

варианты построения собственной жизни. С другой стороны, в рекламе присутствовал и скрытый идеологический контроль: она показывала определенные, желанные для ситуации и страны образы и направляла массу потребителей в нужное русло. То есть кроме автомобиля автомобильная реклама дополнительно «продавала» женщинам «новый образ жизни», «новый способ проводить свободное время» и «новое место» в этой новой послевоенной жизни – место жены, матери и покупателя. Ведь для японской экономики потребление было одним из приоритетов, дабы стимулировать производство и наоборот.

Необходимо сказать и о новом, идеальном образе семьи, который создавала автомобильная реклама: отец и мать, окруженные определенным количеством детей. На формирование образа новой семьи, по нашему мнению, оказали влияние не только государственная программа развития семьи, образ американских рекламных Джонсов, но и наглядный образ семьи японского наследного принца, жизнь которой широко освещалась японскими масс-медиа. Этой теме автор посвятил отдельное исследование.

Нельзя также исключать влияние американской рекламы на формирование японской автомобильной рекламы в целом и образов ею представляемых. Автомобилизация Америки случилась несколькими десятилетиями ранее, и, безусловно, японские креативные и рекламные агентства во многом учились на ее примерах¹⁰⁹. А в американской рекламе все эти образы уже давно были представлены¹¹⁰.

Таким образом, женские образы в автомобильной рекламе были не только примером ролевых моделей для женщин, но и своеобразными «проводниками» в материальное счастье, к которому так стремились каждая отдельная семья и все японское послевоенное общество.

Осима Нагиса: наперекор всем табу

Е. Л. Катасонова

В 2012 г. исполнилось 80 лет одному из самых ярких и одновременно весьма противоречивых классиков японского кинематографа Осима Нагиса, снискавшему мировую известность бунтаря и одержимого борца со всякого рода табу – моральными, политическими, социальными. Этому юбилею был посвящен ретроспективный показ ранних фильмов режиссера, организованный Посольством Японии в России в московском Доме художника под символическим названием «Неизвестный Осима». «Неизвестный» потому, что о раннем периоде творчества этого прославленного режиссера у нас знают куда меньше, чем о зрелых годах его жизни и деятельности. В представлении большей части зрительской аудитории, особенно российской, имя Осима Нагиса, прежде всего, ассоциируется с его поздними работами: скандально известной эротической дилогией «Коррида любви» и «Призраки любви» (в мировом прокате – «Империя чувств» и «Империя страсти»), не менее нетрадиционным по сюжету историческим боевиком «Табу» и другими эпатажными лентами, в которых он смело посягает на общепринятые моральные нормы.

Сам режиссер не раз заявлял о том, что он никогда не повторял в своих работах ранее найденные и использованные в других лентах стилистику съемок, художественную манеру и настаивал на том, что все его картины – разные. Тем не менее, понять позднего Осима или хотя бы приблизиться к пониманию достаточно сложного художественного мира его произведений невозможно без его первых фильмов. Они позволяют лучше понять истоки режиссерского мастерства, эстетические и мировоззренческие основы его творчества и их эволюцию на каждом этапе профессионального пути.

Выходец из старинного самурайского рода, Осима родился 31 марта 1932 г. в Киото. Отец его работал инженером, но мальчику суждено было недолго находиться под его опекой. Семья рано потеряла кормильца, и будущий режиссер был вынужден самостоятельно зарабатывать на жизнь. В апреле 1950 г. он поступает на юридический факультет престижного университета Киото. Уже на первом курсе за ним закрепилось прозвище «красный студент». В эти годы Осима впервые знакомится с левыми теориями, которые настолько увлекают будущего режиссера, что еще долгие десятилетия он будет жить, мыслить и работать под их влиянием. Молодой человек с головой уходит в студенческое движение,

¹⁰⁹ Информация из интервью автора с представителем рекламного агентства «Хакуходо» Сэкидзава Хидэхико.

¹¹⁰ Daniel D. Hill. Advertising to American Woman. Ohio, Ohio State University Press, 2004, с. 168–173.

вступив в ряды молодежной организации «Дзэнгакурэн» («Общественный студенческий союз»).

Но не только политика определила мировоззренческие позиции и темперамент будущего режиссера. В эти годы он увлекается авангардным театром и принимает активное участие в самодельном студенческом кружке, выступая одновременно в качестве актера и автора пьес. Все эти обстоятельства повлияли на выбор будущей профессии. После окончания университета, узнав о наборе творческой молодежи в крупнейшую кинокомпанию «Сётику», Осима вместе с товарищами по студенческой самостоятельности отправляется в Токио. В апреле 1954 г., выдержав трудный отборочный конкурс, он поступает на студию «Офуна» кинокомпании «Сётику» в отдел ассистентов режиссеров.

Прославленная «Сётику», одна из шести японских «фабрик грез», переживала в те дни самые успешные времена в своей истории. Только что там закончились съемки мелодрамы Оба Хидэо «Твое имя», снятой по классическим канонам этого популярного жанра. Фильм имел оглушительный успех, став чуть ли не самым кассовым в истории японского кино и, естественно, образцом для постоянного тиражирования, в первую очередь, в стенах самой киностудии. По сюжету новый шедевр «Сётику» во многом напомнил знаменитую ленту Мервина Ле Роя «Мост Ватерлоо», а по идейному содержанию воплощал морализаторский дух студии «Офуна», активно насаждавшийся в те годы президентом кинокомпании Кидо Сиро, начиная с картин Одзу Ясудзиро и кончая творчеством Киносита Кэйсукэ. «Сила воздействия этих фильмов состояла в удачном изображении человеческих переживаний, режиссеры сочувствовали слабым и беспомощным, но показывали и маленькие радости жизни. Хотя они и вздыхали по поводу общественных противоречий, но по большей части уходили от этих проблем»¹.

У молодого Осима с его активной социальной позицией и мятежным бунтарским характером эти наивные истории со счастливым концом не вызывали ничего, кроме откровенного неприятия. Но он мирился с этим, упорно овладевая секретами профессии у таких известных мастеров, как Оба Хидэо, Номура Ёситаро, Кобаяси Масаки и других. Под их руководством он прошел хорошую кинематографическую школу: от мальчишка с хлопашкой до монтажера и сценариста. За пять лет работы в качестве ассистента режиссера он принял участие в создании 15 фильмов, написал несколько сценариев, а в 1956 г. занялся кинокритикой, основав вместе с известным кинокритиком Сато Тадао журнал «Эйга хихё» («Кинокритика»).

