанием шумов природы и авторского музыкального мира (то есть самой музыки). Данная идея подробно изучается теоретиками новой музыки (Lavrova, 2020), которая строится по принципу сочетания музыки написанного произведения и звуков природы или шумов. Сон Со Рэ, как и Чан Хэ Чжун, не любит горы, но очень любит море и песок. Эти природные силы, подобные силе притяжения мужчины и женщины, — нарочито данные в своем изначальном предназначении.

Критики пишут о муравьях и личинках мух, которые найдены на лице убитого мужа. Это тоже — природа, и тоже ее своеобразие, или даже музыка, но совсем другого свойства. Это природа, поедающая то, что не способно жить, или не отвечает высшим принципам любви и гармонии.

Впечатление, которое Сан Со Рэ производит на сыщика — необычайное. Как медленный яд, от которого невозможно отказаться, ее аура и тайна проникают в его сознание, медленно оккупируя там каждую клетку. В этом смысле, это тоже идея «сетевого концепта», поступательного движения и дисперсии, используемых в литературе о связях, устанавливаемых по принципу сети. Сыщик бросает все дела и продолжает монотонно наблюдать за Сон Со Рэ в бинокль, утром, вечером, ночью. Он уверен в том, что она обязательно проявит и другие свои свойства, и уже без всякого сомнения, как он считает, раскроется самый важный факт — ее причастность к смерти мужа.

Третья эпистема и свойство «языкового мира» быть оторванным от «мира вещей»

Еще один важный концепт постмодернизма, вернее целая серия его принципов, — это понятие парадигмы или эпистемы. Это наглядно демонстрируется в фильме «Решение уйти» и подтверждает свои свойства. В фильме показан в действии принцип «третьей эпистемы», определенной Мишелем Фуко через описание картины “Las Meninas”. В известном анализе Фуко, приведенном в книге «Слова и вещи» (Foucault, 1994). философ объясняет, почему в новоевропейском мире, язык приобретает новые свойства. Мир языка (или любой другой семиотической системы, например, кино) в Новое время — оторван от мира вещей. В современную эпоху происходит постоянная попытка достраивать смыслы, которые не репрезентируют реальность, но создают ее на основе новых принципов. На известной картине Веласкеса “Las Meninas”, которую Фуко анализирует, реальность не репрезентирована. На картине не представлены ни тот, с кого пишут портрет, ни сам холст с рисунком. Возможность достроить изображение и представить себе натурщика — вот пример новейшей

эпохи с ее шизоанализом и замкнутостью на самой системе изображения, на средствах выражения, на семиотической системе или языке (Foucault, 1994). Это время, в которое все достраивается и додумывается, но ничего не существует в реальности.

Как этот принцип работает в фильме? Иногда Сон Со Рэ показывает, до какой степени она равнодушна к убитому мужу. Снова — обман ожидания и внутренний спор режиссера с конвенцией. Ее равнодушие — вовсе не доказательство того, что она причастна к убийству. На следующей же день после прыжка мужа «вниз», она снимает обручальное кольцо с пальца. Этот факт детектива как будто бы даже задевает. Он снова «присваивает его себе», примеривает ситуацию на свою жизненную позицию и любовное состояние. Ведь он сам не уверен, расстроится ли или удивится ли его жена, если узнает о его собственной гибели. Да, муж Сон Со Рэ занимался рукоприкладством, как клеймо оставлял отметки на теле этой женщины. Его отношение было моральным и физическим отчуждением, насилием. Такое же клеймо, впрочем, он оставлял на всех своих вещах, найденных на той же скале. Вот демонстрация письма в его различных проявлениях. Снова — история, написанная на материальных носителях, попытка подчинить себе действительность, используя подручные средства. Работа с подсознанием, достраивание смыслов.

Постепенно зрителю становится известно, что Сон Со Рэ была причиной смерти своей матери, когда работала у нее сиделкой. Мать уговорила дочь дать ей соответствующее лекарство. Этот факт, впрочем, лишь одна из причин, почему сыщик продолжает расследование, но никак не повод его отчуждения или разочарования. Напротив, он еще больше увлечен своей новой страстью.

Концепт воронки — сетевой концепт с доминирующим центром

Важным зрительным образом фильма становится воронка. Она затягивает в преступления, заново повторяя тему «Убить человека — как закурить. Трудно исключительно в первый раз». В этом смысле, воронка — квинтэссенция сетевого концепта, ее центр. Сначала героиню последовательно преследует

детектив. Но потом Сан Со Рэ сама проникается к нему, раскрывает свой женственный потенциал, начинает если не следовать, то следовать за ним, вновь повторяя его движения, мысли, идеи. Один из важных моментов — в котором и заключается переломный момент сюжета — детектив осознает, догадывается, или даже доказывает, что пожилая женщина, за которой Сон Со Рэ ухаживала, тоже была убита ею, за что сын, собственно, и убивает мужа Сон Со Рэ. В этой мести — много спланированного, но много и случайного. Месть, жестокость, насилие во всех зеркальных проявлениях. И важнейшая тема — тема странных случайных связей, которые обуславливают нашу жизнь, наши ежеминутные действия. Взаимосвязь, на первый взгляд, незначительных вещей, которую мы никогда не сможем сами до конца проследить, понять, запомнить. Этакая ризоморфность мира, его хитрые нервосплетения, которые все равно имеют единую, доминирующую силу притяжения и разрешения.

Но все факты ужасных совпадений не отменяют чувства любви, близости, тайны, которое возникает между героями. В этой своеобразной чувственной фактуре сетевого концепта — квинтэссенция всего мира. Сон Со Рэ и Чхан Хэ Джун переговариваются по телефону в самых различных временных условиях. Иногда логика мысли записывается сыщиком на диктофон, или на телефон. Иногда он просто берет трубку, и набирает ее номер. Иногда — перелистывает фотографии, обнаруживая, что некоторые из них — стерты. Телефон — память и микромир, создатель жизненного цикла, единственный свидетель правды. На телефоне есть и доказательства того, что Сон Со Рэ приехала в Корею нелегально, но, единственная, была оставлена в стране, а не депортирована. Ее отец — известный генерал и деятель Кореи, чему есть документальные подтверждения — фотографии и снимки. Впрочем, эту информацию можно просто стереть, как однажды Сон Со Рэ и сделает. На телефоне останутся советы сыщика уничтожить все улики, выбросить телефонный аппарат в море. На этом же телефоне записаны и его слова о любви, которые, как скажет потом Сон Со Рэ, в момент произнесения моментально эту любовь уничтожили.

Память и ее носители

Гаджеты и их власть над человеком и миром, их способность к памяти, стиранию, запечатлению фотографий — одна из стержневых основ для понимания современной жизни. Без них нет другого измерения, нет улики, доказательств, и нет — памяти.

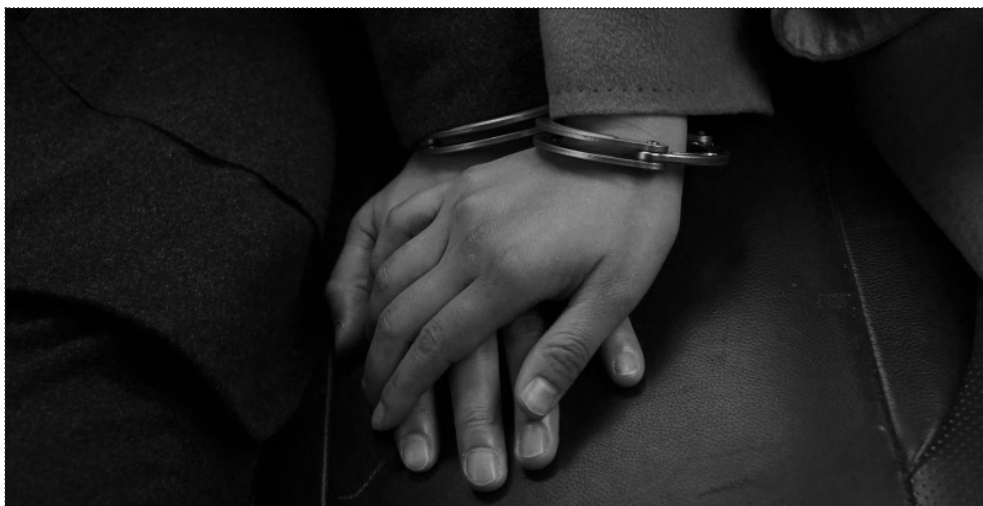
Не выдерживая воспоминаний, Сон Со Рэ убегает. Она стремится к морю, где снова делает для себя воронку, самую большую на которую способна физически. Эта воронка — из песка, который способен не только оживить море, но придать ему еще большую разрушающую силу, дать еще одно измерение. Во время бурного прилива, эта воронка станет ее последним пристанищем. Мы видим, как наш сыщик безуспешно бежит по берегу. Мы видим кадры, снятые с самолета, откуда-то сверху, над самым морем. Мы видим желтый, зеленый, синий песок, волны, разноцветные переливы, и две одинокие машины, которые соединились как в смерти на этой одинокой дороге жизни — обретая гармонию друг в друге. Сон Со Рэ погибает, как и должно быть в восточной сказке с мудростью, обретая любовь в ее потусторонности и другом измерении. Как некая, достаточно предсказуемая, дань вечности, и традиции восточного кино.

Наверное, сложно критиковать красивый фильм. Есть определенная надуманность в том, что настоящая женственность должна пройти испытания этической несостоятельностью, или наоборот — силой. Но так складывается, что именно наличие пороков у героев и делает их столь узнаваемо человечными, а чувства — настоящими.

Находка режиссера и в выборе актеров. Нарочито молчаливым, страстным, любознательным героем — сыщике. Женственной, мягкой, несчастной и по-настоящему вдруг способной раскрыться и полюбить — Сон Со Рэ.

А еще в фильме мало любовных сцен, что делает его еще более эротичным. Полумрак, взгляд, одежды, упоминания о преступлениях, еда, и снова бесконечные кадры гор и моря. И на вопрос, «а стоит ли сегодня снимать кино о любви», так и хочется ответить, «еще как!».

Кадры сменяют друг друга с небывалой скоростью, оттачивая впечатления. Каждый из кадров — символ сам в себе,



осцилляция, сжатие. Вот они, эти кадры, носители киновоплощений любви. Кадр. Их руки рядом — в наручниках. Мы видим лишь одно обручальное кольцо. Кадр. Она берет у него зонтик, ловко уворачивается, раскрывая его над собой. Их руки только что были сжаты, и уже ускользают друг о друга. Кадр. Ее платье, синее, зеленое. Оно, оказывается, меняется цвета, подобно морю. Так он в этом уверен, когда безуспешно ищет ее, бегая в панике, по новой квартире. Кадр. Бандит с ножом в руках, и его перчатка из железа, способная отразить любой удар.

