

М.Л. Теракопян

# Современные режиссёры Японии



# Мария Леонидовна Теракопян

## Современные режиссеры Японии

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=23541378](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=23541378)*

*Современные режиссёры Японии / Теракопян М.Л.: ВГИК; Москва; 2015*

*ISBN 978-5-87149-191-1*

### Аннотация

В сборник вошли портреты наиболее ярких и интересных современных японских режиссёров, представляющих самые разные сферы кинематографа – от мейнстрима до экспериментального кино. Среди них есть и прославленные, и малоизвестные имена, есть авторы, снимающие по одному фильму в несколько лет, а есть и отличающиеся поразительной работоспособностью, но каждый из них так или иначе оставил заметный след в японском искусстве.

# Содержание

Японский кинематограф в конце XX – начале XXI века	4
Аояма Синдзи	13
Иваи Сюдзи	27
Исии Сого (Гакурю)	38
Конец ознакомительного фрагмента.	48

# **Мария Теракопьян**

## **Современные режиссёры Японии**

### **Японский кинематограф в конце XX – начале XXI века**

Задача данного сборника – дать представление о ситуации, сложившейся в японском кино в конце XX – начале XXI в.

На рубеже веков мир захлестнула новая волна интереса к японскому кино. У всех на слуху были имена Такэси Китано, Наоми Кавасэ, Масаюки Суо, Такаси Миикэ, Хидэо Наката. «Ушедшие» Ёдзиро Такита получил «Оскара» как лучший зарубежный фильм. В Америке появилась целая серия римейков японских картин – «Потанцуем», «Звонок», «Тёмные воды» или же такой косвенный римейк, как «Скорость», повторяющий сюжетные ходы картины 1975 г. «109 скорый идёт без остановки». Необычайную популярность приобрела японская анимация, так называемые фильмы анимэ, в особенности работы Хаяо Миядзаки, такие как «Унесённая призраками» или «Принцесса Мононоке». В Америке и Ев-

ропе с готовностью демонстрировали фильмы ужасов, получившие собирательное название «J-Horror».

Всё это свидетельствует, что к концу 1990-х годов японская кинематография, пережившая серьёзнейший упадок в 1970–80, стала понемногу выходить из кризиса.

Существовавшая долгие годы студийная система постепенно разваливалась, и к середине 1970-х рухнула окончательно. Уцелели и продолжали заниматься кинопроизводством «Тохо», «Тоэй», «Сётику», «Никкацу». Неуклонно сокращалась и доля японских фильмов, самое низкое значение было зафиксировано в 1991 г. – 230. Но не следует забывать, что даже при сокращении доли японских фильмов в прокате, на рынке их всё равно присутствовало больше, чем в других развитых странах. Для примера в Англии отечественные фильмы составляют 8 процентов, в Германии – 7, во Франции, где действует система господдержки – 33 %. В Японии же эти показатели даже в самые плохие времена достигали 30–40 %. Однако примерно треть производимой в Японии кинопродукции составляют так называемые эротические «розовые» фильмы, демонстрируемые в специально отведённых кинотеатрах.

Среди причин возрождения японского кинематографа называют увеличившееся финансирование, особенно от телекомпаний (видную роль здесь играет «Fuji TV»). Получающие большие доходы от рекламы, телекомпании менее чувствительны к прихотям кинорынка, к тому же они имеют

возможность рекламировать «свои» фильмы в своих же телесетях.

Другую причину многие видят в открытии мультиплексов.

Ещё одним важным фактором считают приход талантливых молодых режиссёров и актёров. У руководства крупнейших студий стоят в основном пожилые люди, которые предпочитают следовать сложившейся традиции и неохотно переходят к чему-то новому. К началу 2000-х сложилась ситуация, когда праздничная анимация для детей и исторические фильмы для пожилых снимаются режиссёрами с участием актёров, которые часто оказываются ровесниками руководителей студии. Большие студии не предлагали новых идей, не воспитывали новые таланты, снова и снова перерабатывали уже проверенные временем формулы, привлекавшие лишь ограниченный сегмент рынка.

В этих условиях начался расцвет независимого кино. Наиболее активно действовала независимая компания «Argo Project», представлявшая собой союз шести независимых продюсеров, работавших при поддержке производителя спиртных напитков «Suntory». Распространение кабельного и спутникового телевидения создало дополнительный спрос на независимые фильмы. Крупным инвестором стала спутниковая станция «Wowow», которая в 1998 г. обеспечила создание компании «Suncent Cinema Works» под руководством продюсера Такэнори Сэнтю. Начиная с 1992 г. его компания

финансировала серию малобюджетных короткометражных и полнометражных картин проекта «J Movie Wars». Блокбастеров среди них не было, но вот настоящих хитов оказалось немало, многие режиссёры прославились на родине и за границей. Одним из них был Хидэо Наката: успех фильма «Призрак актрисы» (1996) снятого в рамках этого проекта, дал ему возможность стать режиссёром «Звонка». Другой пример – жена Сэнтю, режиссёр Наоми Кавасэ, которая стала первой женщиной, получившей «золотую камеру» в Канах за «Судзаку» (1997).

Ещё более смело и решительно действует другой продюсер Гэндзиро Арата. Из-за своего содержания (жестокость, сексуальное насилие и т. д.) «Шёпот богов» (2005) Тацуси Оомори не мог бы прокатываться в обычной сети кинотеатров, поэтому Арата специально выстроил подобие кинозала на территории Токийского национального музея в Уэно и поклялся демонстрировать там фильм в течение полугода, что бы ни случилось. Благодаря его усилиям «Шёпот богов» попал в конкурс Токийского фестиваля, а потом уже и в традиционную прокатную сеть. Нечто подобное Арата проделал ещё в 1980 г., когда в импровизированном передвижном кинотеатре показывал фильм Сэйдзюна Судзуки «Цыганские напевы». Фильм получил почётное упоминание 31-го Берлинского фестиваля, четыре награды Японской киноакадемии, включая награды лучшему фильму, лучшему режиссёру и лучшему художнику, пять наград журнала «Кине-

ма дзюмпо», в том числе за лучшую режиссуру и за лучший фильм.

Распад студийной системы нарушил годами существовавшую традицию, требовавшую, чтобы новичок несколько лет проработал ассистентом у какого-нибудь режиссёра. Лишь потом он получал право претендовать на самостоятельную постановку. Теперь же студийным режиссёром мог стать даже студент младших курсов, как произошло с Сого Исии.