Осима пошел по пути французских режиссеров «Новой волны»: Франсуа Трюффо, Жана-Люка Годара, Клода Шаброля и др., начинавшим свое творчество с теоретических работ о новом киноискусстве.

¹ Сато Тадао. Кино Японии. М., 1988, с. 154.

Свои революционные по тем временам художественные воззрения они публиковали на страницах издаваемого известным кинокритиком Андрэ Базеном журнала «Cahier du Cinema». Молодые французы критиковали сложившуюся во Франции систему кинопроизводства, далекие от реальности коммерческие фильмы и призывали к различного рода смелым экспериментам в кинематографе. Их картины отличались негативным отношением к традиционной морали, отказом от устоявшегося и уже исчерпавшего себя стиля съемок и от предсказуемости содержания. Но главное в их творчестве – это поиски новой стилистики и новых героев – молодых, смелых в суждениях и поступках, олицетворяющих собой наступление эры молодежной революции.

Эти мысли и настроения были созвучны творческим поискам и стремлениям многих начинающих японских режиссеров, которые даже раньше французов уже в конце 1950-х годов выступили с многочисленными манифестами и программными заявлениями по поводу новых задач и целей кинематографа. Назревшие перемены во многом диктовались кризисными явлениями, которые охватили мир японского кино, еще недавно переживавшего свой «золотой век». Не стала исключением и недавно процветавшая кинокомпания «Сётику», которая долгие годы специализировалась на столь популярных в Японии женских мелодрамах «*дзёсэй эйга*» и фильмах для простого народа «*сёмингэки*», но и эта чуть ли не самая кассовая продукция стала стремительно терять своего массового зрителя.

В кино с легкой руки молодого писателя Исихара Синтаро, новичка в литературе, дебютировавшего удостоенным престижной премии Акутагава произведением «Солнечный сезон», пришла тема недовольных жизнью юных бунтарей и прожигателей жизни. Книга и одноименный шумевший фильм режиссера Фурукава Такуми, появившиеся летом 1956 г., принесли не только огромную популярность самому писателю и его родному брату Юдзиро, сыгравшему в картине одну из ролей, но и дали начало целой субкультуре послевоенного поколения японцев, названного «солнечным племенем» (*тайёдзёку*). Эта «золотая молодежь» – беззаботные юнцы отказались нести на своих плечах тяжелый груз воспоминаний о войне и старались забыть суровые испытания послевоенных лет. Превыше всего в своей жизни они ценили удовольствия: слушали американскую музыку, танцевали рок-н-рол и звали друг друга громкими именами, типа «Брандо из Кобэ» или «Элвис из Осака», во всем подражая своим западным кумирам в одежде, прическах и нравах. Целыми днями они загорали на океанских пляжах, проводили время с красивыми девушками в барах или катались на собственной моторной лодке в компании друзей, при этом не переставая грезить о безоблачной и легкой карьере.

Проблема молодежного бунта через сексуальную и нравственную раскрепощенность, поднятая Исихара в «Солнечном сезоне», мгновенно

всколыхнула всю Японию. И молодой Осима, тогда еще ассистент режиссера, сразу же весьма эмоционально откликнулся на эти события. В своем знаменитом эссе, опубликованном в июле 1958 г. в журнале «Кинокритика» и озаглавленном достаточно символично: «Найдем ли выход? Модернисты в кино Японии» он, в частности, писал: «... тогда я почувствовал, что в звуке разрываемой юбки и в шуме моторной лодки, прокладывающей себе путь среди более крупных судов, чуткие люди смогли услышать крики чайки, возвещающей новую эру японского кино»².

В действительности, в начале 1960-х новую эру японского кино открыли представители «Новой волны». Если долгие годы на японском экране господствовали проникнутые тихой печалью и сентиментальностью фильмы о людях, покорных судьбе, то сейчас их полностью вытеснили картины с новым героем – мятежным, циничным, изверившимся в идеологии конформизма и нравственных ценностях старшего поколения. Самыми распространенными темами становятся секс и насилие. Впрочем, столь же наглядно эти тенденции представлены в эти годы и в творчестве выдающихся западных мастеров кино – Годара, Бергмана, Феллини, Антониони, Пазолини и др.

Но для японских режиссеров 1960-е годы – это еще и особая страница в истории национального кинематографа, тесно связанная с появлением такого весьма популярного киножанра, как «розовое кино» (*pinku эйга*). Нередко этот жанр относят к «мягкой» порнографии, но в основном это были «независимые эротические ленты, зачастую политизированные и отличающиеся как щедрыми дозами насилия, так и экспериментами в области формы. Французские критики приравнивали «*pinku эйга*» к фильмам Пазолини и Фассбиндера, а Осима громкогласно объявил: «Кодзи Вакамацу спасет японское кино»³.

Вакамацу Кодзи – друг и сподвижник Осима – также был близок к «Новой волне» и являлся одной из ключевых фигур в области низкобюджетного независимого «розового» кино. Леворадикал по своим идеологическим взглядам, он проповедовал сексуальное насилие как механизм борьбы с государством. Его самыми известными работами стали ленты «Ангелы и насилие» (1967), «Тайная охота эмбриона» (1966) и др., считающиеся классикой жанра. Однако «крестным отцом» японского «розового» кино все-таки принято считать режиссера Тэцудзи Такэси. А первым его образцом, вернее сказать, первым японским фильмом «Новой волны», взявшим эротическую тему в качестве основной сюжетной линии, стал фильм «Мечта», представляющий собой сюрреалистическую смесь пыток, насилия и т. д. Он был выпущен студией «Сётику» в 1964 г.

² <http://www.bestkino4you.ru>.

³ <http://www.cinematheque.ru>.