— Я такой наивный? — спрашивает он.

— А я такая испорченная? — отвечает вопросом она.

Так ведется этот бесконечный спор мужчины и женщины, в поиске, борьбе, любви, обретении друг друга.

Выводы

Примеры ризоморфности, реализация концепта молчания, концептов «шума и звука», рассеянных в мире, как и пример сетевых концептов — многочисленные стержни повествования, основные принципы построения кино-нарратива. Без всякого сомнения, любой фильм современности, если он следует новым канонам, можно объяснить посредством философских концептов. Но не каждый из них будет столь точно им соответствовать. И не каждый фильм будет столь гармонично их демонстрировать.



REFERENCES

- Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition* (P. Patton, Trans.). Retrieved from <http://dl219.zlibcdn.com/dtoken/481fa7e083dd940f76d2d6a6e4765123>
- Deleuze, G. (1995). *Logic of meaning*. Rus. Ed. Moscow: Tsentr Akademiia Publ. (In Russian)
- Foucault, M. (1994). *Words and things. Archeology of the Humanities* (V. P. Vizgina, & N. S. Avtonomovoi, Trans.). St. Petersburg: A-cad Publ. (In Russian)
- Lavrova, S. V. (2020). *Salvatore Sharrino and others. Essays on Italian music of the late 19th — early 21st century*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Lavrovoi Akademiia Russkogo baleta imeni Vaganovoi Publ. (In Russian)
- Schober, R. (2004). Network concepts. *Transcending Boundaries: The Network Concept in Nineteenth-Century American Philosophy and Literature. American Literature*, 86 (3), 495–510.

**«ТЕХНИКИ АГАМЕМНОНА»
В «СОСТОЯНИИ НЕРЕШИТЕЛЬНОГО ВОЗБУЖДЕНИЯ»,
ИЛИ ГЛОБАЛЬНЫЕ СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ
В ЮЖНОКОРЕЙСКОМ КИНО**

ЕЛЕНА ИВАНЕНКО

Елена Анатольевна Иваненко — научный сотрудник Лаборатории Философской Антропологии Жертвы, Со-редактор проекта «Философская Самара» (www.phil63.ru). Самара, Россия.

E-mail: iv@webvertex.ru

Данное эссе представляет собой результат наблюдения за кинематографическими клише в фильмах и сериалах, сформировавшимися в сфере западной популярной культуры. В фокусе исследовательского внимания располагается *семья* как прием или код, нацеленный на производство определенных аффектов у аудитории. В огромном пласте мейнстримовой кинопродукции именно *семья* предстает как главный и самый надежный социообразующий фактор, при этом связи внутри семьи оказываются не тождественными генетическому родству. Апеллирование к частным семейным ценностям подается как безусловное и всеобщее, и может быть рассмотрено как мобилизационный код, характерный для структур неолиберального капитализма и идеологии глобализации. Представляется интересным механизм экспансии подобных кодов, проникающих в пространство кинематографических образов других культур, в частности, в южнокорейское кино. В тексте предлагается анализ современных

техник аффективного кодирования на материале южнокорейского фильма “Seungriho” (Мусорщики, 2020 г).

Ключевые слова: техники Агамемнона, популярное кино, неолиберализм, глобализм, солидарность, производство аффектов, манипулятивные и мобилизационные техники, децентрализация

“AGAMEMNON’S TECHNIQUES” IN A “STATE OF INDECISIVE EXCITEMENT” OR GLOBAL FAMILY VALUES IN SOUTH KOREAN CINEMA

Elena Ivanenko

Researcher at the Laboratory of Philosophical Anthropology of Victim. Co-editor of the project “Philosophical Samara” www.phil63.ru. Samara, Russia.

E-mail: iv@webvertex.ru

This article is the result of an observation of cinematic clichés in films and TV series from the sphere of Western popular culture. The focus of the research is on the family as a technique or code aimed at producing certain affects in the audience. In the vast body of mainstream film production, the family is presented as the main and most reliable socio-formative factor, and the ties within the family are not identical to genetic kinship. The appeal to private family values is presented as unconditional and universal, and can be seen as a mobilization code characteristic of the structures of neoliberal capitalism and the ideology of globalization. The mechanism of expansion of such codes into the space of cinematographic images of other cultures, in particular South Korean cinema, is of interest. The article offers an analysis of contemporary affective coding techniques on the material of the South Korean film “Seungriho” (2020).

Keywords: Agamemnon techniques, popular cinema, neoliberalism, globalism, solidarity, affect production, manipulative and mobilization techniques, decentralization

Южнокорейский кинематограф стремительно развивается в последние несколько лет. Его выход на мировую сцену обеспечивается, прежде всего, потоком мелодраматических лент, известных как *драмы*, весьма востребованных среди молодой

аудитории из-за непревзойденной техники работы с трудно управляемой стихией сентиментального. Причем этот жанр оказался достаточно гибким, чтобы потихоньку вбирать в себя элементы популярных трендов западного кино (таких, например, как киберпанк, зомби-апокалипсис или даже снафф), что только повысило его популярность, и, соответственно, расширило границы аффективного воздействия. В результате современный южнокорейский кинематограф представляется любопытным синтезом ценностей разных культур, успешно совмещающим гетерогенные эстетические и этические коды, нацеленные на производство своеобразных гибридных аффектов. Очевидным образом существование таких гибридов отвечает на некий запрос со стороны мировой аудитории, что позволяет нам одновременно поставить вопросы и о специфике этих сложных аффектов, и об устройстве самой «мировой» аудитории.

Площадкой для анализа в данной статье будет фильм Seungriho («Мусорщики», или, в другом переводе, «Космические чистильщики», 2020 г.) режиссера Чо Сон-Хи. В качестве основного аналитического инструмента выступит концепт «техники Агамемнона», принадлежащий антропологу Вадиму Михайлину и фиксирующий уникальный аффективный код, имеющий четкую семейную привязку, но относящийся к публичным манипулятивным техникам (Mihajlin, 2020), предназначенным для глубокой мотивации и солидаризации целых сообществ. Этот роскошный интеллектуальный инструмент я дополню протестной концепцией основательницы киберфеминизма Донны Харауэй «делай племя, а не детей» (Haraway, 2016). Подобный алхимический брак двух концепций (да простится мне такая вольность!), видится мне оправданным, так как позволяет обнаружить нечто важное для понимания работы популярного кино в наши дни; вскрыть, так сказать, основной зрительный нерв современного глобального зрителя и впоследствии обнаруживать наличие этого нерва в огромном пласте кинематографической продукции широкого потребления. Разумеется, все эта аутопия проводится исключительно в научных целях, а вовсе не из праздного любопытства.

Мусорщики



Начнем с того, что появление фильма «Мусорщики» на мировом экране уже само по себе оказалось знаковым: пролежав в производстве с десятков лет, фильм попал в глобальный кризис *Covid-19* и вынужденно был передан в прокат стриминговому гиганту *Netflix*. Ориентация корпорации *Netflix* на мультикультурность и глобальные ценности только усилила и без того отчетливый «западный» посыл этой космической оперы. «Мусорщики» — это первый южнокорейский фантастический фильм о космосе; режиссер Чо Сон-Хи рискнул сказать свое слово

в одной из самых прокаченных жанровых ниш западной попкультуры. В фильме рассказывается о недалеком будущем, в котором разношерстная команда отщепенцев / «неграждан» промышляет на своем выдавшем виды космическом корабле «Победа» сбором мусора в открытом космосе.

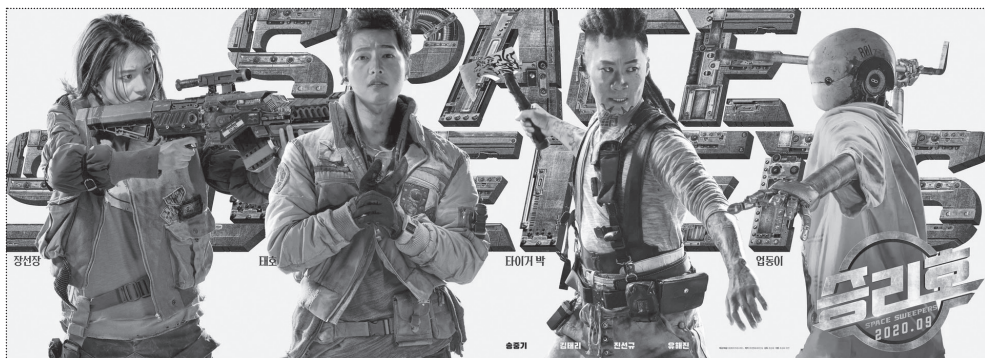
Волею судеб команда вовлекается в противостояние с «сильным мира сего», которого режиссер собрал практически из сплошных штампов: Джеймс Салливан — это англоязычный белый мужчина, капиталист, маниакальный ученый, мизогинист, расист, исповедующий колониальную политику и желающий наживаться на обнищании масс и беспощадной эксплуатации природных ресурсов и без того погибающей Земли. Одним словом, фаллологоцентрический кошмар во плоти. Ядром противостояния становится ребенок со сверхспособностями, маленькая девочка Кот Ним, которую хочет уничтожить Салливан (а заодно и погубить Землю, придав тем самым абсолютную ценность своей колонии на Марсе). Вся эта биополитическая мишура служит фоном для сюжетных арок самой команды мусорщиков, где у каждого своя яркая трагиче-

ская история (как тут без духа драмы!) и свое место в команде, которую правильнее называть семьей. В рецензиях на фильм часто отмечают, что этот сюжетный ход почти полностью списан со «Стражей Галактики», где понятие «семья» также конструируется в обход биологического родства. И главный посыл фильма как раз и заключается в моральном противопоставлении горизонтальных ценностей семьи вертикальным ценностям капитализма.

Конечно же, герои выбирают человечность, предпочитая ее богатству, побеждают злодея и обретают в итоге награду, трансформируя накопленный социальный капитал в необходимые материальные блага. Все это, разумеется, весьма не ново¹; но фильм, тем не менее, заслужил положительную оценку как критиков (68% свежести на *Rotten Tomatoes*), так и зрителей (87% положительных рецензий). Основу положительного восприятия, судя по отзывам, составляет именно эстетическая подача образов фильма, а точнее, особый сплав эстетики и этики, обрамляющий яркие типажи героев. Консенсус критиков ресурса *Rotten Tomatoes* гласит: «Как история, “Мусорщики” не так авантюрна, как ее главные герои, путешествующие по звездам, но достоверные персонажи и впечатляющие эффекты не дают ей сойти с орбиты». Критик З. Хасан (портал *IGN*) пишет, что «даже если фильм представляет собой смесь различных знакомых научно-фантастических тропов, они были собраны воедино с энергией и страстью, достаточной для того, чтобы сгладить любой цинизм при восприятии всего этого» (Hasan, 2021).