В 1990-е на кинематографическом горизонте появилось немало представителей так называемого «поколения X», которые приходят в индустрию самыми разными путями. Кто-то имел опыт съёмки на 8-мм камеру, кто-то занимался рекламой, кто-то – музыкальными видео или документальными фильмами. Становление всех этих кинематографистов пришлось на период «экономики мыльного пузыря», просуществовавшего с 1986 по 1991 год и характеризовавшегося ростом цен на недвижимость и акции. «Сдувание» пузыря продолжалось более десяти лет, вызвав продолжительный период экономического застоя, называемый «потерянным десятилетием», что не могло не отразиться на настроениях населения, особенно молодёжи. Многие тогда будто лишились почвы под ногами. Их можно назвать последним поколением идеалистов, которое исчезло в 1989 г. с окончанием эры Сёва.

Для режиссёров этого поколения, характерно предпочтение визуальному ряду перед повествованием, интерес к лич-



ному, а не общественному. Герои их фильмов – это часто обитатели самых низов общества, живущие на дне, сплошь и рядом проявляющие немотивированную жестокость. Между ними и более пожилыми японцами – пропасть, они будто существа из другого мира. Их протест против конформистского японского общества проявлялся в мелких знаках вызова – перекраситься в блондина или демонстративно есть в электричке – а не в формах организованного протеста. Молодёжь отошла от политики, оказалась оторванной от своих корней, на неё обрушился поток информации, её позиция скорее отстранённая, нежели вовлечённая, темперамент прохладный, а не горячий. По мнению Сюдзи Иваи, молодые японцы не знают кино Куросавы и Одзу, не знают мира, показанного в этих фильмах, и молодые режиссёры должны снимать кино, способное заинтересовать молодую аудиторию.

Зарубежным зрителям лучше всего известно то, что можно назвать японским авторским кино, а вот значительная часть мейнстрима, того, что в основном смотрят японцы, и практически полностью авангард и экспериментальное кино выпали из поля зрения. Чёткого разграничения здесь провести нельзя, ибо режиссёры склонны переходить из одной категории в другую. От авангарда к мейнстриму (Нобухико Обаяси), от мейнстрима к авторскому кино (Сэйдзюн Судзуки) или от экспериментального кино к авторскому, потом мейнстриму, а потом обратно, и так несколько раз (Сион Соно).

Почти не попадает на зарубежные экраны продукция так называемого «дзисю сэйсаку эйга». Это что-то вроде «самодельных» фильмов, которые продюсируют, финансируют и прокатывают (по преимуществу в некоммерческих учреждениях) сами режиссёры, работающие за рамками киноиндустрии. Сюда входят студенческие работы, политические документальные ленты, экспериментальные проекты. Это не совсем то же самое, что «независимое» кино, которым в Японии обозначается всякий фильм, снятый вне главных студий. Достаточно часто «независимые» фильмы финансируются по сложной схеме усилиями кино- теле- и продюсерских компаний. Во многих случаях используется система предварительной продажи фильма для показа по телевидению или видео, так что в полном смысле слова назвать их «независимыми» нельзя.

Молодые кинематографисты выбрали самый дешёвый путь – 8 мм плёнку. В недрах «дзисю эйга» начинали такие режиссёры, как Сого Исии, Наоми Кавасэ, Киёси Куросава, Синъя Цукамото. Во многих фильмах используется приём повествования от первого лица, что даёт возможность автору яснее выразить свою точку зрения. У режиссёров есть возможность затрагивать темы, неприемлемые для мейнстримовского кино, смело экспериментировать с видео и звуковым рядом. «Дзисю эйга» стало неким новым культурным и общественным движением.

Существует несколько организаций, поддерживающих

«дзисю эйга». Это старейший в Японии кинофестиваль, проводимый корпорацией PIA с 1977 г. и предоставляющей победителю некоторую сумму на производство следующего фильма; международный фестиваль документальных фильмов в Ямагата, кинофестиваль фантастических фильмов в Юбари на Хоккайдо.

К «дзисю эйга» примыкают различные авангардистские и экспериментальные фильмы. Режиссёров, которые бы работали исключительно в рамках авангардистского кино, почти нет. Обычно на некотором этапе всё же делается выбор в сторону более традиционного кино. К исключениям из правила можно отнести Синъя Цукамото с его киберпанковской эстетикой и Сого Исии, работающего в эстетике панк-рок. Дань экспериментальному кино отдали Сион Соно, Нобухико Обаяси, Тацуси Оомори.

Первой женщиной-режиссёром в Японии считается Кинуё Танака, снявшая фильм «Любовное письмо» в 1953 г., но вплоть до последних десятилетий женщин-режиссёров были единицы. Сегодня их роль заметно возросла. Во многом их положение в кинематографе стало легче после 1986 г., когда вышел закон о равных возможностях в сфере занятости, юридически отменивший дискриминацию при приёме на работу. Женщины трудятся в самых разных сферах кино от мейнстрима (Симако Сато) до документалистики и авторского кино (Наоми Кавасэ, удостоившаяся множества международных наград на ведущих фестивалях), равно как

и снимают чисто женские лёгкие приятные картины (Наоко Огигами).

В сборнике не рассматривается творчество таких мастеров, как Сёхэй Имамура, Нагиса Осима, Масаки Кобаяси и др, поскольку основная часть их деятельности приходится на более ранний период. В разговоре о Канэто Синдо, проработавшем в кино не одно десятилетие, внимание сосредоточено в основном на фильмах последних лет, о более ранних работах говорится лишь в общих чертах, что создаёт необходимый контекст для анализа недавних фильмов.

С другой стороны, творчество таких мэтров, как Киндзи Фукасаку ил Сэйдзюн Судзуки, разбирается более подробно на всём его протяжении, не в последнюю очередь потому, что в русскоязычной литературе о них мало что написано.

За рамками данной книги остались аниматоры (за исключением Мамору Оси), значительная часть авторов блокбастеров, ужастиков, фантастических фильмов и любовных мелодрам. Как явление они, безусловно, заслуживают внимания, но их авторы чаще всего работают в основном на телевидении и лишь эпизодически снимают для большого экрана.

В целом же наиболее характерной особенностью современного состояния японского кино можно, пожалуй, назвать расцвет независимого кинематографа и существенное снижение роли крупных студий в определении лица национальной кинопродукции.

Аояма Синдзи

(青山 真治)



Родился 13 июля 1964 в префектуре Фукуока на севере Кюсю. В 1989 г. окончил университет Риккё, где изучал зарубежное киноискусство. Его наставником был известный японский киновед Сигэхико Хасуми. В университете Аояма экспериментировал с 8-мм камерой, был членом киноклуба, на заседания которого нередко заглядывал Киёси Куросава и делился со студентами опытом режиссёрской работы. В те годы Аояма увлекался фильмами Годара, которые оказали большое воздействие на стилистику его собственных работ. Профессиональная деятельность Аояма в кинематографе началась, как водится, с должности ассистента режиссёра, в частности Киёси Куросавы.