Успех этого фильма, а вслед за ним и сенсационной в те годы ленты «Рынок плоти» Кобаяси Масаки – будущего создателя киношедевра «Кайдан», получившего специальную премию на кинофестивале в Каннах, явно продемонстрировали киностудиям, что в Японии существовал довольно большой рынок для эротического кино. Именно со съемок «розовых» лент начали входить в большой кинематограф многие выдающиеся кинематографисты, начиная с Имамура Сёхэй и кончая обладателем «Оскара» 2009 г. за фильм «Проводы» Такита Ёдзи. Явное тяготение к эстетике и художественной свободе «розовых фильмов» проявилось в творчестве и многих других крупных мастеров кино и, в особенности, тех, кто активно занимался разного рода художественным экспериментированием, связанным с японской «Новой волной» 1960-х годов: Ёсида Ёсисигэ, Сонода Масахиро, Судзуки Сэйдзюн, Хани Сусуму и др.

Переживая эпоху столь разительных перемен в духовном и моральном климате страны, да и в самом киномире, президент кинокомпании «Сётику» Кидо Сиро решает идти в ногу со временем и «омолодить» лицо своей студии, причем, не только за счет современной тематики, но и, главным образом, за счет новых творческих имен. Будучи человеком консервативного склада, но с тонким профессиональным чутьем, он делает ставку сначала на Осима, а потом на его коллег – бывших ассистентов студии «Офуна» – Ёсида Ёсисигэ, Синода Масахиро и др., которым поручает съемки их первых самостоятельных фильмов о проблемах и героях их поколения. Эти начинающие кинематографисты и составили основное ядро «Новой японской волны “Офуна”».

В отличие от гуманистических драм прославленных мастеров кино, таких как Куросава Акира, Мидзогути Кэндзи и Одзу Ясудзиро, фильмы «Новой волны» были направлены на разрушение традиций. Японская «Новая волна» бросила вызов гуманизму, ниспровергла романтическую любовь, сведя ее к чувственному желанию, проводя через извращение, преступление, акты насилия и т. д. Но, пожалуй, самым неистовым и самым ярким среди них был Осима Нагиса. Его неформальное лидерство предполагал сам характер этого молодого человека: неумная энергия, незаурядный темперамент, несомненный талант, парадоксальный склад ума, постоянное стремление раздражать и эпатировать публику и т. д. Достаточно сказать, что Осима откровенно не любил прославленного Куросаву за его «избыточный» гуманизм. Но и сам великий мэтр японского кино, в свою очередь, резко критиковал собратьев по цеху, таких, как Осима и др., за излишнюю эротику и насилие в их фильмах. Начинаящий режиссер высоко почитал творчество прославленного Мисима Юкио и искренне дорожил дружбой с ним, таким же бунтарем и тонким эстетом, что и Осима, но в отличие от него сторонником иных – крайне правых националистических взглядов. Не

исключено, что именно влияние этого писателя сказалось в поздних работах Осима.

В истории японского кино, где в особенности в послевоенный его период ассистенты обычно десятилетиями ждали своего дебюта в режиссуре, новая политика «Сётику» казалась почти революционной. Во Франции Франсуа Трюффо (27 лет) пришел в кино с фильмом «Четыреста ударов», Клод Шаброль (28 лет) – с лентой «Красавчик Серж», Луи Малль (25 лет) – с «Лифтом на эшафот», а Жан-Люк Годар (25 лет) – с картиной «На последнем дыхании».

Конечно, японским режиссерам-дебютантам, в отличие от французов, не приходилось рассчитывать на полную творческую свободу, в особенности в выборе тематики и идеологии будущих фильмов. Но новые задачи были очерчены перед ними достаточно четко: требовались тщательная детальная разработка драматургии, яркая индивидуальность и разнообразие характеров, их типичность и узнаваемость и т. д. А для этого были необходимы новые сценарии и новые сюжеты.

Один из таких сценариев под названием «Мальчик, продающий голубей», написанный Осима, случайно попался на глаза самому Кидо, и тот сразу же дал согласие на его съемки. История крайне проста: бедный мальчик в поисках средств к существованию придумал достаточно простой, но практически беспроблемный способ мошенничества – продажу ручных голубей, которые, поднявшись в небо, вновь возвращались к своему хозяину, который в очередной раз выставлял их на продажу. Этот порочный «бизнес» продолжался до тех пор, пока птицу не купила девочка из богатого семейства. Подружившись с ней, продавец голубей пытается через ее отца устроиться на работу, но мир толстосумов не принял его. И он в знак протеста продолжает свою нехитрую торговлю. Обозленная его упрямством и не понимающая степени его бедности подружка покупает у него голубя, выпускает на волю и заставляет своего брата подстрелить птицу.

Показательно, что на экраны фильм вышел под названием «Улица любви и надежды» (1959 г.). На то у руководства студии, вопреки замыслу режиссера, были свои соображения. Осима был вынужден несколько раз переименовывать ленту – сначала в «Улицу гнева», а затем, чтобы уйти от слишком мрачного звучания, в «Улицу любви и печали». Правда, на последнем этапе «печаль» уступила место «надежде», и, если бы не острый по своему протестному настроению финал, лента вполне могла бы вписаться в типичную для «Сётику» сюжетную схему. Ведь по первоначальному сценарию размолвка друзей завершалась примирением, и картина должна была нести в себе своеобразный «happy end».

Однако Осима пошел наперекор устоявшимся на студии канонам и придал фильму острое социальное звучание, придумав сцену убийства голубя, что символизировало собой невозможность дружбы богатой

девочки и бедного мальчика. И этот жесткий и бескомпромиссный финал фильма нес в себе достаточно горькую мысль о социальном неравенстве в обществе, о поправном идеале, рождающем в людях разрушительную энергию и т. д. Естественно, подобного рода мораль и печальный разоблачительный подтекст фильма вызвали недовольство руководства «Офуна». Но отзывы критики оказались столь хвалебными, что Осима вскоре был предоставлен еще один шанс заявить о себе.

В 1960 г. начинающий режиссер заканчивает работу над второй картиной «Повесть о жестокой юности», которая сразу же получила широкое общественное признание и даже была отмечена призом как лучший кинодебют года. Эта лента о двух юных преступниках, которые, идя на всякого рода грязные ухищрения с помощью насилия и обмана занимаются вымоганием денег у окружающих взрослых людей. Осима не стремится показать их жертвами общества или отважными бунтарями в стилистике картин о «солнечном племени». Авторская идея другая: «в порочном обществе их бунт обретает форму бессмысленного нарушения закона, именно в этом состоит “жестокость их истории”»⁴. Эти настроения определили не только идейное содержание фильма, но и его колористическую тональность, окрашенную цветом красного зарева заката, явно ассоциирующегося с красной текущей кровью. Все это было новым и весьма самобытным на фоне того, что ставили в те годы признанные классики японского кино.

