

Статья посвящена одному из наиболее известных жанров в японском кино – ганстерским фильмам (*якудза-эйга*), посвященным проблемам японской организованной преступности (*якудза*). Этот жанр сформировался в послевоенные годы, но до сих пор не теряет своей популярности. Эти фильмы принесли мировую известность японским режиссерам: Киэндзи Фукусаку, Такэси Китано, Сэйдзюн Судзуки и актерам: Кэн Такакура, Бунта Сугавара, Дзюнко Фудзи, в то время, как благодаря их успеху такие кинокомпании, как «Тоэй», «Никкацу» обрели в кинематики прочные позиции.

*Ключевые слова:* японское кино, якудза, якудза-эйга, нинкё, дзицуруку, сукэбан.

1960–1970-е гг. стали кризисными временами для японского кинематографа, что было связано, в первую очередь, с агрессивным вторжением в жизнь современного телевидения, регулярные передачи которого начались в Японии в 1953 г. С этого времени голубой экран, казалось, навечно приковал к себе тысячи, а затем и миллионы преданных поклонников кино. Домашние просмотры вскоре заменили им привычные регулярные походы в кинотеатры и стали комфортным времяпрепровождением в кругу семьи. И как реакция на это нововведение происходит массовый отток зрителей из кинотеатров, число которых стало стремительно сокращаться. Не помогли кинопрокатчикам ни широкий экран, впервые установленный в Японии в 1957 г., ни широкоформатные ленты, которые стали демонстрироваться в 1961 г. Резкий спад наметился и в кинопроизводстве, а в национальном прокате выросла доля зарубежных фильмов, причем около 60% из их числа составляли ленты производства США.

Для спасения отечественного киноискусства японские кинематографисты вынуждены были уйти в серьезные художественные поиски злободневных тем, захватывающих сюжетов и новых оригинальных форм. Требовалось нечто отличное от того, что предлагалось в кино как великим, но до конца не понятым у себя на родине Куросава Акира, так и бунтарями «новой волны» – Осима Нагиса и др., углубившимися в эти годы в почти документальные исследования социальных проблем японского общества, и т. д. И вскоре эти поиски привели к небывалому подъему японского жанрового кино, предоставившему широкие возможности для самовыражения многим выдающимся мастерам экрана.

Как указывает известный киновед Иван Денисов: «Использующие интересные кинематографические идеи не в ущерб, но в пользу зрелищности, сочетающие индивидуальный почерк авторов с захватывающими сюжетами жанровые картины “золотого века” японского кино и сегодня впечатляют, интригуют и не оставляют равнодушными. Да и специалистам по новейшей истории Японии самурайские, криминальные и даже эротические ленты 60–70-х могут дать куда больше тем для исследования, чем унылое “фестивальное кино”»<sup>1</sup>.

Одним из самых популярных жанров японского кино в эти годы становится *якудза-эйга* – ганстерские фильмы, когда-то рассчитанные исключительно на японскую аудиторию, а в наши дни хорошо известные и за пределами Японии благодаря именам их создателей – режиссеров: Фукасаку Киндзи, Судзуки Сэйдзюн, Китано Такэси, киноактера Такакура Кэн и др. Но не только эти культовые фигуры привлекают к себе массового зрителя. Сам жанр *якудза-эйга* обладает необычайной выразительностью, динамизмом сюжета, неординарностью образов героев, да и само слово *якудза* всегда интригует публику своей преступной романтикой.

Понятие *якудза* родилось в Японии еще в XVII в. В дословном переводе оно означает сочетание цифр «893» – проигрышную комбинацию в популярной в прошлом карточной игре. Первые *якудза* или, образно говоря, «люди 893» также были неудачниками, правда, не в картах, а в жизни. Не имея крыши над головой и средств к существованию, они странствовали по деревням и зарабатывали себе на пропитание карточной игрой. Многие из них являлись выходцами из семей крестьян и ремесленников, а также обедневших *самураев*, потерявших хозяина, – *рошинов*. И, будучи в душе благородными романтиками, а на деле неплохими фехтовальщиками, они всегда были готовы прийти на помощь такому же, как и они, простому люду, страдавшему от произвола *самураев* и чиновников. Такие японские Робин Гуды, у которых, был даже свой свод моральных правил – *нинкё:до:*, чем-то напоминающий кодекс самурайской чести *бусидо:*. Причем, в обычаях у *якудза* всегда строго соблюдался запрет на их вмешательство в жизнь обычных людей.

Правда, как замечает киновед Сато Тадао, «*якудза* эпохи феодализма были просто бандитами, а не свободными людьми *нинкё:до:*». Такое перерождение произошло уже потом в XIX в. Но в народе за *якудза* долго еще сохранялся этот почти мифологический статус народного защитника, который возник в средневековой Японии. Однако к середине XX в. бывшие благородные деяния *якудза* и их образ справедливых преступников

---

<sup>1</sup> Денисов И. Якудза эйга. Жанровое кино по-японски (Проблемное поле). // Дневники.Укт.ru. URL: [http://dnevniky.ukt.ru/%D0%9F\\_%D0%9F/515934](http://dnevniky.ukt.ru/%D0%9F_%D0%9F/515934) (дата обращения 06.11.2015.)

<sup>2</sup> Сато Тадао. Кино Японии. М.: Радуга, 1988. С. 38.