Действительно, цинизм зрителя энергично купируется обилием вариаций человеческих характеров, которые подходят друг к другу как разноцветные кубики конструктора Лего, и могут быть рекомбинированы, поскольку имеют общую матрицу. Эту матрицу мы пока условно обозначим как

¹ По словам одного из зрителей: «Как вы уже поняли, “Мусорщики” — это такой пэчворк, составленный из наиболее успешных жанровых работ. Тут и “Стражи галактики”, и “Звездные войны”, и многое другое. Но такое подражание не удивляет: в мире историй про корабли, бороздящие просторы больших и малых театров, что-то принципиально новое сказать трудно» (см. ConstanceFleur <https://www.kinopoisk.ru/user/6233784/comment/2994904/>).



мультикультурализм персонажей. В экипаж космического корабля «Победы» входят бывший супер-солдат Ким Тэ Хо, экс-наркобарон Тайгер Пак и андроид Бабс (Балда в русском переводе), которыми руководит строгая красавица-капитан Чан. Все персонажи показаны через антиномию прошлое / настоящее, где настоящее оказывается определяющим и освобождено от детерминанты прошлого. Наркобарон Тайгер Пак теперь механик; Бабс, бывший когда-то военным андроидом-убийцей, ремонтирует корабль и мечтает о смене гендерной роли, откладывая деньги на покупку женской внешности. Чан в детстве получила грант на образование от компании Салливана, и даже создала несколько высокотехнологичных изобретений, но, узнав, как работает компания, попыталась убить Джеймса Салливана. Ее попытка провалилась, и она стала изгоем. Тэ Хо отказался от службы в армии и посвятил себя поиску пропавшей в космосе приемной дочери (чьих родителей, собственно, он и убил, будучи солдатом). Теперь его единственная цель жизни — заработать денег на поисковую процедуру, чтобы спасатели нашли тело дочери по маячку, прежде чем она навсегда потеряется в космосе. Ну а девочка-мутант Кот Ним сначала попадает в команду и вовсе как разрушительная (и очень дорогая) бомба в виде ребенка-андроида под название Дороти, которую все боятся и с которой обращаются как с крайне опасной вещью, от которой надо избавиться как можно скорее. Сквозь этот отталкивающий фасад, конечно же, пробьется человеческая любовь и забота о ребенке.

В каком-то смысле при всей незамысловатости образов и предсказуемости сюжета фильму удастся добиться почти



безупречного рецепта гармоничности повествования. Попробуем предположить, что это происходит исключительно из-за правильно подогнанных типажей, репрезентирующих привлекательный горизонт социокультурной формации без

границ и потолков, где *каждый* может достичь желаемого без оглядки на репутацию, гендер или социальное положение. Проще говоря, персонажи очень крутые, но их «крутизна» не сакральна, не экстраординарна и доступна каждому при соблюдении некоторых правил. К специфике этого интересного конструкта «каждый» и к регламентирующим его правилам мы еще вернемся; сейчас отметим только, что внутри этого конструкта упакована очень емкая этическая установка, связанная с мощными экономическими и политическими закономерностями глобализма. Эта установка отчетливо чувствуется при просмотре фильма. Критик К. Кэмпбелл из *Polygon* отмечает, что

одним из самых поразительных элементов фильма является его непринужденный мультикультурализм. Персонажи из предположительно растворенных наций говорят друг с другом на смеси своих родных языков, в то время как английский в основном является языком власти и белых антагонистов фильма. (Campbell & Manning, 2021)

Д. Джонстон из *Inverse* утверждает, что фильм «доказывает, что большая ставка *Netflix* на международную аудиторию окупается» (Johnston, 2021). Г. Бейкер-Уайтлоу из *The Daily Dot* заявила, что фильм «вряд ли можно назвать новаторским», но «на экране всегда есть на что посмотреть», и похвалила разнообразие персонажей, заявив, что фильм «кажется гораздо более интернациональным, чем большинство голливудских блокбастеров» (Baker-Whitelaw, 2021).

Получается, что поверхностная сюжетная линия и вменяемая фильму «вторичность» не так просты, как может показаться, и фильм в целом прекрасно выполняет заложенный в него импульс мультикультурности, сподвигая сообщества в направлении создания устойчивых соединений (наднациональных, надклассовых, надгендерных и так далее). Более того, экзотический азиатский бэкграунд вносит свежий оттенок в гамму привычных западных образов глобализации, оживляя ее и давая новый импульс к развитию. Следовательно, набор клише и повторов в фильме не случаен, но обусловлен плоскостью координат эстетического и этического пространства, сопутствующего неолиберальной идеологии. И здесь начина-

ется самое интересное — эти клише довольно старые (если не сказать архаические) и успели обрасти уже очень солидной исторической бородой, но при этом все еще не потеряли своей привлекательности. Тут мы вплотную подходим к механизму сплочения вокруг общей идеи, который получил название «техники Агамемнона».

Техники Агамемнона

Вадим Михайлин, анализируя мотивирующие военные фильмы сталинской эпохи, обнаруживает в их структуре неожиданное совпадение с «любопытной манипулятивной стратегией, к которой прибегает Агамемнон в начале второй книги Илиады». Далее я позволю себе привести обширную цитату, чтобы дать исчерпывающее понимание этой стратегии:

Ссора с Ахиллом, вне зависимости от ее причин, нанесла весьма серьезный ущерб тому фарну, той «сумме счастья», без которой никакие претензии на лидерские и мобилизационные функции невозможны. ...царь перестал быть очевидным гарантом удачи для каждого конкретного воина, его магической безопасности в составе общего целого — и, следовательно, утратил априорную способность к специфической форме мобилизации, способность заставлять людей забыть о собственной безопасности и рисковать жизнью. Поэтому так странно начинается вторая книга. Агамемнон, который собирается именно мобилизовать ахейцев и вдохновить их на последний и решительный бой, собирает общевойсковую сходку. Однако та речь, которую он при этом произносит, способна озадачить не только первокурсника филфака. Он полностью снимает с себя мобилизационные функции. Более того, он публично заявляет о неспособности греков к серьезной войне, о слабости их претензий на мужской статус и о необходимости бросить все и ехать по домам. И тем не менее, в итоге этой сходки ахейцы преисполняются решимости сражаться. Механика этого мобилизационного хода на самом деле проста. Агамемнон производит воздействие на аффективную составляющую психики каждого отдельного бойца, после чего другие басилеи, которые непосредственно связаны с конкретными отрядами и которые не претерпевали никакого символического ущерба, перехватывают мобилизационную инициативу и обращают аффект себе на пользу. В нашем случае особое внимание имеет смысл обратить на то, о чем именно говорит Агамемнон, желая вызвать индивидуальные аффективные реакции

у ахейских воинов. Он говорит о позоре, которым покроют себя воины в глазах грядущих поколений, не сумев справиться с ничтожным по численности противником — и завершает свою речь словами дома, о женах и детях, которым как раз и предстоит сделаться свидетелями этого позора: и переадресует каждого бойца к интимному домашнему контексту. О значимости этого пуанта говорит и то обстоятельство, что воины во власти вновь обретенного эмоционального подъема первым делом отправляются приносить жертвы — „ἄλλος δ ἄλλω” (Ном. II. 2:400, в переводе с древнегреческого «свой своим»), и на какой-то момент вся армия превращается в собрание одиночек, где каждый развернут лицом к собственному дому и к собственной семье. Вот эта связь — между индивидуальным аффектом, имеющим четкую семейную привязку, и публичными манипулятивными техниками, и будет далее предметом моего интереса. (Mihajlin, 2020, 168)

На мой взгляд, фильм «Мусорщики» демонстрирует аналогичную связь: четкая семейная привязка сюжета служит поводом для популяризации мультикультурной матрицы и наделения ее чрезвычайно привлекательными чертами, вплоть до императива «забыть о собственной безопасности и рисковать жизнью» ради нее. Данная интенция к эмоциональной «мобилизации» и, собственно, главный духоподъемный посыл фильма опирается на архаичность кода, упакованного в понятие «семья» и окруженного «интимным домашним контекстом». Эстетика последнего передается в фильме через



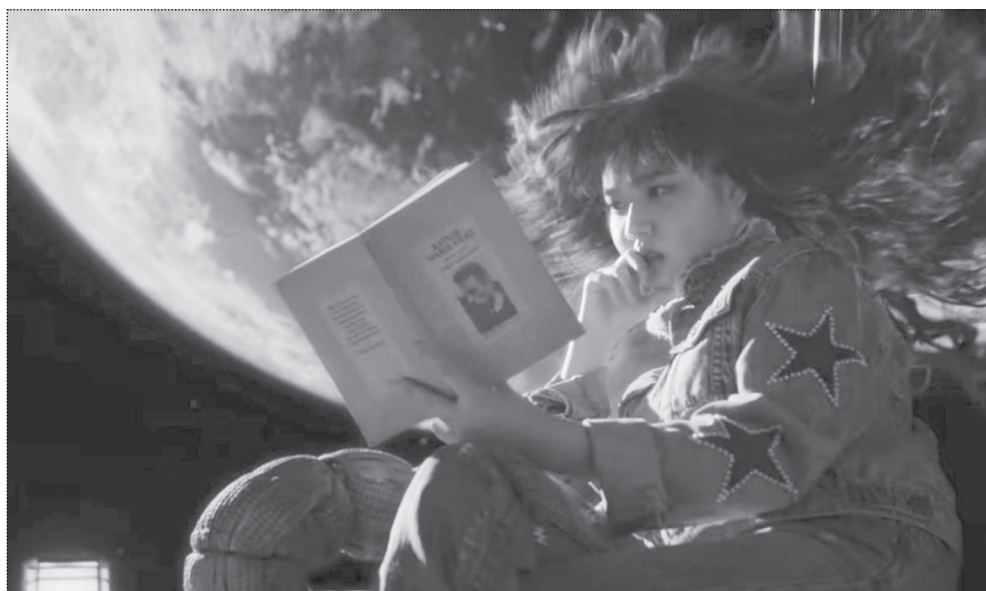
демонстрацию доверительных отношений между героями и, особенно, через трогательные сцены с девочкой-бомбой Кот Ним (например, эпизод с пук-машиной).

В большинстве своем сцены привязаны к интерьеру космического корабля, который, собственно говоря, и является домом для всей команды. Ведь только дома можно положить ноги в дырявых и грязных носках на стол (то есть на пульт управления кораблем).