С точки зрения художественного мастерства фильм «Повесть о жестокой юности» – одна из лучших ранних работ Осима, а с точки зрения своего идейного содержания она ознаменовала приход «злого кино» в творчество режиссера. Показ жестокости, насилия и секса, которые четко обозначились в этой картине, отразил новые тенденции в творчестве мастера и, прежде всего, в интерпретации молодежной темы. В третьей по счету в его фильмографии ленте «Захоронение солнца», также вышедшей в 1960 г., Осима уже сознательно идет наперекор назидательной морали студии «Офуна». Здесь он окончательно формулирует свое философское кредо, уверенно подсказывая зрителю достаточно циничную мысль о том, что лишь сильные и бесчувственные способны выжить в этом мире. Эта картина с символическим названием знаменует конец эпохи фильмов о «солнечном племени», после чего в творческой биографии режиссера следует целая серия работ, обращенных, в первую очередь, к политической и общественной тематике тех лет.

В этих лентах особенно ярко и эмоционально проступает искренняя озабоченность Осима судьбой молодежного движения, но самое главное в них четко прочитывается принадлежность самого художника к его леворадикальному неконформистскому крылу. «Режиссер Осима Нагиса занимает в японском кино то же положение, что и Жан-Люк

⁴ *Сато Тадао*. Кино Японии. М., 1988, с. 156.

Годар во Франции, — пишет известный исследователь японского кино Дональд Ричи. — Законченный интеллект, он больше интересуется идеями, чем людьми; он строит свои фильмы скорее в форме эссе, чем в драматургически оформленном виде и уважает больше написанное и произнесенное слово, чем собственно кинематографическое изображение»⁵.

Это высказывание достаточно точно отражает особенности фильма «Ночь и туман Японии» (1960 г.), созданного скорее в журналистской, нежели кинематографической стилистике. Это фактически заснятый на пленку полуторачасовой спор студентов и преподавателей о злободневных политических вопросах и, прежде всего, об актуальной тогда проблеме японо-американского договора безопасности и т. д. Но одновременно с политическими дебатами Осима раскрывает собственное видение многих современных явлений. А его размышления о том, каким должно быть студенческое движение 1960-х годов, превращается в рассказ о его собственной молодости.

Конечно, основная направленность и содержание этой картины никак не вписывались в рамки коммерческого кино. Но руководство «Сётику», стремясь поправить свое финансовое положение, пошло на определенный риск, пытаясь сыграть на имени уже известного молодого режиссера и интересе публики к его ортодоксальным фильмам. Однако на сей раз ленту, во многом новаторскую не только по содержанию, но и по форме, ждал кассовый провал. И через три дня после премьеры ее поспешно изъяли из проката, возможно даже не без политического давления извне. А Осима в знак протеста ушел со студии и вместе с женой Кояма Акико основал собственную компанию «Содзося».

Как ни парадоксально, но этот эмоциональный и во многом выстраданный шаг помог режиссеру существенно расширить диапазон своего творчества. Вместе с Оэ Кэндзабуро — будущим Нобелевским лауреатом в области литературы — он с увлечением работает над картиной «Содержание скотины» (1961). А на следующий год его уже приглашает крупнейшая студия «Тоэй» для съемок ленты «Сиро Токисада из Амакуса». Тремя годами позже он восстанавливает контакты с «Сётику», и на деньги кинокомпании заканчивает работу над картиной «Радость». Но эти работы прошли по экранам страны практически не замеченными.

Намного успешнее режиссер заявляет о себе в эти годы в других киножанрах. В 1967 г. на волне растущей популярности японской анимации он создает двухчасовой рисованный фильм «Военная искусство ниндзя. Альбом». В его основу легли 36 томов комиксов известного художника и писателя Симпэй Сираторо о бурных событиях междоусобных войн XIV в. Причем режиссер здесь идет на чисто формальный

эксперимент, впервые используя в этой ленте оригинальный анимационный прием оживления известных картинок — подвижный монтаж, который в сочетании с выразительной музыкой и напряженным ритмом создавал впечатление стремительного действия.

Однако главные достижения этого периода творчества Осима отмечены, прежде всего, в области документального кино. Он создает несколько блестящих документальных работ, таких как «Забытая армия империи» (1963) — тридцатиминутный телефильм о корейцах-инвалидах войны, лишенных социальной поддержки в Японии. Эта лента признана одной из лучших документальных лент японского кино. Вторая работа — «Могила юности» (1964), рассказывающая о судьбе девушки, проживающей в Южной Корее. «Корейская тема» глубоко волнует режиссера, и он обращается к ней вновь во многих своих работах этого периода, начиная с тридцатиминутной ленты «Дневник Юнбоги» о жизни десятилетнего корейского мальчика (1965) и кончая «Смертной казнью через повешение» (1968). Причем, последняя работа, рассказывающая о дискриминации корейского меньшинства, где режиссер в форме гротеска, черного юмора и сложной символики затрагивает проблему смертной казни и т. д.

Практически все фильмы Осима этого десятилетия, такие как «Демон, появляющийся среди белого дня» (1966), «Исследование свода непристойных песен Японии» (1967), «Возвращение троих пьяных» (1968), «Дневник вора из Синдзюку» (1969), «История, рассказанная после токийской войны» (1970) и другие ленты, по яркому выражению Д.Ричи, «наподобие годаровских, превратились в политические эскерсисы»⁶. Правда, теперь известного мастера интересуют уже не столько социальные или политические события, сколько реакция на них людей.

Одним из самых ярких примеров нового подхода является фильм «Церемония», один из самых любимых режиссером. Это история о распаде в современных условиях большой традиционной семьи, члены которой собираются вместе только по особым случаям — свадьбы, похороны и т. д., теряя последние нити родства. По существу в этой ленте нашли отражение все самые острые проблемы послевоенной Японии, и режиссер, вновь обращаясь к ним, подводит определенную черту под ранним этапом своего творчества. «Церемония» была названа лучшим фильмом 1971 г. Но затем для режиссера наступает своеобразный творческий тупик.