окончательно ушли в предания. Теперь эти люди уже олицетворяли собой мир современного криминала – представителей организованной преступности, которая охватила всю страну, стремительно срачиваясь с бизнесом и политикой и превратившись в одну из самых острых социально-политических проблем в Японии. И японские кинематографисты, почувствовав актуальность этой проблемы, сразу обратились к этой теме, приступив к массовому производству ганстерских фильмов. В расчет шли как своего рода социальный заказ – задачи борьбы с преступностью, так и четкие ориентиры на коммерческий успех, ведь подобного рода тематика давала широкие возможности для построения захватывающих детективных сюжетов и всегда пользовалась большим спросом у японских зрителей.

Этот жанр зародился в Японии еще в довоенные годы и был тесно связан с историей так называемого самурайского кино и его самых популярных и зрелищных поджанров *кангэки* и *тямбара* – динамичных фехтовальных фильмов, близких американскому вестерну. Обычно эти ленты были экранизацией исторических драм *дзидайгэки* из репертуара театра *Кабуки*. И эта тесная связь с традициями с самого начала придавало японским ганстерским лентам ярко выраженный национальный колорит, разительно отличающий японские кинообразцы от их американского аналога.

Первое появление героя-якудза на японском экране произошло в 1920–1930 гг., когда средневековые каноны исторической драмы начали уступать место поиску новых форм и новых персонажей, рожденных современной жизнью и влиянием западного театра и кино. Это было временем зарождения так называемой реформаторской исторической драмы, галерея образов которой пополнилась новыми персонажами – людьми, свободными духом и не признающими в жизни никаких запретов. Это – *якудза*, бродяги, странствующие циркачи, разорившиеся *самураи*, мелкие мошенники и т. д., которые стремительно ворвались на японский экран. Да и сами *самураи* в японском кино, традиционно являвшиеся до недавнего времени олицетворением благородства и стойкости духа и обычно действовавшие вместе со своими преданными вассалами, все чаще стали приобретать образ мятежных и циничных бунтарей – одиночек.

Этот новый экранный тип героя впервые появился в сценарии Сусукита Рокухэй, написанного для фильма «Мастер гравюры» («Укиё-си», 1923 г.). Не только главное действующее лицо, но и центральные сцены сражений на мечах, поставленные Канамори Бансё, были совершенно непривычными для японских зрителей. Они были сняты по образцу американских «фильмов действия» – динамичных, с быстрой сменой кадров, позволяющей придать поединкам особую остроту и напряженность и вызвать у зрителя эмоциональное потрясение. В этих сценах уже не было ничего общего со стилизованными «балетными движе-

ниями», унаследованными от *Кабуки*, правда, насилия на экране стало больше, а реализм был принесен в жертву красоте формы.

Критики назвали героев Сусукита «бандитами-нигилистами», а когда их начал играть в 1924 г. известный актер Бандо Цумасабура, образ страдающего мятежника, не понятого его окружением, прочно вошел в галерею героев японского кинематографа. Как пишет историк японского кино Сато Тадао: «Как правило, японская публика не сочувствовала нестоящему *самураю*, также как изгою, не принадлежавшему к правящему классу. Настоящий *самурай* – тот, кто сражается за свою гордость и честь, поэтому настоящие образцы самурайского духа не обязательно должны являть представители воинского сословия. Люди, обладающие этими духовными качествами и попадающие в затруднительные обстоятельства, вызывают гораздо большее сочувствие, что и было одной из причин популярности фильмов о бандитах, якудза времен феодализма»<sup>3</sup>.

Новая волна фильмов о *якудза* накатила в 1960-е гг. и продержалась целое десятилетие. Успех этих лент был беспрецедентным в истории японского кино. Они заняли главенствующее положение старой исторической драмы и даже заметно потеснили собой самурайское кино, несмотря на то, что оба жанра очень близки между собой в построении сюжета, выражали похожие чувства и неизменно имели трагический финал – решающее сражение, в котором поэтизировались кровь и смерть. Кинокритики, в том числе такой авторитетный киновед и сценарист Пол Шрейдер, всегда восхищались виртуозной режиссурой японских мастеров ганстерского кино. Да и актеры на роли представителей преступного мира подбирались из числа самых известных.

Возможно, именно по этой причине историю ганстерского кино в Японии иногда связывают с именем Куросава Акира, который совмещал в своем творчестве создание блестящих самурайских боевиков с лентами остро социального звучания. В этой связи некоторые исследователи обращаются к его ранней картине «Бешеный пес» («Нора ину». 1948), стараясь отыскать в ней черты сходства с ганстерским кино. Однако этот фильм, изображавший жизнь обездоленных в послевоенной Японии и имеющий ярко выраженную социальную направленность, трудно в полной мере отнести к жанру *якудза-эйга*. Куда более типичным образцом ганстерского кино этих лет является серия фильмов, посвященных легендарному боссу *якудза* Дзиротё Симидзу, *ставшая* суперхитом 1950–1960-х гг. Это – веселая история о большом клане *якудза*, действовавшем с размахом в подпольном мире конца XIX в., подчинив себе все игорные притоны вдоль главной дороги из Эдо в Киото.

Однако с наступлением 1960-х меняется и сам зритель, и тематика *якудза-эйга*. Теперь создатели криминальных лент были вынуждены ориентироваться на новую социальную группу японцев – преимущест-

---

<sup>3</sup> Там же.

венно, одиноких мужчин, приехавших из провинций в крупные города в поисках работы. Япония переживала в 1960-е гг. период высоких темпов экономического и индустриального роста. Вновь открывающиеся городские предприятия и модернизированные старые заводы и фабрики постоянно испытывали острую потребность в новой рабочей силе, тогда как деревня еще жила во многом патриархальной жизнью. И тысячи молодых сельских жителей ринулись в большие города с мечтой о новой обеспеченной жизни, оставив в далеких деревнях семьи и друзей. Получив работу, они сожалели о потерянной радости человеческого общения и тепле родного дома. И чтобы как-то скрасить свой холостяцкий быт и забыть об одиночестве, эти провинциалы направлялись в кинотеатры, чтобы окунуться в мир грез и почувствовать себя приобщенным к какой-то группе людей, близким по духу или по жизненным проблемам.