Аояму часто причисляют к новому поколению режиссёров 1990-х, ставя в один ряд с такими кинематографистами, как Наоми Кавасэ, Нобухиро Сува, Хирокадзу Корээда. Все они кроме Корээда, на каком-то этапе сотрудничали с продюсером Такэнори Сэнтё, чья компания «Suncent Cinema Works» стремилась всячески поддерживать молодых талантливых кинематографистов.

Ощущением возникшей пустоты пронизан первый серьёзный кинофильм Аоямы «Беспомощность» (1996), в котором молодой человек, выйдя из тюрьмы, возвращается в родной город, ищет своего пропавшего босса-якудза, и не желает верить в его смерть. Тех же, кто пытается убедить его в обратном, он без долгих размышлений отправляет в мир иной. Внешне беспричинную жестокость проявляет и

его друг, который приканчивает сковородкой супружескую чету владельцев придорожного кафе, но в то же время трогательно заботится о психически больной сестре приятеля. Суровый скупой стиль создаёт ощущение пустоты и сдерживаемых страстей. В этом безрадостном обществе без любви молодые люди страшно далеки друг от друга, скитаются без цели и не способны заявить о своём одиночестве иначе как при помощи насилия. С этой картины началось сотрудничество Аояма с оператором Масаки Тамура, который в своё время начинал работать в документальном кино, и Таданобу Асано, сыгравшем здесь одну из своих первых серьёзных ролей. Фильм получил гран-при Japan Film Industry Professional Awards в 1996 г.

Вообще-то официальный режиссёрский дебют Аояма – эротическая комедия о школьниках «Этого нет в учебниках» (1995). Сам режиссёр о ней весьма невысокого мнения и замечательна она лишь тем, что в маленькой роли там появился Киёси Куросава.

После бурного роста экономики в 1980-е и её последующего крушения на обочине осталось множество людей вроде героев «Двух хулиганов» (1996). Друзья лишь изображают из себя крутых парней, будучи на побегушках у якудза. Один из них слишком неуправляем, чтобы быть членом банды, а другой тяготеет к нормальной жизни. Главное для них – свобода не становиться частью машины. Это скорее «buddy movie», чем фильм о якудза. Многие сцены сняты издали долгими

планами. Здесь нет ни напряжённых эмоциональных ситуаций, ни прославления гангстерской жизни. Персонажи, даже гангстеры, испытывают обычные человеческие чувства – любовь, страх, отчаяние.

Гангстерско-криминальную тему продолжает полукомедийная картина «Дикая жизнь» (1997) о бывшем боксёре, вставшем на защиту своего босса. Его смелость, преданность, изобретательность вызывают уважение у якудза, главарь которых в критический момент нарушает неписанный кодекс и сохраняет ему жизнь.

«Одержимость» (1997) можно с большой натяжкой классифицировать как полицейский триллер, хотя в центре внимания здесь не столько погони или интрига, сколько философские проблемы и психология персонажей. Фильм снят по собственному сценарию Аояма и продолжает тему поиска смысла жизни аутсайдерами, которые отстаивают свою индивидуальность на фоне всеобщего урбанистического отчуждения. Одержимый идеей смерти неизлечимо больной молодой человек похищает пистолет у раненого полицейского и совершает серию бессмысленных убийств. Режиссёра интересует внутренняя мотивация как полицейского, считающего своим долгом даже после увольнения со службы вернуть своё оружие, так и преступника, в извращённом понимании которого смерть – единственное доказательство любви. Поэтому неудивительно, что многие ключевые сюжетные моменты даются вскользь, а то и вообще разыгрывают-



ся где-то за кадром. Картина завершается двойным самоубийством молодого человека и его возлюбленной на пустом бейсбольном поле. При очевидном сходстве (в частности, места действия финальной сцены), это не столько римейк, сколько переосмысление фильма Акиры Куросавы «Бездомный пёс» (1949). Если у Куросавы царило ощущение растерянности, пустоты и опасности послевоенных лет, то у Аояма это смятение, вызванное зариновой атакой в токийском метро 1995 г.

Слишком напряжённый ритм работы пагубно сказался на здоровье режиссёра, и после «Одержимости» он был вынужден взять перерыв на полгода, что сопровождалось и определёнными изменениями в его кинематографических пристрастиях.

«Тенистая роща» (1999) – первый не гангстерский и не кровавый фильм Аояма. На сей раз в центре ленты женский образ. В произведении Сосэки Нацумэ, ставшем основой фильма, героиня погибает, потому что не вписывается в свою эпоху, Аояма же хотел показать, что в наше время умирать ей больше необязательно. Девушку неожиданно бросает любимый, в отчаяние она начинает звонить случайным людям, один из которых всё-таки пытается её утешить. Не желая сдаваться и надеясь, что возлюбленный к ней вернётся, она читает книжки о том, как завоевать сердце мужчины, подкарауливает своего бывшего ухажёра, оставляет сообщения, даже нанимает частного детектива. В очередной

раз утешая девушку после скандала с её парнем, доброжелатель оказывается у неё в квартире и на стене видит фотографию рощи, на месте которой уже давно выстроили жилой район. Лес так заинтриговал его, что он отправляется на поиски этого места. Камера долго следит за тем, как сменяют друг друга сельские пейзажи за окном неторопливо движущейся машины. Стремясь подчеркнуть банальность и поверхностность городской жизни, оператор Тамура снимает мегаполис видеокамерой и лишь в сценах в роще переходит на 35 мм.

В фильмах Аояма современный мир предстаёт будто в зеркале. Он вроде бы тот же, но в нём есть какие-то трещинки, свидетельствующие о том, что что-то не так. Так, в «Одержимости» появляются группы людей в радиационных защитных костюмах, не имеющих никакого отношения к сюжету. Они прямо на улице кого-то арестовывают, в кого-то стреляют, и никто не обращает на это внимания. В «Тенистой роще» поданное заявление об отставке датируется 74 годом Сёва, тогда как эпоха Сёва длилась всего 64 г, так что 1999 г. должен был бы быть 11 годом Хэйсэй. Таким способом Аояма хотел намекнуть на то, что в его фильме эпоха идеализма, связанная с понятием эры Сёва, всё ещё продолжается.

Возникновение множества религиозных сект отразилось в «Одержимости», где в самом начале убивали главу влиятельной секты, а затем в «Бальзамировании» (1999). Героине

последнего поручают забальзамировать 17-летнего подростка, упавшего с крыши. Вскоре возникают подозрения, что это не простое самоубийство. В довершение всего из лаборатории бальзамировщиков похищают голову юноши. Оказывается, существует некая организация, которая торгует органами трупов. Сюжет фильма крайне запутан, здесь и религиозные секты, и инцест, и психические заболевания, и ужасы, и полицейское расследование. Картину часто классифицируют как фильм ужасов, но от последнего в ней присутствуют разве что натуралистические кровавые сцены бальзамирования и расчленения трупов. Сцены действия сняты отстранённо, холодно. Режиссёра вновь интересует не столько сюжет, сколько размышление о том, как смириться со смертью. В небольшой роли здесь снялся знаменитый режиссёр Сэйдзюн Судзуки.