Или посидеть с книжкой тихо и мирно в уютном кресле (пусть и в открытом космосе; раз уж ты андроид — надо уметь пользоваться своей квин-идентичностью на все 100%)

Эти семейные зарисовки на интуитивном уровне очерчивают смысл того, ради чего герои будут рисковать всем и пожертвуют своей безопасностью. А герои и впрямь «во власти вновь обретенного эмоционального подъема первым делом отправляются приносить жертвы» — переломный момент фильма связан с осознанием человеческой природы ребенка-бомбы и отсутствия угроз исходящих от нее, что приводит к «правильной» расстановке сакральных приоритетов и готовности всей команды пожертвовать чем угодно ради спасения ребенка, как смыслового центра семьи. Причем Кот Ним становится «своей» настолько, что даже отодвигает на второй план приоритет спасения приемной дочери Тэ Хо.



Можно резюмировать, что древний призыв «свой своим» в сюжете «Мусорщиков» прижился весьма органично. Конечно, он звучит теперь по-новому (поскольку его окружает иное резонансное пространство), но его механика узнаваема, так как тоже опирается на кризис централизованной власти (а заодно и всячески провоцирует этот самый кризис, что уж скрывать). Дискредитированный Агамемнон в наше время (и по сюжету фильма) предстает в собирательном образе

«Сердитого Белого Мужчины» (Angry White Man¹). В фильме этот образ легко опознается в фигуре Салливана, который по-прежнему представляет собой квинтэссенцию вертикали власти, однако оценивается зрителем уже не столько в статусе признания, сколько в статусе признанной ошибки. Так сложилось, что современное децентрализованное общество не очень то доверяет властным структурам, полагаясь на исторический опыт их дискредитации. Но как можно собрать и моти-



вировать на что-либо общество в условиях децентрализации и дискредитации всякой власти? А собрать его нужно хотя бы для того, чтобы представлять себе его пределы и состояние, ведь экспансивная природа глобализации держится за счет постоянного преодоления пределов и самодиагностики. В данном парадоксальном случае универсальный код, запускающий волну коллективного эмоционального резонанса, но не указывающий на властный центр, может быть обнаружен в отсылке к коротким и надежным семейным связям, которые

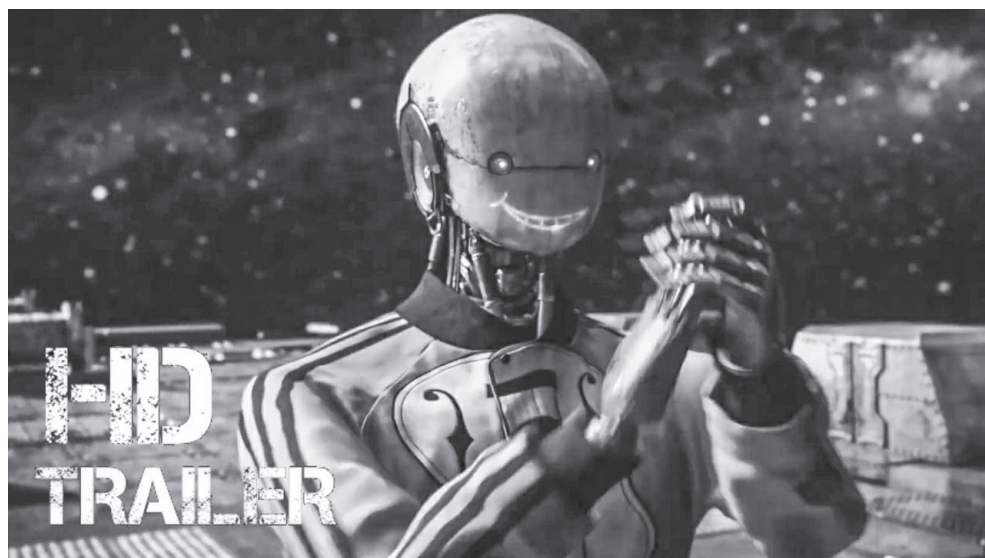
¹ Angry White Man (Сердитый Белый Мужчина) — фигура (нео)консервативных и правых течений англо-американского мира, олицетворяющая власть. Вызывает самую интенсивную критику в (нео)либеральной и левой среде. См. подробнее Munt S. (2016) Argumentum ad misericordiam: the cultural politics of victim media. Feminist media studies. November:1-18

существуют как бы сами по себе. Отсылка к семье, с одной стороны, гомогенизирует общество, наделяя его общими интересами и ценностями, а с другой стороны, позволяет сохранить разнообразие ролей и социальных функций, распыляя властные директивы в горизонтальном пространстве «простых» человеческих взаимоотношений. Правда, и тут все не так уж однозначно, и *семья* как набор, казалось бы, «простых» фундаментальных смыслов является довольно гибким и сложным конструктом.

«Делай племя, а не детей»

Самая важная деталь и самое существенное отличие аффективного кода в фильме «Мусорщики» от более ранних мотивирующих фильмов — это *выбор* «своих», к которым нужно обращаться в экстренном случае. Начнем с того, что в рассматриваемом нами контексте есть именно выбор, и биологическое родство более не является приоритетным. Да, со времен Агамемнона кое-что изменилось: новая культурно-экономическая формация, отмеченная тегами *справедливости* и *безопасности*, делает ставку на личную ответственность и свободу в рекомбинировании социальных связей. Все это в целом может быть описано как неолиберальная повестка, упирающаяся в горизонт глобализации и подкрепленная энтузиазмом эко-феминизма, мягкой силой «культуры виктимности»¹ и настойчивостью сейфитизма. Не стоит также забывать неперменное основание всех современных процессов, а именно всепроникающую цифровизацию и децентрализацию сетевого толка. В недрах этого культурного котла возникает новая социальная единица, описываемая в исследованиях как *каждый* (everybody) (Chouliaraki, 2006, 4). Сегодня *каждый* важен, *каждый* имеет права, *каждый* вносит свой вклад в развитие общества в целом, суммируясь в некий общественный формат идентичности, обозначаемый как «все

¹ Культура виктимности (victimhood culture) — термин американских социологов Б. Кэмпбела и Дж. Меннинга, обозначает особое состояние общества, в котором статус жертвы имеет приоритетное значение (Campbell & Manning, 2018).



мы» (*we-ness*) (Brunilla & Rossi, 2017, 2). Это «все мы» является «воображаемым западным комьюнити» (Chouliaraki, 2006, 10) и подпитывается экспансивным чувством всегда более широкой идентичности (*broader "we"*). Сконструированное медиализированным зрелищем, каковым является и популярное кино, «все мы» гомогенизирует различия между нациями, государствами, гендерными ролями и прочим, и заселяет транснациональную зону безопасности.

Популярное кино — прекрасная площадка для тестирования потенциала нового устройства общества. Как точно было подмечено в одном из зрительских отзывов «синематограф не знает границ и рас. Перед экраном все равны»¹. Такое заявление, конечно же, уже заведомо произносится с позиций мультикультурности, но, тем не менее, выражает главное свойство популярного кино как особого типа медиа — равенство перед экраном. Уравнивающая сила связана с новым пониманием социальных ролей и с их большей мобильностью и вариативностью — каждый может и имеет право примерить на себя новую идентичность; такую, которая не будет противоречить предлагаемой заманчивой перспективе глобальной справедливости и безопасности. В результате переосмысливается и нуклеарная составляющая общества — семья. Как мы уже отмечали, происходит смещение от биологических связей родства к ситуативному родству, причем родство мыслится максимально широко и может быть обнаружено между представителями самых разных кластеров существования. Вспомним состав команды «Стражей Галактики»: помимо людей в ней есть гуманоиды-инопланетяне, енот и разумное дерево. В «Мусорщиках» такую функцию выполняет андроид Бабс.

Емко и компактно идеи негенетического родства высказаны в манифесте основательницы киберфеминизма Донны Харауэй:

Я предлагаю «Делай свое племя, а не детей!». Делать свое племя, возможно, самая трудная и неотложная задача. Феминисты нашего времени были первыми, кто поставил под сомнение считавшиеся естественно необходимыми связи — пола и гендера, расы и пола, расы и нации, класса и расы, гендера и морфологии, пола и репродукции, а также репродукции и построения личности ... Если осуществима многовидовая экосправедливость, которая может вобрать в себя и разнообразных представителей человечества, то настало время феминистам стать лидерами воображения, теории и действия с тем, чтобы распутать узлы как генеалогии и рода, так и рода и видов. ...Моя задача — сделать так, чтобы «племя» означало нечто большее, чем просто существа, связанные происхожде-

¹ Рецензия пользователя Lumes к фильму «Космические чистильщики», см. <https://www.kinopoisk.ru/film/1171915/>

нием или генеалогией. ...Становление племенем — это создание личностей, но не обязательно как индивидов или людей. (Haraway, 2016)

Если копнуть глубже, можно заметить, что связь, существующая поверх имеющихся «естественно необходимых» связей — это характеристика современной цифровой сети во всем ее многоуровневом многообразии. Проницаемость конструкции современного общества для законов сетевого устройства уже давно является общей темой исследования в областях гуманитарных и социальных наук: социальная архитектура западного общества тяготеет к сетевой, и этот факт также можно рассматривать как часть самодиагностики глобализма. Племя — это расширенный вариант семьи, способный к масштабированию (важная сетевая характеристика!) гораздо лучше, чем традиционная семья, и в таком виде племя прекрасно выдерживает ситуативные *ad hoc* стандарты сетевых сообществ. Племя может быть пересобрано, и каждый может принадлежать более чем к одному племени. Подобное отношение необязательности, которое часто выступает в качестве главного пункта критики сетевых структур, на деле является четко регламентированной системой отношений в условиях опережающего роста сети и ее флюидности. Социальные связи в формате *casual* (например, *casual politics*) уже в достаточной степени стали традиционными, чтобы принять на себя вес априорного основания общественной жизни — так, платформы голосований и соцсети позволяют решать остросоциальные вопросы зачастую быстрее соответствующих институтов и органов; булинг и виктимблейминг в сети оказывают свое воздействие и на пространство жизни оффлайн. При этом вся эта новоявленная *казуальность*, как ни странно, разворачивается на фоне древних как само человечество тем жертвы и жертвенности: ведь ничто так не заводит сетевой хайп, как несправедливая жертва¹. Или точнее сказать, жертва, сопровождаемая неверными ритуалами: современное общество обладает отличным чутьем на попанное сакральное. Централизованные структуры должны гарантировать безопасность

¹ См. на данную тему статью Е. А. Иваненко (Ivanenko, 2022, 52-67).