Глядя на экран, они часто отождествляли свою тяжелую жизнь с судьбой одиноких *якудза*. Ведь их привели на путь преступлений та же разобщенность с окружающим миром и такое же стремление стать членом небольшой, тесно спаянной дружбой и верностью группы людей, стремящихся к свободной жизни. Современные фильмы о *якудза* предлагали молодому одинокому человеку, растерявшемуся в большом городе, своего рода спасительную утопию, в которой он нуждался острее всего. И чем нереальнее она была, тем казалась для одиноких людей, пришедших в кинотеатры, прекрасным идеалом, затаенной мечтой об утраченном доме и человеческом общении. А заодно сценаристы сознательно строили сюжеты *якудза-эйга* так, чтобы найти оправдание насилию со стороны групп *якудза*, представив его как ответ простых людей на гнет больших предприятий, которые, заботясь только о прибыли, забывают о своих работниках, делая людей придатком машин. И такому повороту событий весь зрительный зал аплодировал от души.

Особенно востребованным в те годы оказался самый популярный поджанр *якудза-эйга – нинкё*. Сюжет этих фильмов мог развиваться в разных исторических эпохах, но неперменной их особенностью оставалась средневековая мораль *якудза – нинкё:до*: и яростные красочные бои на мечях или пистолетная пальба, сопровождаемые кровью и смертями. Мода на эти фильмы началась в 1963 г. И хотя они снимались на всех ведущих студиях страны, их основным производителем стала студия «Тоэй».

Действия большинства из фильмов, снятых на этой студии, происходит в XX в. А в качестве главного героя выступает благородный *якудза*, живущий по принципам кодекса *нинкё:до*, а потому олицетворяющий собой старую формацию с ее ностальгическими для японцев представлениями о добре и справедливости. Его жизнь – вечная неравная и жестокая схватка с противниками – современными *якудза*, символизирующими собой новый криминальный мир и новую общественную

мораль. И, наконец, неременный «happy end»: победа борца-одиночки, который, вооружившись лишь мечами, либо пистолетом, побеждает группы бандитов, благодаря своему высокому духу и бойцовским навыкам.

Типичный сюжет таких фильмов обычно развивается следующим образом. В Токио или другом большом городе действует банда *якудза*, члены которой свято чтут заповеди кодекса *нинкё:до*. Если не считать случаев мелкого воровства, они стараются не наносить вреда простым людям. Предводитель шайки, как правило, человек с моральными принципами, которого уважают члены банды. Однако в том же районе действует шайка-конкурент, ее босс не испытывает угрызений совести по поводу того или иного прегрешения, будь то мелкое мошенничество и даже убийства, он по горло завяз в грязных махинациях. Внешне же все это спрятано под видом респектабельности и благополучия: шикарный офис фирмы располагается в современном фешенебельном здании, и он имеет тесные связи с одной из гигантских корпораций Японии. Наделенный отрицательными чертами главарь, преследуя свои коварные цели, убивает членов «хорошей» шайки, жаждущих открытой схватки, но удерживаемых от этого их предводителем. Но вот убивают и его, и этот вызов уже не может остаться без ответа: происходит нападение на контору «злого» босса, и фонтаны крови омывают победоносную развязку. Сразив несколько дюжин врагов, герой убивает самого сверхзлодея, а затем спокойно отдает себя в руки полиции.

Следующая серия начинается обычно в момент выхода героя на волю, где его уже ждет разочарование: его шайка выродилась в современную банду ганстеров, ищущих наживы, участвуя в незаконных делишках. Теперь уже они преследуют членов другой шайки, до сих пор придерживающейся кодекса *нинкё:до*, и история начинается сначала.

Если *якудза* – герой старых фильмов, обречен на верную смерть в столкновении с какой-то крупной шайкой, или же на существование еще более одинокое, чем прежде, то герой современных фильмов о *якудза* не гибнет в открытой схватке, и это сознание скрашивает его одиночество и заставляет жить и бороться. Более того, новые фильмы активно проповедовали идею о том, что борьба даже самой маленькой группы людей с какой-то большой криминальной структурой не обязательно обречена на поражение, если эти люди имеют перед собой высокие цели.

Эти фильмы и их идеи оказались востребованными практически всеми политическими силами Японии в условиях бурных общественных волнений, охвативших страну в 1960-е гг. Консерваторы и националисты воспринимали эти ленты о благородных *якудза* как восхваление японских ценностей прошлого. Знаменитый Мисима Юкио сравнивал *нинкё*: с античными трагедиями<sup>4</sup>. А студенты и активисты левого

---

<sup>4</sup> Денисов И. Якудза эйга. Жанровое кино по-японски (Проблемное поле). // Дневники. Ykt.ru – URL: [http://dnevnik.ykt.ru/%D0%9F\\_%D0%9F/515934](http://dnevnik.ykt.ru/%D0%9F_%D0%9F/515934) (дата обращения 06.11. 2015.)

крыла видели в этих вымышленных персонажах бесстрашных борцов за интересы простого народа. Фукасаку Киндзи – один из выдающихся режиссеров этого жанра откровенно признавал: «Для бунтарей 60-х фильмы о якудза стали эмоциональной разрядкой»<sup>5</sup>.