Почувствовав, что не может найти для себя актуальной темы, Осима в течение четырех лет работал на телевидении. В 1973 г. он даже становится ведущим популярной телевизионной программы о женщинах, у которых сложные семейные проблемы. Вскоре он ликвидирует свою компанию «Содзося» и начинает сотрудничество с иностранными про-

⁵ *Richie D.* «Nagisa Oshima» // *Japan Times*. 21.01.1968.

⁶ *Richie D.* *The Japanese cinema. Film Style and National Character*. London, 1971, p. 137.

дюсерами. Имя подающего надежды японского режиссера было уже известно на Западе благодаря его ленте «Смертная казнь через повешение», показанной на одном из кинофестивалей в Каннах. Это помогло Осима раньше многих других японских кинематографистов продвигаться на рынки США и Западной Европы. Именно тогда появляются его самые известные работы: знаменитая дилогия о чувствах и страсти – «Коррида любви» (1976 г.), «Призраки любви» (1978 г.), культовая военная драма «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс!» (1983 г.) и другие фильмы, принесшие режиссеру мировую известность.

Самым первым опытом его работы с европейскими кинематографистами стал фильм «Коррида любви», идея создания которого родилась еще в 1972 г., когда известный французский продюсер Анатоль Доман предложил Осима совместные съемки фильма. Оставалось лишь выбрать сюжет для будущей картины. С этой целью Осима вернулся в Японию и приступил к поиску материала для сценария, предлагая Доману один вариант за другим. И тогда его французский коллега неожиданно остановился на криминальной истории, случившейся в Японии в 1936 г. Ее главными героями явились Абэ Сада, служанка одной из небольших провинциальных гостиниц, которые часто служили домами свиданий, и ее любовник – женатый человек по имени Киити, хозяин этого заведения. Оба охвачены безумной страстью, и в момент апогея очередного любовного свидания Сада убивает своего возлюбленного. Затем она ослепила его и вырезала на мертвом теле слова: «Киити и Сада – вечная любовь». После чего женщина, будто в бреду, отправляется в город, сжимая в руках свой необычный трофей – вещественное доказательство содеянного. И в таком почти безумном состоянии она бродит по улицам еще несколько дней, пока ее не арестовывает полиция. После чего суд, удостоверившись в полной психической вменяемости преступницы, приговаривает ее к длительному тюремному заключению.

Эта история глубоко взволновала и самого Осима, который, готовясь к съемкам, разыскал реальный прототип своей будущей героини, и та поведала ему продолжение своей истории. Выйдя досрочно из тюрьмы, она перебралась в Токио, чтобы раствориться в его многолюдной толпе, поскольку ее преступление получило тогда достаточно широкую огласку у нее в округе. Женщина устроилась официанткой в одном из маленьких кафе, но душевные муки не давали ей покоя. И она принимает решение уйти в монастырь, чтобы до конца своих дней замаливать грехи своей молодости. Здесь ее и разыскал режиссер.

Но все эти события остались за рамками происходящего на экране, поскольку для Осима важны не подробности жизни своих героев. Для него важно провести своего зрителя по запутанным, и, судя по всему, тупиковым лабиринтам загадочной империи чувств. Все действие картины происходит в четырех стенах маленькой комнаты, практически полностью отрезанной от внешнего мира, где царит только страсть, гра-

ничающая с безумием и смертью. А ее содержание сводится к изображению неистовой силы естественных чувств, тонкой передачи радости и трагизма в жизни уже достаточно зрелых людей. Фильм Осима изобилует множеством сексуальных эпатажных сцен, балансирующих на грани порнографии и натурализма, которые удивительным образом сочетаются с эстетством и мастерски выстроенным пластическим рядом.

Даже в эпизоде убийства Осима продолжает эксплуатировать цветовые контрасты. Сада душист спящего Киити шнурком своего кимоно. Но, прежде чем затянуть шнурок, она будит его, чтобы получить его безмолвное согласие на смерть. А потом, свершив надругательство над его трупом, она ложится в серебристо-белом кимоно рядом с окровавленным телом своего возлюбленного... Каждый жест, слово, цвет кимоно, расположение героев в пространстве кадра, ракурс съемки – все это несет в себе особую смысловую и художественную нагрузку. И вся эта мастерски выполненная постановка картины придает ей высокое художественное звучание, позволяющее поставить эту работу режиссера в один ряд с лучшими произведениями киноискусства.

Любопытно, что к созданию фильма имел отношение легендарный создатель «розовых» фильмов и друг Осима – Вакамацу Кодзи, которому даже некоторые западные критики приписывали участие в режиссуре: настолько картина Осима напоминала им стиль «Вакамацу продакшнс». Однако в реальности, Вакамацу выступил тогда вторым продюсером ленты. Впоследствии он получил на нее видеоправа в Японии, что принесло ему немалый доход. Показательно и то, что в том же 1976 г. начинающим режиссером Танака Нобору был поставлен еще один фильм на основе того же материала «Подлинная история Абэ Сада». К этой ленте японские критики отнеслись более благосклонно, чем к «Корриде любви». В Японии лента Осима была показана со значительными поправками комитета по цензуре «Эйрин» в укороченной версии протяженностью в 83 мин. А, когда в 1976 г. режиссер выпустил книгу своих эссе с многочисленными кадрами из «Корриды любви», то почти сразу же предстал перед судом за оскорбление нравственности. Процесс затянулся на долгие годы, и только в 1982 г. кинематографист был оправдан.

По-настоящему громкий скандал ждал фильм Осима и на его премьерном показе на Каннском кинофестивале в 1976 г., где «Коррида любви» (в западном прокате – «Империя чувств»), непонятно каким образом, миновав строгие цензурные критерии отборочной комиссии у себя в стране, впервые была показана западной публике в рамках специальной программы «Неделя режиссеров». Первая реакция зрительного зала была практически близка к шоковой. И хотя лента произвела чрезвычайно сильное впечатление на кинокритиков своим высочайшим художественным уровнем и глубоким философским звучанием,

она была сразу же изъята из фестивальной программы по причине безнравственности ее содержания.