каждому, и когда этого не происходит, поднимается волна децентрализованной активности пользователей (grassroots activity), компенсирующая дисбаланс сакрального за счет мощного коллективного аффекта, ведущего к катарсису через чувство солидарности участников распределенной сети. Пристрастие к катарсическим состояниям и злоупотребление зрелищем попанного сакрального в современном глобальном сообществе восходит, разумеется, к грекам (прямо скажем, они в этом и виноваты, смешав некогда в пространстве театра эстетику, этику и политику). Это пристрастие провоцирует поиск соответствующего зрелища, и популярное кино отвечает на этот запрос, предлагая аккуратно попробовать на вкус различные типы сакрального, обернутого в темы жертв. Табуированное человеческое жертвоприношение в наши дни декодируется в мотивах героического самопожертвования; ребенок, как архаически привилегированная жертва, обрамляется максимальными табу и становится наилучшей точкой приложения героических усилий по спасению, а заодно и проверкой работоспособности всей системы аффективного отклика аудитории. Эти и другие архетипы жертв существуют в неясном и подвижном состоянии, на дорефлексивном уровне эмоционального триггера. Их цель — запускать коллективное движение к солидарности, преодолевая различия ровно настолько, чтобы создать эффективную сеть.

В общем и целом возвращаясь к «Мусорщикам» можно отметить, что рассматриваемый нами корейский фильм критикует структуры вертикально ориентированного капиталистического общества с позиций децентрализации, предлагая альтернативное видение общественного устройства через оптику частных аффектов и эмоционального вовлечения. И здесь нас встречает еще один крайне важный момент — характерное отличие от порядка дел во времена Агамемнона. Всем, кто светлыми силами кинематографа обращен к «интимному домашнему контексту», и уже почувствовал на себе священный трепет аффекта «свой своим», совершенно не надо куда-то идти махать мечом и проливать кровь. Надо просто смотреть и испытывать соответствующие эмоции, сознавая свое единство с другими соплеменниками. Такие помножен-

ные на сетевое множество эмоции замещают ритуал жертвоприношения, регулируя общественное волнение, снимая избыточную агрессию и перезапуская социальный уклад. Это навык; и сегодня он, образно говоря, впитывается с молоком гаджета. Солидарность буквально превращается в этический лайфстайл (lifestyle solidarity) (Chouliaraki, 2021, 3), устраняя рефлексию и замещая ее сопереживанием. Распределенные эмоции являются гарантом «магической безопасности» общества. Иначе и не скажешь, ведь ничем, кроме как нестабильными, неясными и извне не гарантированными связями эта безопасность и не обеспечивается. Главное, чтобы коллективный аффект переживался вновь и вновь. Иными словами, такая солидаризация, в отличие от эпической ахейской, носит характер «нерешительного возбуждения», как его охарактеризовала Харауэй: «Мы, род человеческий ... живем в эпоху “Смятения” ... в “состоянии нерешительного возбуждения”».

Зачем это нужно? Почему бы не взять технику Агамемнона как есть? Думается, опуская очевидный ответ о неправомерности кровавой осады чужого города в наше просвещенное время, что причину следует искать в более широком пласте экономических и политических закономерностей, присущих западному мировоззрению в целом. Прежде всего, «состояние нерешительного возбуждения» будет хорошо поддерживать баланс социо-экономической сферы, представляя собой что-то вроде контролируемого кипения. Ну, или хотя бы прогнозируемого. Возможно, это самое продуктивное состояние общества. Резонно задать вопрос: продуктивное для чего? Очевидный ответ — для самого общества в его глобальной перспективе развития в свободе от внешней власти (будь то государственная, либо какая-нибудь другая регулирующая инстанция); однако далеко не все разделяют подобный оптимизм в отношении «суверенитета» горизонтальных общественных структур. Вспомним, чем примечательна хитрая техника Агамемнона: это «способность заставлять людей забыть о собственной безопасности и рисковать жизнью». Этот архаический механизм завуалированно присутствует в аффективном общественном резонансе и может быть активирован; и не важно даже кем — манипулятором извне или стихийно самим обществом.

Популярное кино в этом контексте — отличный ресурс, поставляющий готовые модели поведения. Так кинообразы способны стать вдохновляющими символами социальных протестов: например, маска Анонимуса в многочисленных протестных движениях XXI века, грим Джокера в парижских волнениях «желтых жилетов» 2018 года и жест Сойки-пересмешницы во время военного переворота в Таиланде 2014 года и во время антипрививочных протестов в Азии в пандемию *Covid-19*. Но при всей радикальности таких оффлайн флуктуаций, общий вектор протестов все равно направлен, в конечном счете, на продвижение мультикультурной матрицы. Таков парадокс глобализма — коллективные протесты против него усиливают его потенциал, поскольку любая солидарность сегодня возможна только на условиях глобальной сети. Специалисты, исследующие нестабильные экономические системы, видят в солидарности важнейший и необходимый элемент «рациональности экономического поведения»:

одним из неперенных условий этой рациональности является предсказуемость будущего: чтобы заниматься экономической деятельностью, отличной от сиюминутных сделок, необходим временной горизонт и чувство уверенности в его стабильности. Это чувство может быть обеспечено двумя способами: либо доверием к друзьям ...либо доверием к среде. (Avtonomov, 2020, 343)

В рамках нашего киноматериала мы видим, как в экзотическом азиатском сеттинге разворачиваются узнаваемые и понятные события, исход которых мы в целом можем прогнозировать и с которым мы не можем не согласиться (кто же, в самом деле, пожелает смерти ребенку?..). А значит, мы можем доверять среде, которая производит столь убедительный продукт. Корейский колорит фильма дает понять, что заявленные внутри идеологии глобализма частные семейные ценности действительно универсальны. Возникает так называемый «климат доверия» (Avtonomov, 2020, 344), стабилизирующий нестабильные социо-экономические системы, и обеспечивающий возможность, по словам Харауэй, «благополучного сосуществования самых разных живых существ, человеческих и других, как возможностей, а не завершений» (Haraway, 2016).

В принципе, с этого уровня легко шагнуть дальше — в область критики всей суммы глобалистических концепций. Харауэй неспроста пишет о «возможностях», ведь это открытые в прогнозируемое будущее перспективы, а значит тоже экономический ход, погружающий *каждого* в бесконечный процесс производства — идентичности, связи, аффекта, солидарности... Звучит подозрительно и имеет отчетливый привкус эксплуатации. Но мы, пожалуй, оставим объемистую критику за бортом, и попробуем прислушаться к высказыванию экономиста Дейдры Маклоски: «все то, что будет хорошо для семьи — скорее всего, будет хорошо и для государства» (Makkloski, 2018).

На фоне развернувшегося глобального кризиса только и остается, что с нежностью вспоминать уютные проблемы хищной экспансии глобализма, наблюдая работу «техники Агамемнона» в «состоянии нерешительного возбуждения».

REFERENCES

- Avtonomov, V. (2020). *V poiskah cheloveka: ocherki po istorii i metodologii ekonomicheskoy nauki* (E. A. Ryazancevoj, Ed.). Moscow, St. Petersburg: Izd-vo Instituta Gajdara Publ; Fakul'tet svobodnyh iskusstv i nauk SPbGU Publ. (In Russian).
- Brunilla, K. & Rossi, L.-M. (2017). Identity Politics, the ethos of vulnerability, and education. In *Education Philosophy and Theory* (1-18). doi: 10.1080/00131857.2017.1343115
- Campbell, B. & Manning, J. (2018). *The Rise of Victimhood Culture: Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars*. London: Palgrave Macmillan Publ. doi: 10.1007/978-3-319-70329-9
- Chouliaraki, L. (2006). *The Spectatorship of Suffering*. London: Sage Publ. doi: 10.4135/9781446220658.
- Chouliaraki, L. (2021). Post-humanitarianism: the lifestyle solidarity of the 21st century. *On education. Journal for research and debate*, 4 (10), 3-9. doi: 10.25656/01:23359
- Haraway, D. (2016). Anthropocene, Kapitalocene, Plantaziocene, Cthulucene: creation of a tribe. *Khudozhestvennyy zhurnal*. №99. Rus. Ed. Retrieved from <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/771> (In Russian)

- Ivanenko, E. A. (2022). Change.org kak forma "sluchajnoj politiki": analiz russkoyazychnyh peticij. *Polis: Politicheskie issledovaniya*, 2, 52-67. (In Russian)
- Makkloski, D. (2018). *Bourgeois virtues. Ethics for the Age of Commerce*. Rus. Ed. Moscow: Izdatel'stvo Instituta Gajdara Publ. (In Russian)
- Mihajlin, V. (2020). The image of the mother in the Soviet "military" visual culture of the 1940s and the production of affect. *Mirgorod*, 1 (15), 167-206. (In Russian)
- Munt, S. (2016). Argumentum ad misericordiam: the cultural politics of victim media. *Feminist media studies*, 11, 1-18.

CHRONICA



ОБЗОР НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЭСТЕТИКА ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КИНЕМАТОГРАФА»

(3 ИЮНЯ 2022 ГОДА, РХГА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

СВЕТЛАНА НИКОНОВА, ВЛАДИМИР ЕГОРОВ

Никонова Светлана Борисовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

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

В данной статье дается краткий обзор конференции «Эстетика дальневосточного кинематографа», прошедшей 3 июня 2022 года в Русской христианской гуманитарной академии. Материалы данной конференции стали основой для создания текущего номера данного журнала. Анализируются основания интереса к дальневосточному кино, а также определяются границы того, что входит в данное понятие. Предполагается, что речь может идти как об «авторском» фестивальном кино, так и о массовых явлениях в кинематографе, как собственно о кинематографе, так и об анимации, как об общезначимых глобальных явлениях, так и о национальной специфике или о субкультурных явлениях. Также обращается внимание на то, что между представленными статьями и представленными докладами имеется различие: не все доклады были превращены

статьи, ряд авторов номера не участвовали в конференции. Кроме того, прилагаются работы с сопровождавшей конференцию выставки «Сны в китайском стиле».

REVIEW OF THE SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE “AESTHETICS OF THE FAR EASTERN CINEMA”

(JUNE 3, 2022, RCAH, ST. PETERSBURG)

Svetlana Nikonova

DSc in Philosophy, professor, St. Petersburg University of Humanities and social Sciences. St. Petersburg, Russia.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Vladimir Egorov

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

E-mail: egorov1@mail.ru

This article provides a brief overview of the conference “Aesthetics of the Far Eastern Cinema”, held on June 3, 2022 at the Russian Christian Academy for the Humanities. The materials of this conference became the basis for the creation of the current issue of this journal. The grounds for interest in Far Eastern cinema are analyzed, and the boundaries of what is included in this concept are determined. It is assumed that we can talk about both “author’s” festival cinema, and about mass phenomena in cinema, both about cinema itself and about animation, both about universally significant global phenomena, and about national specifics or about subcultural phenomena. Also, attention is drawn to the fact that there is a difference between the submitted articles and the presented reports: not all reports were turned into articles, a number of authors of the issue did not participate in the conference. In addition, works from the accompanying conference exhibition “Dreams in Chinese Style” are attached.