С одной стороны, фильмы Аояма вроде бы и вписываются в жанровую классификацию – молодёжный фильм «Беспомощность», чёрный полицейский триллер «Одержимость», романтическая драма «Тенистая роща», кровавый ужастик «Бальзамирование», – но с другой, полностью переосмысливают концепцию жанра.

Итогом тематических и стилистических исканий стала «Эврика» (2000). Практически чёрно-белый фильм продолжительностью три с половиной часа рассказывает о медленном процессе эмоционального выздоровления трёх человек, выживших после захвата в заложники пассажиров автобуса.

Название «Эврика» позаимствовано из альбома 1999 г. экспериментального гитариста Джима О'Рурка, который в свою очередь был назван в честь фильма 1983 г. британского режиссёра Николаса Рега.

Спустя два года после трагедии Макото (Кодзи Якусё) бросил жену и был изгнан из дома своего брата, а двое детей, как и он побывавших в злополучном автобусе, остались без отца и матери. Макото переселяется в дом к детям и берёт на себя заботу о них. Всем троим хорошо только в обществе друг друга. «Грядёт цунами. Оно сметет всё» – говорит девочка в самом начале. Именно так и произошло с их жизнью. Мы так и не узнаём, зачем был совершён захват автобуса. Это событие – как явление природы, его невозможно изменить или проанализировать. Фильм о том, как найти новый путь в жизни, когда прежняя полностью разрушена. Герои ищут счастья вокруг себя, в природе, а не внутри себя. Поэтому вполне уместно, что вторая часть – это практически фильм дороги, Макото покупает автобус, на котором они отправляются путешествовать. Но то, что все они так близко соприкоснулись с насильственной смертью, наложило на каждого свой отпечаток. Подозрение в серии убийств падает сначала на Макото, но в конце концов убийцей оказывается мальчик. Длинные созерцательные кадры, когда вроде бы ничего не происходит, обладают гипнотической силой. Благодаря долгим планам красивые пейзажи северного Кюсю производят ещё большее впечатление, акцентируя взаи-

моотношение человека и природы. Фильм получил премию ФИПРЕССИ на каннском фестивале 2000 г. На основе фильма Аояма написал книгу, удостоенную премии Юкио Мисимы 2001 г.

Следующий фильм «Пустынная луна» (2001) прошёл почти незамеченным. В центре – специалист IT-компании, которого бросает жена, поняв, что она не может конкурировать с его работой. Аояма стремился проанализировать изменения в системах ценностей и роль семьи в современном обществе.

«Безымянный лес» (2002) – киновариант части телевизионного сериала. По тематике – противопоставление индивида и общества, символизм дерева и леса – сходен с «Харизмой» Киёси Куросавы. Герой – частный детектив, которому поручено вернуть дочь заказчика, сбежавшую жить в некую секту, которая обитает в изолированном доме на холме среди леса. По своей воле из общины уходить никто не хочет, чего никак не в состоянии понять детектив, а человек, который всё же её покинул, на следующий же день попал на первые полосы газет после совершения ряда немотивированных убийств. Руководит коммуной загадочная женщина, мягкая, но настойчивая. В лесу есть дерево, которое по её словам, очень похоже на сыщика. Аояма мудро не показывает дерево, когда детектив его находит, а сосредотачивает внимание на эффекте, произведённом на персонажа.

Режиссёр вновь пригласил Кодзи Якусё сняться в карти-

не «Убийство на берегу озера» (2004). Здесь его персонаж смотрится как инородное тело, как нормальный человек среди чудовищ. Аояма интересовало, как формируются и уничтожаются сообщества людей, как иной раз бывает достаточно какого-то одного происшествия, чтобы их разрушить. Таким сообществом на сей раз стала группа детей и родителей, приехавших в престижную школу по подготовке к поступлению в университет, а событием – появление любовницы главного героя. Вернувшись с несостоявшегося свидания, он обнаруживает на полу в гостиной её труп, а виновницей ненамеренного убийства объявляет себя его бывшая жена. Истинная картина происшедшего постепенно восстанавливается на основе обрывков разговоров, взглядов и других мелочей без участия какого-либо профессионального детектива. Внешне спокойные и культурные персонажи оказываются в глубине души дикими животными. Наиболее жуткий из них – доктор, который «носит» свою профессию как пиджак, а на самом деле способен на что угодно, включая хладнокровное расчленение трупа. Впрочем, не меньший ужас вызывают и дети, готовые на убийство ради будущей карьеры.

«Eli, Eli, Lema Sabachthani?» (2005) на арамейском, или «Боже, боже, почему ты оставил меня?» – последние слова Христа на кресте. Год 2015. Повсюду свирепствует вирус, вызывающий самоубийства. Двое всемирно известных музыкантов-экспериментаторов живут в добровольной ссылке,

отказавшись от своей карьеры. В защитных костюмах они появляются в некоем заброшенном доме, где кругом трупы и кровь, и, не обращая на это внимание, записывают окружающие звуки, чтобы потом синтезировать из них свою не слишком благозвучную музыку. Но в их жизнь вмешивается богатый бизнесмен, который узнал, что их творения помогают излечивать вирус, а значит, могут спасти его заразившуюся внучку. Сцена исцеления заключается в том, что на огромном пустом поле один из музыкантов устанавливает колонки и на всю мощь врубает запись своих сочинений. Вместо апокалипсиса Аояма показывает картину тотального отчуждения и отсутствия связей между людьми. Для него главное – сам вопрос, а ответы на него каждый зритель должен искать самостоятельно. Здесь важнее зрительный ряд и в особенности громкая музыка, а скорее даже просто комбинация трудно переносимых шумов.

Стилистически фильмы Аояма напоминают творчество Киёси Куросавы – медленные, задумчивые, иногда совершенно неясные. Он придерживается точки зрения, что тематические и технические задачи неразделимы.