Еще более печальная судьба ждала «Корриду любви» на Западно-Берлинском кинофестивале «Берлинале» в 1977 г., где работа Осима была сразу же признана порнографической, а катушки с фильмом были конфискованы немецкой полицией и даже стали предметом судебного разбирательства. Результатом долгих и продолжительных рассмотрений в суде стала полная «реабилитация» фильма и его создателей, а восемнадцать месяцев спустя после вынесения этого вердикта, картина уже шла в Германии на широком экране без каких-либо цензурных сокращений. И это стало огромной победой режиссера и продюсера фильма, так как даже в странах, где не привыкли заботиться о чистоте нравов, он демонстрировался со множеством купюр, либо шел в ограниченном прокате, как это было, к примеру, в Швеции (премьера состоялась 8 октября 1976 г.).

Парадоксально, но западное кинематографическое сообщество впервые дружно проголосовало за эту картину лишь в США – стране чуть ли не самых строгих пуританских нравов. На кинофестивале в Чикаго работа Осима была отмечена специальной премией жюри, а затем получила и приз Британской киноакадемии. Но при этом и в Америке, и в большинстве стран Европы фильм был запрещен к широкому показу. Но случилось так, что сенсационная, пусть даже в негативном плане, первая реакция на фильм сослужила картине добрую службу, обернувшись, в конечном итоге, мощной рекламной кампанией и самому режиссеру, и его необычно яркой и талантливой работе.

Два года спустя после начала громких гонений на фильм, как бы извиняясь перед режиссером, устроители фестиваля в Каннах приняли в конкурсную программу вторую часть его дилогии «Призраки любви», которая была удостоена приза за лучшую режиссуру. Хотя, очевидно, что в большей степени премия предназначалась первой серии или, скажем, дилогии в целом. Вторая часть дилогии о бремени человеческих страстей сюжетно не связана с первой. Она практически повторяет классический сюжет, легший в основу романа Майкла Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», успешно экранизированного в Голливуде. Только действие происходит в Японии, причем за сорок лет до событий «Корриды любви».

Жена рикши Гидзабуро по имени Сэки вместе с молодым любовником Тоёдзи убивает мужа, распространяя среди соседей слух, что он уехал в Токио на заработки. Но призрак покойника не оставляет их в покое. Через три года привидение начинает являться жителям деревни. Пошли сплетни, дошедшие до блюстителей порядка. В конце концов наступает почти традиционная для фильмов Осима развязка: в финале разоблаченных любовников приговаривают к смертной казни, и они вновь встречаются со своей жертвой на дне колодца. При этом Осима,

как обычно, не интересуется моральная сторона этой коллизии, куда сильнее в его ленте показан конфликт между людьми, ищущими счастья друг в друге и в окружающем мире и чувство протеста против традиционных устоев японского общества.

В этом фильме практически нет и намека на порнографию, здесь тема всеразрушающей любовной страсти решена уже более сдержанно, не с такой шокирующей откровенностью, как в первой части дилогии, правда, и не с таким художественным блеском. И это уже могли оценить не только специалисты, но и простой зритель, так как к тому времени «Коррида любви» уже пробила себе дорогу на широкий экран. Два года спустя после своей в общем-то неудавшейся премьеры лента уже демонстрировалась в обычных неспециализированных кинотеатрах Франции с одобрения министра культуры этой страны, который в специальном письме, отмечая высокий художественный уровень картины, вместе с тем обращал внимание зрителей на ее не совсем пристойное содержание.

Оберегая нравственность своих соотечественников составители французского справочника «Акай» также заботливо предупреждали зрителей: «Чувствительные души, берегитесь...»⁷. А еще через семь лет картина Осима была названа кинокритиками лучшей эротической лентой всех времен и народов, и фильм с большим успехом был показан по телевидению многих стран.

К 1990 г. до понимания «высокого эротизма» «доросли» и советские зрители, когда познакомились с «Корридой любви» на ретроспективным показе фильмов французского продюсера Анатоля Домана в Москве. На самом деле, эта лента появилась на советском видеорынке задолго до этого культурного события, но осталась практически незамеченной. Во всяком случае, она не пользовалась таким повышенным спросом у пользователей видео-салонов, как, например, другой шедевр эпатажа – «Последнее танго в Париже». Возможно, для советского зрителя европейская эротика была куда более простой и понятной для восприятия, нежели японские чувственные изыски. Ведь Осима идет гораздо дальше Бернардо Бертолуччи, не просто повествуя о силе и вседозволенности человеческой страсти, но и преступая грань между жизнью и смертью.

«Фильм “Империя чувств” или “Коррида любви”, – пишет доктор философских наук А. Кобзев, – по своей природе подобен кентавру: одна часть его тела западная, другая – восточная, что выражается прежде всего в смысловой многослойности этой серьезной ленты. Однако, если не преувеличивать значение поверхностного “клубничного” слоя, вызывающего соблазн иного критика назвать фильм порнографическим, то, несмотря на очевидную рискованность многих сцен, перед

⁷ <http://dic.academic.ru>

нами прекрасный пример экранизированной для западных эстетов эротической японской притчи»⁸.

Кстати говоря, французские критики также сразу же обнаружили в фильме прямые заимствования из европейской культуры: любовь как насилие, мучение, влечение к смерти, она подчиняет, приводит к уничтожению в стиле маркиза де Сада и др. Однако европейская трактовка сложного художественного мира, созданного Осима, существенно упрощает его замысел. Кажется, что режиссеру удалось в концентрированном виде воплотить все грани японского мирозерцания, мироощущения, древних национальных традиций, не знавших по существу никаких границ в изображении природного человеческого начала. Правда, некоторые искусствоведы, напротив, расценили, что главной для Осима по-прежнему остается его излюбленная тема «Новой волны» – крушение национальных мифов, традиций, представлений, которые веками культивировались в его стране.

Сам Осима попытался обосновать постановку «Корриды любви» своим принципиальным неприятием господствующей нравственности: «Моей целью было выступить против буржуазной морали». Он утверждал, что этот фильм стоит в одном ряду с теми картинами, в которых подняты социальные проблемы. «Я полагаю, что наше поколение кинематографистов рассматривает вопросы пола лишь в рамках общих проблем свободы человека. Конечно, есть немало фильмов, где эта тематика эксплуатируется в чисто коммерческих целях. Однако, если принять во внимание пуританские традиции Японии, то следует признать, что подобные фильмы означают борьбу с запретами, разрыв с традиционной моралью, со всеми ее ограничениями»⁹.