В июне 2022 года в Русской христианской гуманитарной академии при поддержке Центра визуальной антропологии и визуальных медиа РХГА, киноклуба РХГА и Теоретического журналароссийскогоэстетическогообщества “Terra Aestheticae” прошла конференция, посвященная эстетике дальневосточ-

ного кино. Конференция состоялась 3 июня, привлекла достаточно большое количество участников, как докладчиков, так и слушателей, показав, что данная тема явно имеет большую актуальность и вызывает интерес аудитории. Прежде чем перейти к описанию самого этого события, остановимся на том, почему в принципе данная тема может вызывать большой теоретический интерес именно в рамках эстетики — помимо очевидной эстетической привлекательности азиатского кинематографа, а также на том, какие именно стороны кино могут быть затронуты в теоретическом рассуждении.

Нужно признать, что кино как особый вид искусства стало одной из центральных тем интереса современной эстетической мысли. Можно сказать, что оно стало одной из основных тем интереса философской мысли в целом, но возможно именно в этом пункте философская мысль в целом выступает по преимуществу как мысль именно эстетическая. Интересным, актуальным, суггестивным является способ выражения, способ передачи информации (от смысловой до сенсорной), предоставляемый этой техникой. Интересно то, как она способна не только представлять образы, но направлять познавательную активность, раскрывать социальные механизмы, воздействовать на индивидуальную психику и проявлять бессознательное, а также создавать новые пласты реальности, обладающие новыми онтологическими характеристиками и обладающие большой силой влияния. Таким образом, теоретический анализ кино оказывается в центре приложения современных интеллектуальных сил. И этот анализ является эстетическим по своей структуре, поскольку речь идет об анализе способа выражения и восприятия коллективного или индивидуального субъекта. Но в таком смысле всю современную философскую мысль можно назвать эстетической.

В более прицельном и более традиционном виде эстетика конечно занимается, в самую первую очередь, анализом восприятия конкретных кинематографических произведений. Здесь также возникают вопросы, связанные с пониманием взаимодействия эстетики и философии искусства. Ясно, что если кинематограф предоставляет нам способ выражения через чувственно воспринимаемую форму и предполагает

некое субъективное основанной на чувственности восприятие, вызывающее последующую оценку, то как бы то ни было, анализ кино будет анализом эстетическим. Тем не менее, что в кинематографе относится, и что не относится к искусству — всегда есть вопрос, вызывающий неоднозначные ответы. И дело не в том, что под «искусством» мы могли бы иметь в виду что-то ценное, а под не-искусством — нет. Скорее от этого противопоставления стоило бы отказаться как от слишком грубого и определенного скорее родом культурных предрассудков. Но, возможно, в кинематографе есть специфически художественные элементы, относящиеся к определенным принципам и традициям понимания искусства, а есть элементы, к таковым принципам не относящиеся, или преодолевающие их или расширяющие их границы. И, кстати, таким образом, для современного эстетического анализа оказывается несущественным, идет ли речь о произведениях, которые мы по каким-либо критериям готовы отнести к сфере «подлинного искусства», о неких шедеврах — или о проходных произведениях не пользующихся всеобщим признанием. Также не важно, идет ли речь о массовой продукции (независимо от ее качества) или об индивидуальных «авторских» работах. Заявляя данный проект мы готовы были к тому, что предметам анализа будет любая кинематографическая продукция. Также, расширяя тему, мы не ставили границ в отношении того, пойдет ли речь о кинофильмах, телефильмах или телесериалах, а также об анимации, которая в последнее время стала крайне популярна — причем именно благодаря азиатским нововведениям в этой области.

В современном мире кинематограф восточных стран становится все более заметным явлением. Влияние японского кино — давно известный факт, но в последние десятилетия активно формируются кинематографические традиции в Китае, Корее, Таиланде и других странах. Мы видим большое количество режиссеров и большое количество фильмов, получающих призовые места на фестивалях мирового значения. Имена китайских режиссеров Чэнь Кайгэ, Чжана Имоу, тайваньского режиссера Энга Ли, гонконгского Вонг Карвая, южнокорейских режиссеров Ким Ки Дука, Пак Чхан Ука, а также оскароносного

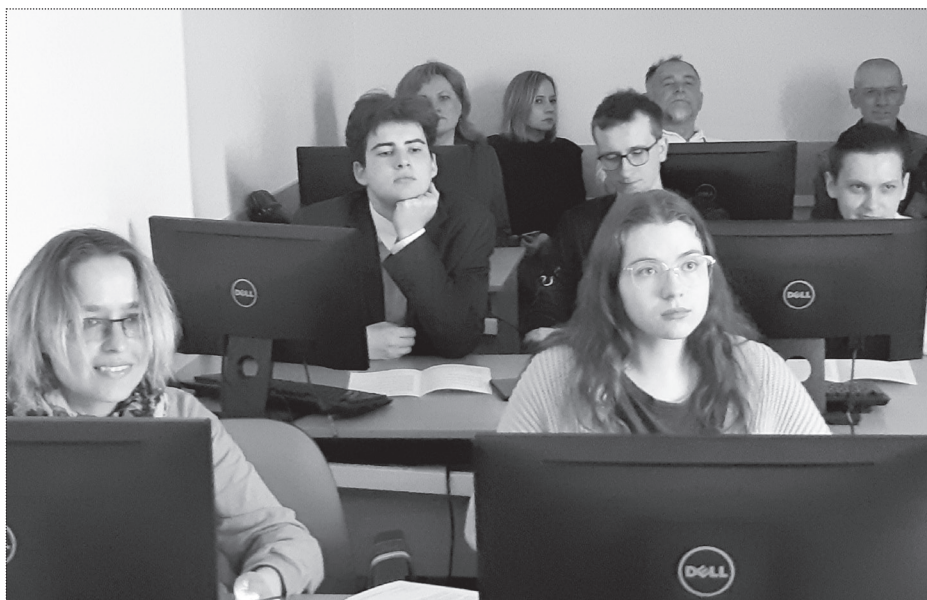
Пон Чжун Хо (с его нашумевшим фильмом «Паразиты (2019)»), а также тайланда Апичатпонга Вирасетакула на слуху у всех любителей кино. Тем не менее, если в данном случае речь идет о фестивальном авторском кино, то не менее важным аспектом является популярность также и массовой продукции, сериалов, жанровых фильмов, а также анимации. На основе этой продукции возникают субкультурные сообщества, в первую очередь, со своей особой эстетикой и стилистикой, влиятельные по всему миру. Можно даже сказать, что в некотором смысле современная восточная эстетика становится альтернативой западной, пришедшей к концу XX века в состояние, которое можно охарактеризовать скорее как кризисное. В то же время, хотя и кино и анимация, и способы изображения и репрезентации, и сетевая культура и компьютерные игры развились в азиатских странах на основе не только западных технологий, но и на основе западных эстетических стандартов, они оказались способны породить живые, яркие и совершенно самостоятельные течения в современном эстетическом пространстве. Именно поэтому нам захотелось уделить внимание рассмотрению новых течений в азиатской эстетике, и начать именно с кино как с наиболее действенной, всеобщей и всесторонне актуальной для современной мысли и культура сферы проявления эстетических образов.

Все же, если говорить о подготовке и специфике мероприятия, следует отметить, что интерес, особенно теоретический, к японскому кино до сих пор является среди отечественных исследователей самым большим. Возможно, впрочем, это связано не только с самим уровнем и давностью интереса, сколько еще и с количеством уже существующих исследований, проработанных подходов к данной теме, а также с тем, что традиция самого японского кинематографа, причем именно такая традиция, которая вписана в глобальные процессы и имеет мировое значение, является весьма давней: фактически японское кино стало развиваться как самостоятельное и влиятельное явление, несмотря на всю былую замкнутость Японии, одновременно с началом развития западного кино! Между тем кинематографические достижения других стран дальневосточного региона только в последние десятилетия

входят в поле глобального внимания. Кроме того, многие достижения азиатского кино и анимации очень прочно вписаны в определенные связанные с ними субкультуры и скорее вызывают теоретический интерес социологов, исследующих субкультуры, чем эстетиков. Философская мысль последних столетий была очень прочно связана с развитием западной культуры, переходящей на стадию универсализации, поэтому в современном мире то, что не является «общезначимым» также часто отходит на второй план так, словно не может быть предметом «серьезного» разговора. Но конечно и само по себе качество японского кино и анимации, их влияние, количество передовых достижений и новшеств, разработанных именно в Японии, а также та самая «общезначимость» передаваемых смыслов и эстетических структур имеет значение. Словом, японское кино по праву стоит в центре теоретического интереса. Это выразилось и в том, что большая часть участников рассматриваемой конференции высказывались именно о японском кино, и также это видно по распределению статей в данном журнале.

Тем не менее целью организаторов было привлечение внимания не только к японской кинематографической традиции, но и к кинематографу других стран этого региона, который, как мы уже говорили, также интенсивно развивается в последнее время¹. Причем интерес вызывает кинематограф разных уровней — фестивальные авторские фильмы и массовая продукция, утонченные произведения искусства и то, что на вид можно назвать «ширпотребом» (однако со своими приемами и особой эстетикой). Также особый интерес вызывают субкультурные явления не в меньшей мере, чем те, что направлены на широкий прокат. И сугубо национальные явления, также как и те, что достигают уровня глобальности. Мы очень рады тому, что на конференции прозвучали доклады также и о подобных кинематографических явлениях, а также тому, что

¹ Напомним, что конференция, специальным образом посвященная японскому кинематографу проводилась в РХГА годом ранее. О ней в нашем журнале также печатался обзор Nikonova, Sinitsyn, Stavtseva, & Egorov, 2021.



Илл. 1 и 2. Участники конференции, докладчики и слушатели: общая дискуссия

было заявлено достаточно большое количество докладов по не-японскому материалу.

В итоге заседание конференции прошло в двух последовательно развернувшихся секциях. Одна из них была посвящена японскому кино, другая — кинематографу других стран дальневосточного региона. Настоящий номер журнала построен на материалах этой конференции, однако, не все докладчики представили свои тексты или же тексты на те же самые темы, на которые были сделаны доклады. Радостно, что присутству-

ют и тексты не принимавших участия в конференции авторов. Но в любом случае здесь хотелось бы кратко описать тематику заседания и специфику развернувшейся на нем дискуссии.

В ходе секции, посвященной японскому кино, прозвучал ряд докладов о классических японских режиссерах, о развитии жанрового кино в Японии, а также об анимации.