Через десять лет после «Беспомощности» Аояма вновь возвращается на Северный Кюсю и завершает трилогию – «Беспомощность», «Эврика», «Грустные каникулы» (2007). В третьей части встречаются между собой основные персонажи из двух первых лент, на первый план выходит герой «Беспомощности», а действующим лицам «Эврики» отве-

дено более скромное место. Все они теперь так или иначе связаны с небольшой транспортной компанией, что подчёркивает идею Аояма о том, что человеку изначально свойственно движение, а остановка для него губительна. Герой Таданобу Асано стал на первый взгляд более мягким человеком. Он взял на воспитание китайского мальчика-сироту, всё ещё помогает больной сестре друга, с трепетом пытается наладить отношения с девушкой. Но неожиданная встреча с давно бросившей его матерью переворачивает его жизнь и в итоге приводит к новому убийству. Здесь женщины оказываются намного более стойкими. Мать действительно готова всё забыть и простить и думать только о будущем. Но её взгляд на жизнь непроизвольно вызывает ужас и отвращение – вместо того, чтобы скорбеть о смерти сына, она, не скрывая улыбки, прямо на его похоронах радуется рождению будущего внука. В центре всех трёх фильмов о Кюсю – люди, которые сохраняя внешнее спокойствие, борются с внутренними травмами и драмами. Аояма не судит своих героев, в его отношении чувствуется скорее симпатия к аутсайдерам.

С 1995 по 2007 гг. Аояма поставил восемь фильмов, а потом наступил перерыв на четыре года и лишь в 2011 г. он снял «Токийский парк» о студенте-фотографе, отличающийся намного более лёгким тоном. Здесь вновь молодые люди пытаются разобраться в себе и своих взаимоотношениях, но никакой жестокости, насилия нет и в помине. Все они, напротив, полны желания помочь друг другу, проявляя



при этом удивительную чуткость. Студент почти не расстаётся с камерой, в объектив которой в свою очередь попадают то безмятежные солнечные пейзажи токийских парков, то молодая мать, прогуливающаяся с коляской, то профиль красавицы-сестры. В отличие от большинства предыдущих работ Аояма здесь царят гармония и спокойствие.

Мрачная безысходность, почти такая же, как в ранних фильмах режиссера, вновь возникает в «Заводи» (2013). Действие происходит в портовом городке Симоносэки через пролив от Северного Кюсю, где родился Аояма. Год – 1988, когда был выпущен последний фильм в жанре «роман-порно» компании «Никкацу» и умер император Хирохито. Взрослый мужчина, представленный лишь закадровым голосом, вспоминает невесёлое лето, когда ему исполнилось 17. Тогда отец-садист жестоко изнасиловал девушку своего сына и тот, наконец, решился его убить, но мать остановила сына и сделала всё сама, сначала всадив в бывшего мужа кухонный нож, а потом и свою металлическую искусственную руку. Труп отца так и всплыл в реке с этим обручком, торчащим вверх из живота наподобие гигантского пениса. Аояма хотел передать характерную для жанра «роман-порно» жестокую стилистику постельных сцен. Не случайно на сей раз он сотрудничал со сценаристом Харухико Араи, ветераном «Никкацу». Режиссёр привлекает внимание и к другим приметам того времени: камера постоянно возвращается ко всякому мусору и нечистотам в реке, показывает, как туда

сбрасывают рыбы внутренности. Сама собой возникает аналогия – все мы часть единого потока жизни, который мы сами же бессовестно замусорили.

Помимо художественных фильмов Аояма снимает документальные ленты, работает для телевидения, пишет романы, читает лекции и пишет книги о кино.

## **Избранная фильмография**

«В учебниках этого нет» (Kyôkasho ni nai!) (видео) 1995; «Беспомощность» (Helpless), «Два хулигана» (Chinpira), 1996; «Дикая жизнь» (Wild Life), «Одержимость» (Холодная кровь) (Tsumetai chi) 1997; «Тенистая роща» (Sheidî gurôvu), «Бальзамирование» (Enbamingu) 1999; «Эврика» (Eureka) 2000; «Пустынная луна» (Tsuki no sabaku) 2001; «Безымянный лес» (Shiritsu tantei Nama Maiku: Namae no nai mori) (видео) 2002; «Убийство на берегу озера» (Reikusaido mâtâ kêsû) 2004; «Боже, Боже, почему ты оставил меня?» (Eri Eri rema sabakutani) 2005; «Сверчок» (Kôrogi) 2006; «Грустные каникулы» (Sad Vacation) 2007; «Красная шапочка» (Le petit chaperon rouge) (к/м) 2008 «Токийский парк» (Tokyo Kouen) 2011; «Заводь» (Tomogui), 2013, «Разбитые сердца на продажу» (Kowareta Heart wo Urimono ni), 2015.

**Иваи Сюдзи**

(岩井 俊二)



Родился в г. Сэндай, префектура Мияги, 24 января 1963 г. В 1987 г. окончил Национальный университет Йокогама. Ещё во время учёбы серьёзно увлёкся кино и начал снимать любительские ленты. С 1988 г. работает в индустрии развлечений. У Иваи большой опыт работы в сфере музыкальных видео, телерекламы, телевизионных драм. Даже в начале творческого пути он мечтал не только о том, чтобы просто снять художественный фильм, уже тогда молодой режиссёр превыше всего ставил полную творческую свободу. Поэтому ему нравилось работать на телевидении, где продюсеры разрешали ему делать практически всё, что угодно.

Сам себя Иваи называет «визуальным художником», придавая большое значение именно изобразительной стороне фильма. Его основная тема – метания молодого человека, стоящего на пороге самостоятельной жизни. По словам самого режиссера, ему интересуют разные люди, нравятся немного сумасшедшие. «Мне не интересен обычный хороший человек, который совершает хорошие поступки. Мне становится скучно. Меня больше привлекают люди, которым чего-то не хватает. Таковы, например, дети».

Один из ранних телевизионных фильмов Иваи «Жареная рыбка-пегас» (1993), позже вышедший в кинопрокат, – непритязательная комедия, снятая, вероятно, под влиянием фильмов Дзюдзо Итами. По крайней мере, главная героиня фильма Иваи – специалист по компьютерам, которые тогда ещё были в новинку, разъезжающая на ядовито-розовом

скутере в таком же розовом шлеме – немного напоминает налогового инспектора из работ Итами: столь же энергичная, предприимчивая, бесстрашная. Частному детективу поручили найти редкую рыбку, похищенную злоумышленниками. После серии комичных приключений ему вместе с помощницей удаётся добыть рыбку, правда, они подумали, что стоимость её намного меньше, чем предполагалось. И вот когда от расстройства они сделали из неё жаркое и приступили к трапезе, по телевизору сообщили, что съеденный ими экземпляр был бесценным результатом работы инженеров-генетиков.

Совсем в другой тональности снят «Фейерверк» (вышел на экраны в 1995 г., снят в 1993 г.) – невинная история любви, где два мальчика борются за внимание одной девочки. Она же решает вопрос предельно просто: кто победит в заплыве, с тем она и пойдёт смотреть фейерверк. А дальше Иваи предлагает два варианта развития событий – что было бы, если бы победителем вышел сначала один, а потом другой мальчик.