Стремление романтизировать якудза в Японии отвечало и стремлению представителей самой организованной преступности реабилитировать себя в глазах общества. Они вкладывали немалые деньги в ганстерские фильмы и негласно участвовали в кинопроизводстве. Их власть над миром кино была настолько велика, что когда полицейские попытались воспрепятствовать выходу на экран одной из криминальных лент, сын знаменитого главы самого влиятельного клана Ямагути-гуми – Таока Мицуру моментально разрешил все проблемы. А еще японская мафия любила поиграть в меценатство и всегда трепетно относилась к своим кумирам, в числе которых обычно называют идола японского криминального кино Такакура Кэн, блестяще сыгравшего благородных ганстеров в десятках фильмов киностудии «Тоэй».

Также, по-видимому, неслучайно, продюсированием криминального кино на «Тоэй» занялся Сюдзо Кодзи, который, по слухам, был также тесно связан с преступным миром. Известно, например, что в годы Второй мировой войны он был завсегдатаем игорных притонов, контролировавшихся мафией, и даже, как говорят, был близко знаком с одним из «крестных отцов». Однако сам Сюдзо предпочитал умалчивать об этой стороне своей биографии и потому сюжетами для своих фильмов выбирал, обычно, прошлые времена, овеянные духом ностальгии и романтики. Вскоре благодаря фильмам Сюдзо Кодзи киностудия «Тоэй» выдвинулась в лидеры производства ганстерских фильмов, а сам поджанр *нинкё* стал победителем японского кинопроката.

И тогда студийное начальство решило на время отказаться от съемок самурайских боевиков, оставив их на откуп другим кинокомпаниям, и бросить все свои лучшие творческие силы на создание наиболее востребованных и прибыльных в те годы *якудза-эйга*. В их числе оказался и Кудо Эйити, непревзойденный мастер батальных сцен и известный постановщик самурайских фильмов, столь близких ему по духу. Ведь Кудо был выходцем из старинного самурайского рода. Но вот ганстерские картины и в особенности в стиле *нинкё*, прославлявшие кодекс чести якудза, казались ему открытым лицемерием. Дело в том, что в начале творческой карьеры режиссеру приходилось не раз встречать в павильонах киностудии этих людей, волочащихся за молоденькими актрисами и терроризирующих их окружение, и эти грязные и опасные любовные интрижки оставили у него далеко не благостные воспоминания и никак не ассоциировались с образом благородного якудза.

---

<sup>5</sup> Там же.

«Все эти “*нинкё*.” – говорил Кудо – меня никогда не привлекали... гораздо важнее было найти реалистический подход к теме»<sup>6</sup>. Во время съемок своей дилогии «История преступного мира Японии» («Нихон анкокуси», 1967–1968) Кудо даже пригласил на одну из главных ролей бывшего *якудза* Андо Нобоку, кстати говоря, тоже выходца из старинного самурайского рода. К тому времени известный артист уже окончательно поменял криминальный мир на мир кино, но продолжал играть *якудза* на экране. Образ человека со шрамом, который он приобрел в годы своего криминального прошлого, так и остался за Андо на протяжении всей его актерской карьеры. Андо всегда сохранял серьезное каменное выражение лица, символическую маску, которая словно должна была показать, что в жизни *якудза* нет места страху, смеху или чувственным желаниям. Это отнюдь не объяснялось отсутствием у него актерского опыта. Например, другой знаменитый актер Цурута Кодзи играл роли *якудза* с тем же выражением лица.

Но Кудо привлекла в Андо не только специфическая и выразительная внешность актера и его манера игры, но, прежде всего, его большой криминальный опыт, который помог привнести большую долю реализма в эту во многом придуманную историю. «Мне было важно показать, как складывались банды, как ганстеры объединяются для войны, как такая жизнь влияет на их существование... все они простых отношений, любви. А это приводит к отвратительным поступкам и жестоким действиям»<sup>7</sup>. Особенно успешной была первая часть дилогии «Большая бойня» («Дайсапудзин», 1964), где режиссер рассказал историю дружбы пожилого полицейского (Бан Дзюндзабуро) и молодого *якудза* (Андо Нобоку), которая постепенно перерастает в их глубокую взаимную неприязнь и заканчивается неожиданным, но весьма предсказуемым разрывом. И, таким образом фильм соединил в себе особенности двух жанров: ганстерского кино и психологической драмы, сдобренных изрядной долей реализма. Сам режиссер усматривал в этой ленте прообраз нового направления японского ганстерского кино – *дзицуроку*, предполагающего максимальное приближение к документальному повествованию.

Но произвести настоящую революцию в области *якудза-эйга*, разрушив все устаревшие каноны его поджанра *нинкё*, и сделать *дзицуроку* самым ярким явлением японского криминального кино, Кудо так до конца так и не удалось. Это делает его старинный друг Фукасаку Киндзи, чьи фильмы в жанре *дзицуроку* получили всемирную известность. И, тем не менее, Кудо не оставлял попыток привнести в однообразные и достаточно поднадоевшие многим ганстерские фильмы элементы новизны и развлекательности. И даже шел для этого на смелые

---

<sup>6</sup> Денисов И. Японское жанровое кино. Якудза эйга. Часть II. // Синемаатека. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/119414/print/> (дата обращения 06.11.2015.)

<sup>7</sup> Там же.

эксперименты, соединив жанр комедии с боевиком в сериале «Братство гадюки» («Хэбигуми мадэн», 1964). Правда, эти творческие поиски продолжались недолго. Вскоре вновь наступает кризис в японском кино, и Кудо, как и все его коллеги, вынужден был искать спасения от творческого простоя на телевидении, где ему вновь пришлось вернуться к своему излюбленному коньку – самурайским телесериалам. А снятые в эти годы для большого экрана ганстерские ленты уже не могли повторить высокий уровень его ранних работ. Вскоре режиссер и вовсе разочаровался в японском кино, признавался, что даже фильмы Китано Такэси навевают на него сон, и стал поклонником американских боевиков.