В докладе кандидата исторических наук, доцента кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии А. А. Сеницына «Классика жанра»: замечания к боевичковой сцене из фильма Акиры Куросавы «Красная борода» (1965)» разбирался интересный и неожиданный мотив из фильма одного из главных классиков японского кино и наиболее известных японских режиссеров в мире — Акиры Куросавы. Докладчику представляется любопытным тот факт, что режиссер включает в ткань фильма, посвященного совершенно иной теме, сцену, характерную для «боевика» (то есть драку, в которой герой, проявляя незаурядные способности, легко расправляется с некой бандой). По мнению докладчика, в таком вкраплении нет противоречий. Кроме



Илл. З. А. А. Сеницын задает вопрос

того, включение подобного эпизода с дракой в фильме о больнице и врачах можно назвать особым почерком Акиры Куросавы, специфической чертой его творчества, отражающей и общую эстетику кинокартин японского мастера. Статью по материалам этого доклада можно найти в настоящем номере журнала.

Также в этом номере можно прочесть и статью кандидата философских наук, доцента кафедры философии и истории Российского государственного института сценических искусств Е. С. Некрасовой «*Японский “вестерн”. От новации к традиции*». В докладе шла речь о таком феномене как японский вестерн. Он возник в первые десятилетия после Второй мировой войны и воплотил в себе все важнейшие свойства развития кинематографа в Японии (интеграция и переработка западных технологических и художественных приемов), а также раскрыл принципы существования японской художественной культуры. Среди них принцип «митате» — объединение в одно пространство различных исторических эпох и жанровых приемов. Данный принцип возник в театре Кабуки и получил свое развитие в кинематографе, что позволило органично интегрировать в японское кино жанровые приемы американского вестерна.

Доклад А. В. Лихачева (на тот момент студента 4 курса факультета мировых языков и культур, направления филология Японии, Русской христианской гуманитарной академии, а теперь уже выпускника академии) «*Особенности киноязыка Ясудзиро Одзу и традиционная японская поэзия*», к сожалению, не представлен в виде статьи, тем интереснее изложить здесь его основные идеи. По мнению докладчика режиссеру Ясудзиро Одзу удалось разработать, применить и развить новые элементы и приемы киноязыка, наилучшим образом передающие особенности национальной культуры, особенности поведения японцев. Он хорошо понимал, что киноязык, созданный западным киноискусством, сформировавшийся в западной традиции не подходит для передачи этих особенностей. В докладе была осуществлена попытка выявить и показать наглядно такие альтернативные приемы языка кино, подходящие для передачи японского менталитета. Также утверждалось, что

строгая структура киноповествования в фильмах Одзу сходна со структурой японских пятистиший (танка). Основное сходство, которое было выделено — это герметичность и ограниченность структуры как стихотворений, так и фильмов Одзу, а также сознательное самоограничение крайне узким набором как сюжетов, так и средств киноязыка.

Далее прозвучало три доклада о современной японской анимации. Было приятно сознавать, что это явление, достигшее почти невообразимой популярности в мире, начинает приобретать свое теоретическое осмысление в том числе и в эстетической сфере. Также приятно что все три доклада представлены в виде статей в настоящем номере журнала (в порядке шутки можно предположить любители аниме оказались самыми аккуратными и последовательными в своих интересах исследователями!)

С докладом об анимации выступила преподаватель Русской христианской гуманитарной академии, научный сотрудник отдела литературы стран Азии и Африки БАН В. С. Фирсова. Доклад носил название *«Библиотеки и библиофилы в японском кинематографе и анимационных фильмах»*. В принципе основной темой доклада была именно представленность в японском кино и анимации образа библиотеки и библиотекаря. Этот образ оказался далеко не однозначным, если изучить традицию его и представления, а библиотека — далеко не всегда безопасным собранием текстов. В докладе (что отражено и в статье) рассматривалась трансформация образа, положительные и отрицательные его вариации, представление его с различных точек зрения — как библиотекарей, так и читателей. Словом, фильмы предоставляют большие возможности для анализа этой стороны японской культуры в целом и отношения к ней.

Большой интерес вызвал доклад аспирантки Русской христианской гуманитарной академии по направлению «Философская антропология» А. А. Калининой *«Художественный мир Хаяо Миядзаки и экзистенциальные ориентиры чувствительного характера»*. В этом докладе сложные и яркие образы знаменитого японского аниматора были рассмотрены сквозь призму психологических концепций, выявлялись разные типы лич-

ности, подходы к ним, взаимодействия, из чего и следовало наблюдение экзистенциальных мотивов, которые можно пронаблюдать в творчестве режиссера. Доклад сопровождался презентацией с богатым иллюстративным материалом.



Илл. 4. Доклад А. А. Калининой

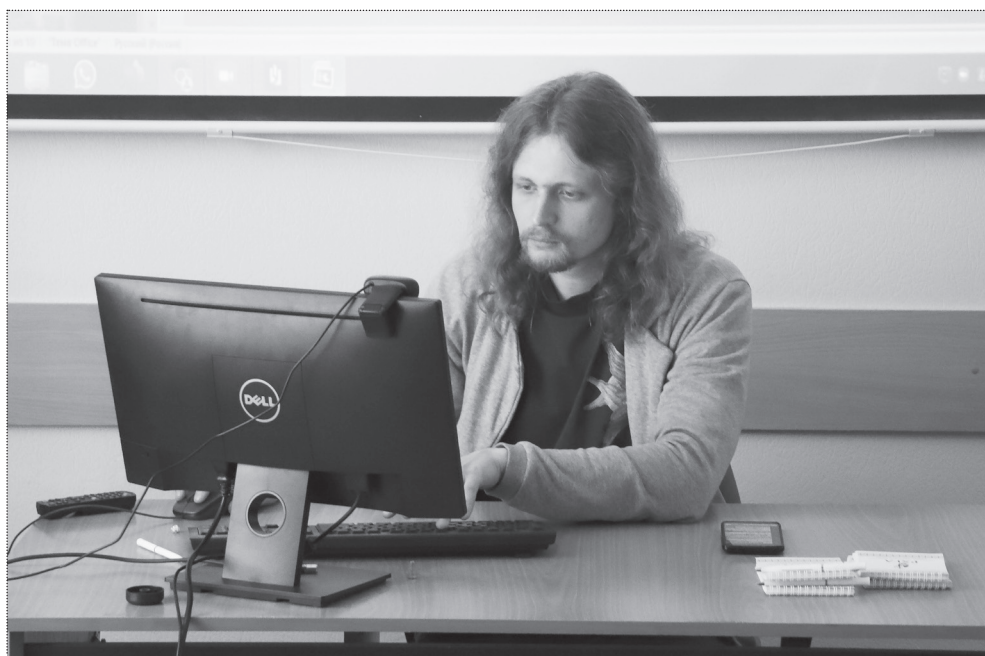
Также тема аниме была рассмотрена, с совсем иной стороны, в докладе аспирантки института философии Санкт-Петербургского государственного университета А. А. Поздеевой. Ее доклад носил название *«Отображение священного ужаса и потусторонних сил в японской анимации»* и действительно касался наблюдения в японской анимации способов выражения священного. С точки зрения докладчика понятие священного в том виде, в каком оно было разработано в западной традиции (докладчица ссылалась на связь священного и возвышенного у Э. Берка, а также на понятие нуминозного, предложенное Р. Отто) возможно и не разрабатывается в японской анимации

несмотря на приложение к нему, на присутствующие возможности и на тот факт, что оно было бы вполне логично вытекающим из сюжетов, близких к сюжетам об ужасающем, причем именно в контексте священного. Тем не менее можно увидеть иное отношение к религии и к духам в японской культуре. Священное оказывается не так сильно отделено от человеческого и скорее присутствует часто тема активного общения между людьми и духами, а не радикального противопоставления этих миров.

Во второй секции прозвучал ряд докладов, посвященных кинематографу других стран дальневосточного региона. Достаточно неожиданным и тем более интересным был доклад о северокорейском фильме, точнее о фильме совместного советско-северокорейского производства. Доклад был сделан ассоциированным научным сотрудником Социологического института Российской академии наук С. В. Лагутиным и назывался *«Особенности совместного кинопроизводства СССР и КНДР: “Утомленное солнце / С весны до лета” 1988 г.»*. Речь шла об одном из четырех фильмов, снятых северокорейскими кинематографистами совместно с кинематографистами СССР. Все фильмы посвящены героическим действиям советских и корейских солдат во время боевых действий в конце Второй мировой войны или же во время и по окончании корейской войны, разделившей Корею на северную и южную. Фильмы выходили с 1950-х до начала 1990-х гг. В ходе доклада было показано достаточно большое количество видеоматериала. Знакомство с таким опытом сотрудничества кинематографистов было весьма интересным, поскольку данные фильмы не относятся к широкоизвестному наследию советского кинематографа.

Кроме того, в ходе этой секции был сделан доклад о тайском кинематографе. Докладчиком выступил кандидат технических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, научный сотрудник Социологического института Российской академии наук А. А. Гравин. Тема доклада была такова: *«“Присутствие” памяти в кинематографе Апичатпонга Вирасетакула»*. В рамках доклада рассматривались эстетические и онтологические

особенности «присутствия» памяти в хронотопе фильмов Вирасетакула (приводились в пример фильмы: «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» (2010), «Кладбище блеска» (2015) и «Память» (2021)). Докладчик утверждал, что фильмы построены на синтезе индивидуальной и архетипической памяти. «Трансцендентность» образа памяти по отношению к кинематографическим пространству и времени определяет особенный характер восприятия кинематографического образа, подразумевающий снижение статуса его зрительной значимости и повышение активности зрительского «участия». «Трансцендентность» предстает как фактическое «отсутствие» в кадре и содержательная «потусторонность» по отношению к реальности фильма — например, миф, прошлая жизнь или сон. Данный кинематографический подход сопоставлялся с индуистским и буддийским мировосприятием. Стиль режиссера был охарактеризован как магический реализм, сочетающий в себе явное изображение реальности повседневного и неявное присутствие памяти как сферы мистического и священного.



Илл. 5. Доклад А. А. Гравина

К сожалению, данные доклады не были представлены авторами в виде статей. Еще два доклада были сделаны организаторами конференции, в итоге представившими в настоящий номер статьи на другие темы. Доклады касались проблематики, связанной с китайским кинематографом, а также кинематографическим представлением Китая.