«Undo» (1994) – первый фильм режиссёра, вышедший в кинопрокат. Кризис в отношениях с возлюбленным оказал столь сильное влияние на женщину, что у неё начали появляться симптомы редкого психического расстройства – патологическая тяга к завязыванию узлов. Сначала «жертвами» становились яблоки, потом несчастная черепашка, а потом и вся комната, и она сама, и возлюбленный оказались опутаны

верёвками будто гигантской паутиной.

Первый полнометражный художественный фильм «Любовное послание» Иваи снял лишь в 1995 г., после семи лет работы на телевидении и в рекламе. Режиссёр очень высоко ценит приобретённый за это время опыт. К примеру, он стал активно использовать новые технологии и раскадровку «Послания» делал полностью на компьютере. Фильм вышел сразу в пяти токийских кинотеатрах, что для дебютной работы достаточно большая редкость, и продержался в прокате 14 недель. Жених главной героини Хироко погиб в горах. И вот, копаясь в его вещах, она находит школьную фотографию и его старый адрес. Под влиянием момента Хироко пишет ему послание и отправляет по этому адресу, вовсе не ожидая ответа. Однако ответ приходит. Как выясняется, там живёт девушка с такой же фамилией, как у погибшего юноши, которая к тому же училась с ним в одном классе, где все издевались над ними из-за сходства имён. Кроме всего прочего обе девушки как две капли воды похожи друг на друга. Но Иваи не стал развивать комический потенциал, а сконцентрировался на судьбе каждой из героинь. Переписка становится для них поводом разобраться в своём прошлом, в своих переживаниях и чувствах. Хироко начинает догадываться, что отчасти её возлюбленный увлёкся ею из-за внешнего сходства со школьной подругой. Роли обеих девушек, совершенно разных по характеру, играет одна актриса Мiho Накаяма. В стилистике фильма проявились особенности

почерка Иваи – быстрый монтаж, панорамирование, нестандартные ракурсы. Критики отмечали прекрасно снятые зимние пейзажи. Постоянно попадающие в кадр горные хребты будто напоминают о судьбе юноши. Успех картины помог выпустить на киноэкраны более ранние работы режиссёра, а в Южной Корее даже поспособствовал отмене запрета на показ японских лент. Позднее по сюжету «Послания» были созданы комиксы манга и опубликован роман.

Иваи считает, что эстетика фильмов Мидзогути, Одзу, Куросавы осталась в прошлом, и теперь японское кино надо делать по-другому. Молодые японцы не знают ни того кино, ни общества, которое в них показано. Сегодня надо снимать ленты о том, что сейчас актуально для молодёжи.

«Бабочка-махаон» (1996) – фильм об азиатских иммигрантах в Японии. В кино они нередко предстают несчастными жертвами. Иваи же считает, что у них есть энергия, которой не хватает японцам. Для них Япония – страна «золотой лихорадки», лихорадки йены. В недалёком будущем на окраинах Токио возник Йентаун, где обитают выходцы из Китая, Кореи, Гонконга, пытающиеся всеми законными и незаконными способами улучшить свою жизнь. Там господствуют нищета, наркотики, воровство. Люди живут в развалоухах, копаются в свалках в поисках всего, чем можно поживиться. Особо ценятся сломанные зонты, ведь их можно слегка починить и снова продавать. Убийство здесь тоже не редкость, и кассета с записью песни «My Way» Фрэнка

Синатры, содержащая инструкции о подделке банкнот, извлекается из живота застреленного гангстера. На этом фоне раскручивается сказочная история местной Золушки – проститутки, обладающей неплохим голосом, которой удаётся начать собственную музыкальную карьеру. Музыку к фильму Иваи писал сам вместе с композитором Такэси Кобаяси. Впоследствии они даже создали такой же как в фильме ансамбль, пользовавшийся большой популярностью.

Любопытно, что Иваи не имеет профессионального музыкального образования. В университете он как-то нашёл роль и иногда бегал на нём играть, правда, так толком и не научился. Зато на помощь пришёл компьютер. Вооружившись программой-композитором, он начал сочинять и сам удивился, как легко всё стало получаться.

В «Пикнике» (1996) три пациента психушки уверены, что скоро наступит конец света, и напоследок решают отправиться на прогулку по стене, ограждающей лечебницу. Беда в том, что правилами заведения им запрещено выходить за стену, вот они и идут между небом и землёй, не смея спуститься, а стена чудесным образом всё не кончается, переходя в ограды, заборы, парапеты и т. д. И так через весь город до самого маяка. Одна из путников – женщина в чёрном платье из перьев, считающая себя вороной. Другой убил своего учителя и теперь его преследует призрак покойного. Третий испытывает неудержимую потребность в мастурбации. Их долгий путь по стене воспринимается как метафо-



ра путешествия к себе, попытки очиститься, освободиться. Психическое заболевание – это бунт терзаемого сомнениями и неуверенностью молодого человека против сумасшедшего, жестокого мира взрослых. Притом, что зрительные образы сюрреалистичны, прихотливы и временами полны безысходности, в фильме есть множество очень красивых сцен, как например та, в которой девушка самозабвенно бежит по стене в коротком чёрном платье с рваным чёрным зонтиком в руках. Сочетание минималистской музыки, голубого неба, реки и промышленного пейзажа на заднем плане создают ощущение свободы.

Совсем иные, более тёплые и чуть юмористические интонации преобладают в «Апрельской истории» (1998), рассказывающей о студентке из провинции, приехавшей в Токио учиться с единственной целью быть поближе к молодому человеку, с которым она не осмеливалась заговорить дома. Режиссёр с мягким юмором показывает, как она пытается втиснуть невероятное количество мебели в свою комнатку, как разносит мелкие подарки холодно встречающим её соседям, заходит в книжный магазин, заглядывает в кинотеатр.

Короче, делает всё, что сделал бы любой человек, вступающий в самостоятельную жизнь. Начавшись как история одиночества и отчуждения, фильм постепенно превращается в романтическую балладу, кульминацией которой становится сцена под дождём, когда промокшая до нитки, но счастливая героиня радостно бежит по лужам под сломан-

ным красным зонтиком. Поскольку лента получилась среднеметражной – 67 минут, это создало трудности для проката. Ивай сам занимался распространением через свою компанию «Rockwell Eyes», лично развозил фильмокопии по кинотеатрам и даже создавал макет билетов.