Похожая судьба ждала не только его, но и других мастеров *якудза-эйга*, покусившихся на пересмотр жанровой структуры фильмов *нинкё*. Но, тем не менее, творческие эксперименты по его реформированию и попытки вернуть угасавший зрительский интерес к ганстерскому кино никогда не прекращались. В роли очередных ниспровергателей канонов *нинкё*: выступил режиссер Като Тай с группой своих коллег со студии «Тоэй». Главной причиной, из-за которой они критиковали фильмы *нинкё*, был «чрезмерно упрощенный и перенасыщенный благостными стереотипами взгляд на проблемы организованной преступности»<sup>8</sup>. Вот почему основная задача создателей ганстерского кино виделась им, в первую очередь, в создании острых, оригинальных и нестандартных сюжетов. Одновременно с этим предполагалось сосредоточить внимание на поиске новых художественных средств, как в области режиссуры, так и актерской игры.

И вскоре Ито Тай со своими творческими единомышленниками попытались претворить эти идеи в реальность, приступив к совместным съемкам фильма «Женщина-игрок по кличке “Красный пион”» («Хиботан бакуто», 1968–1972). Так впервые в криминальных картинах студии «Тоэй», долгие годы специализирующейся на производстве фильмов «мужского» жанра, появились подружки *якудза*, их жены и вдовы, которые сражались за своих мужей и любовников, практически не уступая мужчинам. И, более того, в этих картинах эффектные кадры с жестокими женскими баталиями искусно перемешивались с не менее откровенными и впечатляющими сексуальными сценами. В этих ролях стали знаменитыми актрисы Фудзи Дзюнко и Ивасита Сима. Но успех этих фильмов был кратковременным.

Однако идея «раскрутки» женской части фабулы ганстерских картин не канула в лету. В конце 1960-х – начале 1970-х гг. Японию потрясли дерзкие преступления девичьих криминальных групп, ставших женским вызовом мужскому криминальному миру. Они получили название *сукэбан*, что в дословном переводе с японского означает «женщины-

---

<sup>8</sup> Денисов И. Якудза эйга. Жанровое кино по-японски. // Русский журнал. URL: <http://www.russ.ru/pole/YAkudza-ejga> (дата обращения 07.11.2015)

боссы», и сформировали одну из первых молодежных субкультур. Эти «новые» японки, облаченные в строгие школьные формы и вооруженные острыми бритвами и тяжелыми цепями, собирались обычно неподалеку от железнодорожных станций и совершали там магазинные кражи, карманное воровство и невиданные доселе акты насилия. И даже в своем кругу они строго соблюдали почти тюремную дисциплину, не допуская непослушание старшему и общение с противоположным полом. Что уж тут говорить о реакции со стороны обычных жителей близлежащих городов, когда даже якудза относились к ним с большим почтением и даже некоторой опаской. Чем не тема для криминального кино?

Так в стенах студии «Тэй» возник новый поджанр *якудза-эйга* – *сукэбан*, который стал беспощадно эксплуатироваться режиссерами, постепенно дополнив его элементами боевиков, триллеров и даже эротики. Одним из ранних образцов этого нового поджанра является картина «Сукэбан-блюз: контрака королевы пчел» («Сукэбан бурусу: мэсубати-но гякусю», 1971), рассказывающая о сложных взаимоотношениях женской молодежной банды *сукэбан* с местными *якудза*. А из более поздних популярных работ этого жанра следует назвать ленту «Сукэбан-прокурор» (2006) известного режиссера Фукасаку Кэнта, сына покойного Фукасаку Киндзи. В центре сюжета – судьба девушки, завербованной политической организацией «К» и засланной в элитную школу, чтобы предотвратить там террористический акт.

Другая лента «Сукэбан-блюз: месть» или «Партизанская война девушки-босса» («Сукэбан гэрира», 1972) рассказывает о дружбе и соперничестве двух женских криминальных группировок мотоциклисток и является еще одной из вариаций *сукэбан*. Дело в том, что в те годы в Японии на смену «*сукэбан*» пришла другая массовая полукриминальная молодежная субкультура байкеров – *босодзоку*. Когда-то фильмы с участием Джеймса Дина и Марлона Брандо вызвали к жизни целое байкерское движение на Западе. А в Японии, наоборот, байкеры, появившиеся, в том числе, благодаря тем же западным кумирам, вскоре стали героями не только криминальных сводок, но и криминальных фильмов, получивших название *босодзоку*. И это, отчасти, закономерно, поскольку практически всем им, в том числе и девушкам, были свойственны тяга к театральным эффектам, начиная с экстравагантности их костюмов. А постоянное внимание к ним СМИ и осуждение общества сразу же создали байкерам скандальную репутацию.

А, когда и байкеры уже не могли поддерживать стабильный интерес зрителя к криминальному кино, в ход пошло самое бесприморное оружие – эротика, причем в сочетании с криминальными сюжетами в стиле *сукэбан*. Яркий пример таких лент – «Мальчик-сукэбан» («Ойра сукэбан» 2006) – эротическая комедия о приключениях юноши, про-

бравшегося в женскую гимназию под видом новой ученицы и открывшего для себя много шокирующих тайн девического сообщества.

На фоне столь разнообразной продукции *якудза-эйга*, созданной в стенах такого мощного в те годы киногоганта, как «Тоэй», вклад других крупных кинокомпаний в развитие этого жанра выглядит куда скромнее. И, тем не менее, каждая из них, следуя тогдашним кинотрендам и сохраняя свою художественную специфику, создала немало ярких оригинальных образцов *якудза-эйга*.