Старший преподаватель факультета философии, богословия и религиоведения Русской христианской гуманитарной академии В. А. Егоров выступил с докладом на тему «*“Китай” М. Антониони в европо- и азиоцентричном измерении*». Автор сообщения подошел к теме конференции неожиданным образом и повел речь не о восточном кино, но о представлении восточной страны западным кинематографистом и об отношении к данному представлению как в КНР, так и в западном мире. Имеется в виду фильм М. Антониони «Чжун Го — Китай». Это документальный фильм на 220 минут, снятый в 1972 году в КНР с одобрения и по приглашению китайской стороны. После съемок фильм был запрещен к показу идеологами культурной революции за очернение «китайской социалистической действительности». Однако даже после ее окончания и принесения извинений режиссеру, фильм остался в Китае изгоем и впервые был продемонстрирован только в 2004 году. Но и в Италии, на родине режиссера, он также был встречен неодобрительно левой общественностью, разочарованной тем, что режиссер отказался от показа КНР в свете коммунистических идеалов. По мнению докладчика «Китай» Антониони — это фильм-поток, в чем-то схожий с картиной Дзиги Вертова «Человек с фотоаппаратом». Тот фильм, если воспользоваться выражением отечественного кинокритика и культуролога Е. С. Некрасовой, был «гламурным фильмом нового мира» (без буржуазии и капиталистов, то есть гламур ткачих и металлургов: новая эстетика новых интеллектуалов). «Китай» Антониони также показывает гламур «нового мира» без буржуазии и капиталистов, на примере китайской «социалистической» жизни. Это, конечно, Китай, показанный глазами европоцентричного режиссера. Можно сказать, что в своем творчестве Антониони показывает и разлагает мир капитала, явственно увиденный им также и в китайском социализме. Он диагности-

рует мир одиночества и мир потерь, отсутствие пафоса жизни и техницированность окружающей среды, в которой пребывает человек биополитический, у которого пуповина с государством, бюрократией, технократизмом не разорвана и не предполагает ее разрывание. Ту же критика, которая левой общественностью обращалась на мир капитала, Антониони через образы своей картины обращает и на КНР, что и вызвало недоумение как в Китае, так и среди борцов с западным капитализмом.



Илл. 6. Организатор конференции: В. А. Егоров

Завершал работу конференции доклад доктора философских наук, профессора кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов С. Б. Никоновой на тему «*Летающие китайцы*» между этикой и метафизикой». В этом докладе речь шла о современном китайском кинематографе, причем не о фестивальном авторском кино, а о массово популярной продукции. С одной

стороны рассматривалось формирование определенного жанра китайских фильмов о боевых искусствах (жанр *уся*), в которых эти искусства представлялись, в угоду зрителю, жаждущему эстетического удовольствия, а особенно в угоду западному зрителю, все более и более сверхъестественными, вплоть до полетов по воздуху, что сформировалось в особую традицию показа этих боевых сцен и определенный набор приемов их съемки. С другой стороны, было обращено внимание на формирование особого стиля китайского фэнтези, берущего за основу даосизм и преувеличенные до сверхъестественных масштабов даосские практики (жанр *сянься*). Все это так или иначе легло в основу современных произведений как литературных, так и кинематографических, ставших весьма любопытным и популярным явлением китайской массовой культуры. Предметом рассмотрения в докладе стали так называемые китайские «дорамы», основанные на сетевых романах особого жанра (*даньмэй*, согласно термину предполагающего наслаждение красотой). В данном случае речь шла о том, каким образом ввиду определенных особенностей киноязыка, а также ряда цензурных соображений (жанр *даньмэй* предполагает наличие в истории однополых отношений между мужчинами, что в Китае запрещено к демонстрации для широкой публики) при переносе из литературного текста в форму сериала меняется структура повествования и формируется особая акцентировка проблематики, позволяющая, независимо от технического качества итогового киноматериала (довольно низкое техническое качество китайских дорам — частый момент их критики) сконцентрировать внимание на весьма важных проблемах от этического до онтологического уровня, придавая большую глубину и смысловую значимость произведениям, на первый взгляд, совершенно не предполагающим ничего, кроме массового спроса.

Все доклады были восприняты с большим вниманием и вызвали оживленную дискуссию среди заинтересованных участников. Также в рамках конференции состоялось открытие выставки, размещенной в выставочном пространстве фойе РХГА, носившей название «Сны в китайском стиле». В выставке приняли участие несколько художников-графиков, чьи работы



Илл. 7. Организатор конференции С. Б. Никонова

посвящены китайской тематике, в первую очередь, образам из китайской сетевой литературы, а также дорам и анимации. В выставке приняли участие Светлана Никонова (Lina Laro) (Россия, Санкт-Петербург); Lia Moriarty (Казахстан, Алматы); Анна Леманская (Genko) (Россия, Санкт-Петербург); Mikhail567 (Россия, Санкт-Петербург). Выставка также вызвала большой интерес публики благодаря ее тематике, тесно пересекающейся с тематикой конференции и отражающей одно из весьма популярных среди студенческой молодежи субкультурных явлений, и ее эстетической составляющей, несущей в себе ауру восточного колорита и популярных красочных образов. В приложении приводится ряд работ, представленных на выставке.

REFERENCES

- Nikonova, S. B., Sinitsyn, A. A., Stavtseva, O. I., & Egorov, V. A. (2021). Scientific-practical conference "Japanese cinema phenomenon. On the 111th anniversary of the birth of Akira Kurosawa" (RKhGA, May 13, 2021). *Terra Aestheticae*, 1 (7), 239-269. (In Russian)

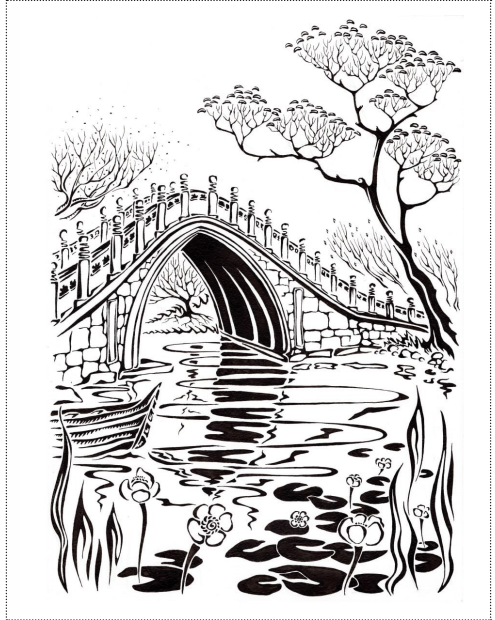


Илл. 8 и 9. На открытии выставки «Сны в китайском стиле»

ПРИЛОЖЕНИЕ

Работы художников выставки «Сны в китайском стиле»





Уважаемые авторы!

Журнал TERRA AESTHETICAE — официальный журнал Российского Эстетического общества. К публикации принимаются материалы на русском, либо на английском языке. Материалы должны обладать научной новизной и соответствовать направлению журнала. К рассмотрению принимаются оригинальные статьи (до 1,5 п. л.), рецензии (до 0,5 п. л.), переводы (при наличии авторских прав), рецензии на новейшие издания и научные мероприятия, а также практические опыты в области эстетики (эссе, отзывы о художественных произведениях, художественные тексты), если они имеют отношение к сфере эстетической рефлексии.

В журнале действуют следующие тематические рубрики:

- *HISTORIA* (историко-эстетические исследования);
- *THEORIA* (актуальные проблемы эстетической теории);
- *ARS* (эстетические проблемы искусствоведения, эстетический анализ произведений искусства)
- *PRAXIS* (описание эстетического опыта во всех проявлениях).
- *TRANSLATIO* (введение в русскоязычный оборот ранее непереведенных источников);
- *RECENSIO* (рецензии на недавно вышедшие публикации, защищенные диссертации по эстетике);
- *CHRONICA* (обзоры эстетических конференций, художественных событий, научная жизнь, дискуссии).

Требования к присылаемым материалам

Рукопись подается на русском или английском языке с переводом части аппарата.

Структура рукописи:

- *имя и фамилия автора* (на русском и английском);
- *аффилиация автора* (на русском и английском);
- *город, страна, адрес электронной почты* (на русском и английском);
- *название статьи* (на русском и английском);
- *аннотация* объемом 200-300 слов (на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *ключевые слова* (5-7 слов, на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *текст статьи* (20-60 тыс. знаков);
- *список литературы*

Текстовые сноски — постраничные.

Библиографические ссылки оформляются согласно APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

Материалы просим высылать на адрес:

terraaestheticae@yandex.ru

Рукописи, присланные в журнал, проходят двойное слепое рецензирование. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после ее одобрения редколлегией, может находиться в редакционном портфеле до года.

Ждем Ваших материалов!

Dear authors!

TERRA AESTHETICAE is the official Science Journal of Russian Society for Aesthetics. Materials are accepted for publication in Russian or in English. Materials should have scientific novelty and correspond to the direction of magazine. We accept for consideration original articles (up to 60 thousand characters), reviews (up to 20 thousand characters), translations (copyrighted materials), reviews of the latest scientific publications and scientific events. Also there are accepted practical experiments in the field of aesthetics (essays, reviews of artworks, artistic texts), if they relate to the aesthetic reflection sphere.

In the journal are available the following thematic headings:

- *HISTORIA* (historical and aesthetic researches);
- *THEORIA* (actual problems of the aesthetic theory);
- *ARS* (aesthetic problems of art history, aesthetic analysis of artworks);
- *PRAXIS* (description of aesthetic experience in all its manifestations);
- *TRANSLATIO* (*introduction* to the Russian-language circulation of previously untranslated sources);
- *RECENSIO* (reviews of recent publications and dissertations on aesthetics);
- *CHRONICA* (*overviews* of conferences on aesthetics, artistic events and scholarly life, discussions).

Requirements for the sent materials:

The manuscript is submitted in Russian or English with the translation of part of the text. Structure of the sending manuscript:

- name and surname of the author (in Russian and English);
- affiliation of the author (in Russian and English);
- city (in Russian and English), country (in Russian and English), e-mail address;
- title of the article (in Russian and English);
- an annotation (should be about 200-300 words) (in Russian and English) — for articles and reviews;
- keywords (5-7 words, in Russian and English) — for articles and reviews;
- the text of the article (20-60 thousand characters);
- list of references (used literature and other sources).

A manuscript may contain footnotes.

Bibliographic references should be made according to APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

E-mail adress for sending:

terraaestheticae@yandex.ru

Manuscripts sent to the science journal are double-blinded. The editorial board reserves the right to select materials. After its approval by the editorial board the article may be in the editorial portfolio for up to a year.

Waiting for your materials!

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
1 (9) 2022

Главный редактор
Светлана Никонова

Выпускающие редакторы номера:
Светлана Никонова, Владимир Егоров

Корректор
Анна Новикова

Дизайн, верстка
Елизавета Петровна

Редактор сайта
Марина Васильева

Официальный сайт журнала
<http://terraaestheticae.ru/>

E-mail
terraaestheticae@yandex.ru

Издатель: ООО Эстезис

Подписано в печать ??.02.2023 г.

Формат 70 × 100 ¹/₁₆

Тираж 100 экз. Заказ № _____