Намного более жестокая и безысходная атмосфера царит в картине «Всё о Лили Сюсю» (2001). В жизни молодёжи здесь господствует деление на мелкие группки, унижения и запугивание. Противоречие желаний и сознания долга, увлечение поп-культурой, злобность – вот отличительные черты подростковой культуры. Главные персонажи фильма покорны и безответны, парализованы чувством незащищённости и страха. А бессмысленная жестокость и злобность одноклассников не знают границ. Они могут заставить парня вывалиться в грязной луже голышом, мастурбировать на глазах у знакомых, могут избить кого-то ногами до полусмерти, изнасиловать и даже по-настоящему убить. Выход они находят в музыке, в братстве фанов некой вымышленной звезды Лили. Её песни дают им возможность выйти за рамки боли и унижений, для них по-настоящему реальна только она. «Живые» кадры перебиваются текстом, будто набираемом фанатами в интернет-чатах. Неясные, засвеченные солнцем композиции голубых и желтых тонов, мрачные ночные сцены отражают отстранённое, спутанное сознание подростков, которые движутся по жизни будто лунатики. Сюжет фильма создавался при участии будущих зрителей – Ивай организовал

интернет-чат, где все желающие могли вносить свои предложения. Одной из первых в Японии картина снималась полностью на цифровую технику.

У Иваи есть своя более или менее постоянная «команда». Это композитор Такэси Кобаяси, актёр Таданобу Асано. Он часто приглашает сниматься популярных певиц – Михо Накаяма в «Послании», Тяра в «Пикнике», «Бабочке» и «Лили» (позже она вышла замуж за Асано). После безвременной кончины своего постоянного оператора и близкого друга Нобору Синода в 2004 г. Иваи долго ничего не снимал, занимался продюсерской деятельностью. В 2009 г. вышел его документальный фильм про Кона Итикаву, к которому Иваи всегда относился с большим почтением. Кстати, первым фильмом, на который Иваи купил билет на собственные деньги, оказалось «Убийство клана Инугами» Итикава.

Не желая ограничивать себя работой в одной только Японии, режиссёр отправляется в Лос-Анджелес, чтобы своими глазами посмотреть на американскую систему кинопроизводства. Первым зарубежным опытом стал небольшой фрагмент в фильме-омнибусе «Нью-Йорк, я люблю тебя» (2009).

В 2011 г. выходит англоязычный «Вампир» (2011), в котором Иваи выступил как сценарист, режиссёр и оператор. Это вовсе не фильм о вампирах в традиционном смысле – никто не вспыхивает от солнечных лучей, не впивается зубами в шею. Скорее это история о поисках любви и дружбы. Саймон кажется вполне обычным учителем, преданным своему

делу, который трогательно заботится о больной матери. Но у него есть особенность – он не может не пить кровь. Он тайно рыщет по веб-сайтам и интернет-чатам в поисках идеальной девушки – красивой, застенчивой, жаждущей смерти.

Иваи родом из Сэндая, оказавшегося в центре стихийного бедствия в марте 2011 г., поэтому нет ничего удивительного в том, что режиссёр снял очень личный документальный фильм о политических и эмоциональных последствиях этой трагедии «Друзья после 11 марта» (2011). В него вошли беседы с разными людьми от активистов антиядерного движения и профессоров до архитекторов атомных станций, актёров и режиссёров. Первая часть картины состоит в основном из интервью, во второй представлены документальные съёмки района катастрофы.

Иваи является культовой фигурой среди более молодого поколения японцев. Он работает в самых разных областях, помимо кино сочиняет музыку, пишет романы, ведёт собственный веб-сайт.

## **Фильмография**

«Фейерверк» (Uchiage hanabi, shita kara miruka? Yoko kara miruka? ТВ), «Жареная рыбка-пегас» (Fried Dragon Fish) (ТВ), 1993; «Undo», 1994; «Любовное послание» (Love Letter), 1995; «Пикник» (Pikunikku), «Бабочка» (Suwarôteiru), 1996; «Апрельская история» (Shigatsu

monogatari), 1998; «Всё о Лили Тю-Тю» (Riri Shushu no subete), 2001; «Хана и Элис» (Hana to Arisu), 2004; «История Кона Итикавы» (Ichikawa Kon monogatari) (док), 2006; «Нью-Йорк, я люблю тебя» (New York, I Love You, фрагмент «Shunji Iwai»), 2009; «Вампир» (Vampire), «Друзья после 11 марта» (Friends After 3.11) (док), 2011, «Убийство Ханы и Элис» (Hana to Arisu satsujin jiken, анимация), 2015.

**Исии Сого (Гакурю)**  
**(настоящее имя Тосихиро Исии)**

**(石井聰互) (岳龍)**



Родился 15 января 1957 г. в Хаката на острове Кюсю.

В те годы, когда Исии был ещё подростком, северная часть Кюсю оказалась в центре панк-рок революции и стала поставщиком новых талантов для всей страны. Естественно, будущий режиссёр испытал на себе влияние новых веяний, тоже пробовал себя в музыке, поэзии, живописи, но лишь после переезда в Токио и поступления в престижный «Ни-

хон Дайгаку» в 1977 г. понял, что его призвание – кино. Исии с ранних лет любил кино, но позволить себе приобрести камеру, записывающую звук и изображение одновременно, он смог только когда начал совмещать работу с учёбой. В университете Исии основал собственный киноклуб «Кё-эй-ся» (Crazy Film Group), много снимал с использованием университетских 8- и 16-мм камер. Он даже стремился подольше не заканчивать обучение, чтобы иметь возможность бесплатно пользоваться оборудованием.

Путь Исии в кинематограф резко отличался от традиционного – он сразу стал режиссёром, миновав этап «ассистентства». Первые короткометражные работы «Паника в средней школе» и «Вперёд, хулиганы Хаката» рассказывают о борьбе против истеблишмента тех, кто так ли иначе не вписывается в общество. Этими лентами заинтересовалась компания «Никкацу» и даже выпустила «Панику в средней школе» как полнометражный фильм в 1978 г. при участии режиссёра Юкихио Савада. Исии тогда был лишь второкурсником, так что это событие создало очень важный для всех японских режиссёров прецедент – студент младших курсов сразу попадает в ранг режиссёров-профессионалов. Правда, сам Исии был крайне рассержен тем, как с ним обошлись на студии, фактически лишив его права определять, каким будет его собственный фильм.

В этой ленте режиссёр лишний раз привлёк внимание к тому, какое невыносимое давление испытывают ученики в



период подготовки к экзаменам в университет. Один из них не выдерживает и кончает жизнь самоубийством. В школе же все делают вид, что ничего особенного не произошло. Вот тогда-то другой ученик украл в магазине ружьё, ворвался в класс и застрелил учителя. Полиция безуспешно пытается обезвредить забаррикадировавшегося парня, который к тому же взял в заложники своих одноклассников. В ходе «операции» несколько человек гибнут от случайных пуль, включая и те, что были выпущены полицией. Тема того, как люди не выдерживают, ломаются под давлением общества, ещё не раз будет звучать в фильмах Исии.