Так, кинокомпания «Синтохо», удивившая весь мир своими фильмами о Годзилле, после отхода от левой идеологии, взяла ориентир на западное кино. Поэтому среди ее кинопродукции преобладали ганстерские ленты в американских и итало-французских традициях. А среди создателей этих картин, в первую очередь, следует назвать имя талантливого мастера *якудза-эйга* Исии Тэруо, снявшего на «Синтохо» свой популярный ганстерский экшн с элементами эротики «Королева пчел и школа для драконов» и др. Правда, полностью реализовать себя в криминальном жанре ему удастся лишь спустя годы, работая на других студиях. Дело в том, что в 1961 г. «Синтохо» объявила о своем банкротстве.

Немногим более продолжительной оказалась судьба кинокомпания «Дайэй», разорившейся в 1971 г., но и она успела оставить свой след в области криминального кино. Эта кинокомпания всегда специализировалась на выпуске самурайских лент, поэтому здесь создавались в основном *якудза-эйга* с явно историческим уклоном, т. е. в стиле *нинкё*. В качестве примера достаточно назвать серию фильмов «Молодой босс» («Вака оябун», 1965–1967), одним из постановщиков которой был Кадзу Икэхиро, который предпочитал как раз самурайские картины и явно недолго любил ганстерское кино. Другой яркой фигурой «Дайэй» в области *якудза-эйга* был режиссер Масумура Ясудзо, а главными звездами – Итикава Райдзо («Молодой босс»), «Судьба игрока» (Бакуто итидай симацури), 1969), Кацу Синтаро («Дурная репутация» (Акумё), 1961) и Ясуда Митио («Женщина-якудза из Канто» («Канто онна акумё», 1969).

Кинокомпания же «Никкацу», долгие годы выпускавшая исключительно легкие и жизнерадостные молодежные фильмы, лишённые и намёка на социальную проблематику, также вынуждена была искать свою нишу в ганстерском кино. Это был поджанр «безграничного действия» (*мукокусэки акушон*) и его вариации – «мелодраматический экшн» (*мудо акушон*) и более жесткий «новый экшн» (*ню акушон*). Основы этого направления начали закладываться на студии еще в 1950-х гг., когда авторы лент почувствовали творческую свободу, обретенную после войны. И тогда они стали охотно заимствовать художественные идеи для своих фильмов из американских «нуаров» и европейских криминальных лент, а во второй половине 60-х гг. появились и прямые цитаты из американских вестернов.

И хотя на студии по-прежнему продолжали создавать фильмы в стиле *нинкё*: (сериал «Долг мужчины» и т. д.), куда большее внимание уделялось работам таких режиссеров, как: Фурукава Такуми (Жестокая стрелялка) («Кэндзю Дзанкоку», 1964), Номура Такаси («Мой паспорт» – кольт) («Коруто ва орэ-но пасупото», 1967), Ида Мотому («Три секунды до взрыва» («Бакухацу 3 бё маэ», 1967) и др., отсылавшим зрителя к западным образцам. Были и свои опыты с *сукэбан* («Рок бродячей кошки: первая в банде» («Нора нэко рокку: онна бансё», 1970), однако куда скромнее более поздних лент «Тоэй». А в 1970-х гг. «Никкацу» и вовсе переключилась на эротику, вернее, на гремучий гибрид эротики и *якудза-эйга*, создав дилогию с секс-звездой Тани Наоми «Веревочный ад» («Ниидзума дзигоку», реж. Охара Каю, 1975) и «Веревка и кожа» («Дан онироку нава то хада», (реж. Нисимара Сёгоро, 1979) и др. И здесь порнографы с «Никкацу» заметно обошли своих вечных конкурентов с «Тоэй», как по количеству лент, так и по непристойности сюжетов.

Однако «коньком» «Никкацу» все-таки оставались фильмы «безграничного действия», которые создавались такими известными режиссерами, как: Курахара Корёси («Я жду» («Орэ ва матгэру дзэ», 1957), Масуда Тосио «Ржавый нож» («Сабита найфу», 1958), «Песнь ганстера» («Якудзано ута», 1960) и т. д. Они вошли в историю японского кино как безукоризненно исполненные жанровые фильмы, в которых прославлялся японский индивидуализм и освобождение от уз традиционализма. Эти и другие ленты киностудии прославила целая плеяда звезд криминального кино, как: Ватари Тэцуя, Сисидо Дзё, Кадзи Мэйко, Мацубара Кёко, создавшие огромную галерею ярких и запоминающихся образов предателей преступного мира. И все-таки лицом «Никкацу» тех лет называется не кто иной, как Судзуки Сэйдзюн, один из самых талантливых и неординарных режиссеров Японии, большой мастер криминального жанра, который из-за своей тяги к оригинальности даже вынужден был однажды навсегда распрощаться с киностудией.

Его оригинальность проявляется во всем, начиная с достаточно нетрадиционного чувства юмора и кончая свойственным только ему колористическим решением и композиционным построением кадра. Судзуки в своих работах подчеркивает абсурдность окружающего мира, поэтому и смерть героев фильмов у него не окрашена в трагические тона, а предстает нелепой случайностью. А цвет выражает яркие эмоции и неординарные черты характера персонажа, подчеркивает настроение и т. д. Нелучайно принято сравнивать многие работы режиссера с мюзиклами Винсетта Минелли, преисполненными визуальной яркости.