Фильм «Коррида любви» стал во многих отношениях этапным для Осима и его творческой карьеры. После мирового скандала, разразившегося вокруг картины, этот уже маститый мастер не мог найти финансовой поддержки для своих будущих проектов у себя на родине. Его единственный надежный спонсор Вакамацу, находивший раньше средства на съемки фильмов, в том числе, благодаря своим тесным контактам с японской мафией, к тому времени уже перевел острие своих политических интересов в сторону японских «красных бригад» (*сэкигун*) и палестинских террористов. В этой ситуации режиссеру не оставалось другого пути, как искать финансовой поддержки у продюсеров на Западе, где его имя уже не нуждалось в представлении. Это обстоятельство заставляет теперь уже признанного японского мэтра перебраться на постоянное местожительство во Францию, где ему удалось, наконец, претворить в жизнь свою многолетнюю мечту – выйти в своем творчестве за рамки чисто японской тематики.

⁸ <http://profismart.ru.../bookreader-115883-48>

⁹ Цит. по: Генс И. Ю. Бросившие вызов. Японские режиссеры 60–70 годов. М., 1988, с. 55.

Одна из самых известных лент этого периода – «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс!» – может уже считаться культовой благодаря именам членов съемочного коллектива. Это – легенда английского рока – музыкант Дэвид Боуи, самый популярный в наши дни японский композитор Сакамото Рюити, «оскароносец», много и успешно работающий на Западе. И, наконец, еще одна современная звезда, не нуждающаяся сегодня в особом представлении – Китано Такэси, в то время только начинающий актер, выступивший еще под своим первым сценическим псевдонимом – Бит Такэси.

Картина переносит нас в годы Тихоокеанской войны и рассказывает о сложных взаимоотношениях между японцами и захваченными ими в плен англичанами в японском лагере для военнопленных. При этом режиссер делает особый акцент не только на показе традиционно жестокого обращения победителей к своему недавнему врагу, но и на их беспощадности к своим же подчиненным. Как подчеркивают критики, в этом фильме Япония вновь «предстает как империя страсти, возвращенной на жестких табу замкнутой самурайской культуры. Эта культура даже в условиях мировой войны ведет диалог с другой культурой. И не просто с западной, но именно с британской, тоже островной, тоже имперской, иерархичной, но при этом абсолютно иной»¹⁰.

Фильм достаточно простой с точки зрения сюжета, но, как всегда у Осима, чрезвычайно сложный и многоплановый по философской идее, смысл которой определяется режиссером как неизбежное столкновение личности с обществом. Режиссер по-прежнему склонен фетишизировать в своих героях разнообразные душевные надломы, на сей раз даже дополняя их нетрадиционными сексуальными наклонностями. При этом он вновь задается своим излюбленным вопросом: как поведут себя эти люди в экстремальной ситуации. Главные персонажи фильма в исполнении двух поп-идолов, Сакамото и Боуи, эти две яркие харизматичные личности, которых связывает обоюдное влечение, как бы ведут свой человеческий диалог и одновременно свой духовный поединок, порой не на жизнь, а на смерть. Поцелуй, запечатленный на лице врага, и белая прядь волос, которую Ёнои (Сакамото) срывает с головы Сельерса (Боуи), по шее закопанного в землю, – эти сцены не могут не вызывать какого-то мистического трепета и содрогания. А вот менее чувственные и более цельные представители вражеских лагерей скорее способны понять и принять друг друга. Лоуренс (Конта) и Хара (Китано) – пленник и победитель после войны спокойно меняются ролями. Так фильм Осима, по-японски одержимый и напряженный, неожиданно заканчивается чисто европейской культурной рефлексией.

И этот финал, по-видимому во многом обусловленный особенностями европейской культуры и западного менталитета, по законам которых

¹⁰ [Afisha.ru /movie/170323/review/146632](http://Afisha.ru/movie/170323/review/146632)

теперь вынужден был мыслить и творить Осима, снимая свои фильмы в Европе и ориентируясь, прежде всего, на западного зрителя, судя по всему, нарушает привычную логику режиссера. Он замыслил выразить недосказанное на наиболее близком для него национальном материале, результатом чего стала его последняя картина «Табу», снятая в 1999 г. уже тяжело больным режиссером по роману популярного японского писателя Сиба Рютаро с участием уже прославленного к тому времени Китано Такэси. Работа над ней растянулась на несколько лет, поскольку состояние здоровья Осима несколько раз вынуждало его прерывать съемки, а затем вновь в инвалидной коляске возвращаться к ним. И все-таки болезнь не помешала ему до конца оставаться в душе все тем же провокаторм и нарушителем запретов.

Эти две разные, но подлинно «мужские» работы Осима – «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» и «Табу», невольно вызывающие ассоциации с творчеством Мисима Юкио, объединяет одна подспудная тема гомосексуальных отношений. По-видимому, поставив своей целью понять все тайны «империи чувств» и скрупулезно проанализировав в своих картинах все превратности любви между мужчиной и женщиной, причем, даже в ее крайних проявлениях, режиссер на склоне лет вновь решил раздвинуть границы дозволенного, обратившись к этой весьма деликатной проблеме и нарушив тем чуть ли не последнее для себя моральное табу.

При этом в отличие от других работ, в «Табу» Осима впервые обращается к исторической тематике, перенес действие своей картины в Японию 1865 г., когда страна переживала последние дни мирной изоляции от остального мира, а средневековое общество, которое уже стояло на пороге грядущих перемен, еще свято чтит прежние законы кодекса воинской чести *бусидо*. Следуя древней традиции предков, юноша редкой внешней красоты и доблести по имени Кано Содзабуро, бесстрашный воин, блестяще владеющий мечом, поступает на службу в самурайский «эскадрон смерти» – Синсэнгуми. Содзабуро еще не знает, что для самурая любовь и смерть всегда неразделимы. Однако вскоре ему предстоит не только осознать, но и почувствовать это, став объектом тайных желаний сразу же нескольких своих именитых соратников, которые, вступают между собой в смертельную схватку за него. По существу, Содзабуро своим приходом разбивает каноны идеального мужского сообщества, более того, домысливая веками отшлифованную систему власти в Японии. Можно и так прочесть этот закодированный месседж режиссера к своему зрителю.