И эти особенности режиссерского стиля ярко прослеживаются почти по всех его фильмам, начиная с картины «Молодость зверя» («Ядзю-но сэйсюн», 1963). Сюжетная линия фильма фактически повторяет историю «Телохранителя» («Ё:дзимбо», 1961) Куросава. Неуловимый *якудза*

Мидзуно в исполнении Сисидо Джо склоняется по убогим улочкам, по злачным барам и другим непристойным местам, пытаясь найти для себя жизненную правду. По признанию самого Судзуки, в фильме «Молодость зверя» он обрел свой режиссерский стиль, поскольку в ранних своих лентах: «Красотка преступного мира» («Анкокугай-но бидзё», 1958), «Цель – тюремный фургон» («Дзюсанго тайхи-сэн ори: соно госё: о нэ-раз», 1960) он еще слепо следовал законам криминального жанра.

Теперь смелый творческий эксперимент сопутствует почти каждому его фильму. И в этом отношении очередная криминальная картина «Токийский скиталец» («Токё нагарэмоно», 1966) представляет собой важный этап в его режиссерской работе. В ней колористическое решение, впрочем, как и внутрикадровое построение, приобретает еще большую концептуальность и осмысленность, что потребовало, в первую очередь, использования дорогостоящих визуальных эффектов, современной аппаратуры и т. д. Эти технические новации не укладывались в бюджет фильма и стали причиной конфликта Судзуки с руководством «Никкацу». В результате он был вынужден пойти по пути экономии средств, что, в конечном итоге, привело к нарушению режиссерского замысла и созданию достаточно странных и почти сюрреалистических световых эффектов. В результате фильм «Токийский скиталец» превратился в произведение, отличающее своей стилистической эксцентричностью и буквально разрушающее жанровую структуру ганстерского кино.

В 1967 г. Судзуки решает продолжить начатый эксперимент и приступает к съемкам в некотором роде провокационного фильма «Рожденный убивать» («Короси-но ракуин») – еще более сюрреалистичного и несколько абсурдного произведения с едва уловимой последовательностью развития событий и т. д. И это стало причиной очередного скандала на студии, который закончился его увольнением. И все-таки фильм вышел, правда, в черно-белом варианте, но при этом режиссеру удалось создать целостный визуальный ряд, отличающийся, с одной стороны, своей простотой и структурной четкостью, а с другой стороны, полный новых режиссерских находок. Очевидно, что Судзуки, несмотря на работу в рамках одного жанра, никогда не было заложником раз и навсегда выбранного стиля. И об этом свидетельствуют почти все работы в жанре ганстерского кино «Татуированную жизнь» («Ирэдзуми итидай», 1965).

Творческие новации Судзуки были по многим созвучны художественным поискам представителей протестной «новой волны», работавших на студии «Офуна» кинокомпании «Сётику». Прежде здесь специализировались на производстве однообразной народной драмы *сёмингэки* и слезоточивых женских мелодрамах о матерях *хаха-моно* и женах *цума-моно*, пока не появилась новая плеяда режиссеров, показавших в своих фильмах жестокую действительность и новое мятежное и циничное поколение японцев. Что касается ганстерского кино, то на «Сётику» сни-

малось намного меньше эталонных для этого жанра фильмов, чем «Тоэй». И, тем не менее, именно здесь начинал свой актерский путь легендарный Андо Нобору. И даже известный мастер *нинкё*: Като Тай, который в силу разных причин вынужден был «дрейфовать» со студии на студию, прежде, чем поработать на «Тоэй», успел создать здесь несколько своих криминальных лент, в том числе и в успешном сотрудничестве с Андо в картине «История лица» («Отоко-но као ва рирэкисё», 1966). А еще в стенах этой студии прославленный режиссер Синода Масахиро снимал свой фильм «Бледный цветок» («Кавайта хана», 1964), который считается моделью для всех *якудза-эйга* 1960-х гг.

Следуя художественным принципам своих единомышленников по «новой волне», Синода в очередной раз вступил в спор с кинотрадициями, созданными его предшественниками – режиссерами Одзу, Киносита и Мидзогути. Вместе с Судзуки Сэйдзюн, Масумура Ясудзо и др. он стремился переосмыслить не только и не столько содержание и тематику японского ганстерского кино, сколько основы киноязыка старой кинематографической школы, низлагая их эстетические нормы и нарративную структуру киноповествования. В своем фильме режиссер отказывается от отработанных в этом жанре приемов. И, используя привычные сюжетные ходы и изобразительные решения, создает новую структуру жанра *якудза-эйга*.

В основу сюжета фильма был положен одноименный роман модного прозаика Исихара Синтаро, пророка «солнечного племени» – *тайё-дзоку*, бунтарей и прожигателей жизни, отвергших духовные ценности старшего поколения и сделавших целью своего существования развлечения, богатство и успешную карьеру. Вместе с произведениями Исихара на японский экран пришел новый герой – мятежный, циничный изверившийся в идеологии конформизма. А вместе с ним – секс, насилие жестокость, эпатаж и все то, что бросало вызов японскому обществу и его традициям. Первый роман писателя так и назывался «Солнечный сезон» («Тайё-но кисэцу»). Он вышел в 1956 г. и буквально сразу же был экранизирован режиссером Фурукава Такуми на студии «Никкацу».

Но на сей раз Исихара переносит действие своего романа с океанских пляжей и дорогих баров в мрачную ганстерскую среду. Молодой *якудза*, только что отбывший срок за убийство, знакомится в игорном доме с загадочной молодой женщиной. Но в скором времени вновь попадает в тюрьму, став участником разборок двух криминальных группировок и убив босса своих противников. Там он узнает, что пока он находится в заключение, его возлюбленную совратили и посадили на наркотики. И им вновь овладевает чувство мщения. Такая драматургическая конструкция позволяет продолжитьхождение героя и создать серию фильмов.

Фильм начинается безмолвной сценой: за продолговатым столом группа людей играет в карты. Тревожна и мрачна атмосфера игорного

дома. Нервный ритм смонтированных коротких планов создает атмосферу надвигающейся опасности. Его усиливают и монотонные реплики банкомета, изредка нарушающие тишину. Камера ловит тайно брошенные взгляды, условные жесты – детали, сгущающие и без того напряженную обстановку. Мир ганстеров, живущий по своим законам и традиционным ритуалам, подробно и весьма эмоционально воссоздается Синода, который за счет совокупности деталей – азартных игр, шантажа, эротики, смерти одновременно стремится показать быстротечность и бессмысленность этой жизни.

На самом деле жанр фильма «Бледный цветок» трудно причислить исключительно к ганстерскому кино. Ведь для главного героя с его нигилистским восприятием жизни ощущение опасности и риска составляет суть его существования. Преступление для него никак не воспринимается в контексте исполнения морального долга, что типично для героев *якудза-эйга*, но далеко не свойственно психологии самого режиссера. Атмосфера фильма пронизана чувством отчаяния и пустоты, тоски и одиночества, и одновременно с этим непреодолимой жаждой жизни. Позиция режиссера далека от морализаторской даже когда главный герой, наконец, ощущает полноту жизни от процесса совершения убийства, потому что для него это – единственный способ познать и утвердить себя в этом мире. И все-таки Синода все-таки выносит свой вердикт, признав в одном из своих интервью, что «послевоенное молодое поколение утратило чувство духовного единства и целесообразности жизни»<sup>9</sup>.

Картина наполнена острым социальным звучанием: «В фильме выведены люди, творящие зло, – отмечал сам режиссер. – Я вижу их как порождение общества, в котором они живут. Это работой я пытался выразить свой протест против подобной порождающей зло действительности»<sup>10</sup>. Этот протест, о котором говорит режиссер, присутствует в большинстве ганстерских фильмов этих лет. И во многом объясняет причину столь стремительного роста популярности ганстерского кино в 1960-е гг., впрочем, также, как и ее резкого спада в 1970-е гг.

И это, в первую очередь, было связано с теми социально-политическими переменами, которые произошли в Японии за это десятилетие. Дело в том, что герой этих лент, как правило, предстает перед зрителем как выходец из бедной семьи, познавший в юности нужду и лишения, и это толкает его на преступную стезю, поскольку иного пути в том обществе практически не существует. Став *якудза*, бывший бедняк не только получает определенный жизненный достаток, но приобретает реальную силу и уверенность в себе, а это, в свою очередь, порождает у

---

<sup>9</sup> Мухамеджанова А. Жанры японского кино (кино 1950 – 1970-х годов) // ArtCritiques. Смольный институт свободных искусств и наук. URL.: <https://artcritiques.wordpress.com/2010/03/24/жанры-японского-кино-кино-1950-1970х-годов/> (дата обращения 07.11.2015.)

<sup>10</sup> Mellen J. Voices from the Japanese cinema. N.Y.: Liveright, 1975. P. 230.

него желание мстить богатым за бедных и слабых. Подобные сюжеты «врачевали» души людей, оказавшихся в трудные послевоенные годы в рядах нищенствующих социальных изгоев, и вселяли в них надежду на сильных заступников, с которыми по старой традиции ассоциировались благородные *якудза*.

Однако стремительный экономический скачок, который совершила Япония в 1960-е годы, и рост благосостояния, приведшие к кардинальным социальным сдвигам, сделали подобные сюжеты мало востребованными широкой публикой, начинающей уже забывать о тяжелом прошлом. Да и созданный миф о справедливости и благородстве *якудза* уже многим казался смешным и фальшивым на фоне возросшей преступной деятельности японской мафии, сферы интересов которой теперь уже простиралась в экономические и политические сферы.

В этой ситуации популярность ганстерских фильмов в Японии начала стремительно падать, несмотря на все старания кинематографистов сделать этот жанр вновь интересным широкому зрителю. Переломным в истории *якудза-эйга* стал 1972 г. Во-первых, к этому времени уже были преданы забвению идеалы левого движения 1960-х гг. и наступил трагический конец демократическим настроениям в обществе. Кровавые преступления левых радикалов: жестокая чистка собственных рядов в «Красной армии», организованные ими захваты заложников и т. д. отвратили от них большую часть их бывших сторонников. Конечно же, симпатии к властям от этого в обществе не прибавилось, но отныне протестные движения ассоциировались в глазах общественности не с благородными героями прошлого, а с безжалостными хладнокровными убийцами.

Эксплуатировать романтизированный образ *якудза* уже не представлялось возможным и по другой причине. В 1970 г. Мисима Юкио совершил ритуальное самоубийство во имя реставрации довоенного императорского режима, тем самым окончательно подорвав идеалистическое восприятие националистических идей.

Примешивались и далекие от политики обстоятельства. В том же 1972 г. на мировые экраны вышел легендарный «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Coppola, который с огромным успехом был показан и в Японии. Эта лента перевернула представления японцев о криминальном кино. И после ее просмотра японские продюсеры уже не могли не понять, что японские картины в жанре *якудза-эйга* более не выдерживают конкуренцию со стороны американского кинематографа. Требовался достойный ответ. И он не заставил себя ждать. Японским ответом американскому «Крестному отцу» стала прославленная лента Фукасаку Киндзи «Бои без чести и жалости» («Дзингинаки татакай», 1973 г.), сегодня уже причисленная к наивысшим достижениям японской культуры XX в. Так началась новая страница в истории японского ганстерского кино.