Это – историческая драма – «*дзидайгэки*», жанр, который как дань традиции на уровне своеобразного генетического кода воплотил в своем творчестве практически каждый именитый японский режиссер. Достаточно обратиться к творчеству Куросава Акира, который насытил этот жанр новым социальным звучанием. Правда, большинство из

плеяды великих режиссеров именно историческими драмами пробивали себе путь в большое кино, тогда как Осима лентой «Табу», скорее всего, завершает свою богатую творческую биографию. Фильм в целом, при всей своей не типичной для режиссера тематике, с художественной точки зрения воспринимается как необычайно красиво снятый костюмный исторический боевик – очередной шедевр изобразительного искусства. Но, наверно, самое главное – в его пафосе. Это опять же вызов мастера, но на сей раз вызов многим нашим устоявшимся представлениям, как о самих самураях, так и о сложных человеческих взаимоотношениях среди этого весьма закрытого от посторонних глаз мужского сообщества. Эта картина стала одним из главных событий конкурсной программы международного кинофестиваля в Каннах в 2000 г., завоевала Гран-при «Золотой Грифон» на кинофестивале в Санкт-Петербурге 2000 г. и была представлена во внеконкурсной программе XXII Московского кинофестиваля в 2000 г.

По всей видимости, «Табу» – последняя крупная работа в творчестве режиссера, если не считать еще двух предшествующих ей документальных лент: «Киото. Город моей матери» и «100 лет японского кино». Последняя – часть проекта британского киноинститута «Век кино», который был задуман как собрание личных впечатлений наиболее ярких и влиятельных деятелей мирового кино – Мартина Скорсезе, Жана-Люка Годара и др., каждый из которых делится своими мыслями о пройденном пути и перспективах кинематографии собственной страны. Японию представляет Осима Нагиса, который в своей ленте излагает всю историю японского кино в виде 52-минутного подвижного коллажа, состоявшего только из эпизодов самых известных японских картин и озвученного великолепной музыкой композитора Окэмицу Тору. Фильм достаточно субъективный. В нем практически отсутствуют интервью с другими японскими деятелями киноискусства, звучит только закадровый голос режиссера, комментирующего свое отношение к происходящему на экране. А еще раньше свой оригинальный взгляд на историю киноискусства своей страны Осима подробно изложил в своих теоретических работах: «Послевоенное кино: разрушение и созидание» («Сэнго эйга: хакай то содзо») и «Теория послевоенного изображения, основанная на личном опыте» («Тайкэнтэки сэнго эйдзо рон») и др.

Из-за преклонного возраста и тяжелой болезни Осима в последние годы ничего не снимает, почивая на лаврах почетного президента Ассоциации кинематографистов Японии. Но его имя по-прежнему продолжает будоражить умы и сердца зрителей всего мира, стремящихся понять загадочную душу японского художника. Нет ничего удивительного в том, что оценка его художественного наследия продолжает вызывать споры и разные толкования, как в Японии, так и далеко за ее пределами. У себя на родине его называют выразителем настроений послевоенного поколения. На Западе Осима считают противоречивым,

трудным для понимания художником. Одни критики превозносят его как новатора и тонкого эстета, закрывая глаза на чрезмерное обилие секса, жестокости, редкого натурализма в его картинах, объясняя их социальными и моральными проблемами современной жизни и противопоставляя всему этому негативу высочайший художественный уровень его мастерства. Другие же, напротив, клеймят его чуть ли не как автора скандально известных порнофильмов, решительно не замечая художественной ценности его произведений и т. д. Конечно, можно принимать или отрицать философские и мировоззренческие позиции мастера, однако огромная фильмография творчества Осима уже сделала его бесспорным классиком японского и мирового кино.

О Специфике «японского» (красота мгновения, исчезающего в Вечности)

М. П. Герасимова

Умение японцев передать тончайшие нюансы чувств и мыслей, владеющих человеком, при помощи крайне ограниченного числа средств художественной выразительности, перестало быть предметом обсуждения, как среди ученых японоведов, так и среди поклонников японского искусства. Об этом написано достаточно много работ и в России, и за рубежом. Но по-прежнему удивляет в работах японских мастеров сочетание эмоционального и поэтически – философского планов. Это в равной степени относится ко всем художественным произведениям, будь то живопись, роман, поэзия, сад или букет икебана, стремящиеся передать красоту мгновения, исчезающего в Вечности.

Звучащая на русском языке как метафора фраза «постичь красоту мгновения, исчезающего в Вечности» в действительности выражает философские и этико-эстетические особенности отношения японцев к окружающему миру, к своему месту в нем и к пониманию бытия в целом. Следует подчеркнуть, что издревле красивым считалось «всё то, что заставляет сердце биться сильнее»,¹ вызывая чувство восхищения, удивления, сострадания, взволнованности, печали, словом, вызывает в человеке тот или иной душевный отклик. Это явилось следствием синтоистской веры в существование в любом предмете, явлении, событии и даже абстрактном понятии души, которая дана ему от Природы, которая воспринималась как олицетворение совершенства и гармонии. Под Вечностью же понималась не имеющая ни начала, ни конца «беспредельность и бесконечность (*мугай мухэн*), неиссякаемая Вселенная, вмещающая в себя всё сущее (в том числе и человеческие чувства)»² и, воспринимаемая как Небытие.

Понятие Небытия³ было привнесено буддизмом в синтоистское миропонимание японцев, обожествляющих и одушевляющих все вокруг себя, обусловив окончательное формирование той «национальной

¹ Слова принадлежат Сэй Сёнагон, автору «Записок у изголовья» (Макура-но соси).

Пер. Марковой В. Классическая японская проза XI–XIV веков. М., 1988.

² Кавабата Ясунари. Уцукусии нихон-но ватакуси. Дзэнсю. (Красотой Японии рожденный). Полн. собр. соч. 1969–1978, т. 15. Токио, 1976. с. 185.

³ Небытие *кё* (санскр. Абхава) – это невидимое, неслышимое, непознаваемое в логических категориях бытие неявленных форм, которое считается Истинным бытием. Природа Небытия – Пустота (санскр. Шуньята), это то – откуда все рождается и куда все возвращается.