Режиссуру второго полнометражного фильма (дипломной работы Исии) «Дорога безумного грома» (1980) он уже полностью взял в свои руки. Монтажёром был его друг, в будущем – известный режиссёр, Ёсихико Мацуи (годом раньше Исии сыграл в фильме Мацуи «Пустая ржавая банка»). Денег на съёмки было мало, основная съёмочная группа состояла лишь из четырёх человек. Все актёры были исключительно добровольцами, включая исполнителей главных ролей, а все байкеры были самыми настоящими, которых нередко арестовывала полиция даже по дороге на съёмки. Унылый пост-апокалиптический пейзаж городской свалки, усеянной металлическим хламом. Электронный грохот на звуковой дорожке. Заброшенные дома и фабрики. Байкеры выезжают в ночь во всполохах неоновых огней. На войну между конкурирующими группами байкеров накладывается

противостояние байкеров и правых националистов. Отдельные драки сменяются массовыми побоищами, фильм завершается масштабным боем с применением чуть ли ни БТРов и гранатомётов. Стилистически у этой ленты в Японии на тот момент аналогов не было, скорее её можно сравнить с более поздними американскими работами вроде «Зловещих мертвецов» (1982) Сэма Рейми. И там и там – смелые эксперименты, техническое мастерство, стремительный монтаж. Исии пытается полностью подавить зрителя своим напором. Оставив лишь намёк на сюжет, он заполняет экран клубами дыма, снопами искр, неоновым сиянием, на звуковой дорожке – рычащие моторы, визг тормозов, панк-ритмы того времени. Энергия бьёт через край, что достигается за счёт стремительного монтажа и головокружительных движений камеры. Фильм оказался настолько созвучен настроением молодёжи того времени и произвёл такой эффект, что «Тоэй» купила права проката, перенесла фильм на 35 мм (изначально он был снят на 16 мм) и выпустила в кинотеатрах.

На волне успеха двух предыдущих работ Исии взялся за «Взрывающийся город» (1982), апофеоз его панк-кино и, по мнению многих, его самый характерный фильм.

Формально намечены, но не получают никакого развития, две сюжетные линии, одна из которых связана с группой панк-рокеров, обитающей на свалке, где они пьют, играют и протестуют против постройки атомной станции, другая – с двумя рокерами на мотоциклах, мстящими за убийство се-

мьи одного их них. Панк-эстетика пронизывает фильм на всех уровнях, начиная с «сюжета». Исии развивает эстетические принципы «Дороги безумного грома»: планы меняются с головокружительной быстротой, используется замедленная съёмка, действующие лица облачены в немыслимые кричащие костюмы, у них безумные причёски, невероятный грим. На звуковой дорожке безостановочно грохочет тяжёлый рок, сквозь который лишь иногда прорываются отдельные фрагменты диалогов. К этому добавляются элементы документальных съёмок реальных рок-концертов и подготовки музыкантов к выходу на сцену. На экране появляются чуть ли ни все ведущие рок-группы тех лет, причём многие музыканты не только исполняли музыку, но и сыграли ведущие роли. Драки, гонки, безумные танцы на импровизированных рок-концертах, стычки с полицией – всё это создаёт ощущение бурлящего котла, из которого вырываются потоки ярости, энергии, протеста. Сам Исии прекрасно знал подобную музыку, знал группы, был лично знаком со многими музыкантами. На самом деле он и был одним из них. В 1983 г. он даже выпустил собственный альбом социально-политической направленности вместе с созданной им группой. Фильм с подобным апокалиптическим сценарием оказал сильное влияние на кибер-панковское движение 1980-х. Один из ярких его представителей Синъя Цукамото многое позаимствовал из зрительного стиля картины.

Картина «Безумная семья» (1984) завершает первый –

панк-рок – этап в творчестве Исии. На сей раз режиссёр запечатлел на экране своё видение типичной японской семьи. Перед нами почти идеальная супружеская чета: преуспевающий отец, любящая мать и двое покорных детишек – прилежных учеников. Идиллия дополняется переездом в новый дом за городом подальше от суетного мегаполиса. Но с приездом бабушки безмятежная поверхность начинает давать трещины. Отец иступлённо пытается защитить свой новый дом от нападения внезапно обнаружившихся термитов. Дед вынужден жить в подвале и объявляет войну всем остальным. Сын запирается у себя в комнате, готовится к экзаменам, а чтобы не засыпать ночью, периодически колет себя ножом. Фильм с успехом демонстрировался на фестивалях, но провалился в Японии, и в течение десяти лет Исии не мог найти финансирования для нового проекта.

Эти четыре фильма панк-рок периода многим понравились и определили имидж Исии на родине и за рубежом.

Во время вынужденной паузы он снимал фильмы-концерты, музыкальные клипы, короткометражки, стиль которых становится более задумчивым, медитативным. Среди них был фильм о гастролях немецкой группы «Einstürzende Neubauten». В нём Исии очень удачно выразил их философию, состоящую в том, что вся музыка – это шум, а всякий шум – это музыка. В их искусстве человеческое тело и всевозможные промышленные металлические предметы соединяются вместе, чтобы рождать музыку. Исии исполь-

зовал монтажные переходы, подчеркивая параллели между плотью и металлом: на уровне атома всё одинаково. « $\frac{1}{2}$  Mensch» (Получеловек, 1986) – работа режиссёра, пытающегося как можно глубже понять свой предмет, а потом выразить своё понимание в концептуальных образах.

В 1993 г. его пригласили поучаствовать в амбициозном телепроекте нового продюсера Такэнори Сэнтю, с которым у Исии завяжутся долгие отношения. В рамках проекта «J Movie Wars» шесть режиссёров должны были снять четыре 10-минутных короткометражки. Фрагмент Исии – «Tokyo Blood» – отразил эволюцию самого автора. От рассказа о том, как люди ломаются, не выдержав давления общества, он перешёл к более концептуальным высказываниям с минимальной долей нарративности и в конце выразил некоторые идеи, получившие развитие два года спустя в «Августе в воде».

В 1994 г. Исии предложили снять фильм по заказу. «Прах ангела» (1994) – мрачный почти пророческий триллер. Бывший член религиозной секты убивает людей в токийском метро, делая им смертельную инъекцию яда. Всего год спустя печально известная секта «Аум синрикё» провела свою зариновую атаку. У Исии полиция бессильна, на помощь приходит женщина-психиатр, которая настолько идентифицирует себя с преступником, что сама начинает чувствовать себя соучастницей. Как выясняется, за ужасными убийствами стоит её бывший возлюбленный. В этой картине бросает-

ся в глаза новая для Исии стилистика и попытки проникновения в психологию поступков человека. Несмотря на налёт мистицизма, это один из наиболее «традиционных» фильмов режиссёра.

В «Августе в воде» (1995) Исии вернулся в Фукуока. Это фильм о молодёжи и для молодёжи. В городе пропала вода и началась непонятная смертельная эпидемия. Одновременно после несчастного случая на соревнованиях по прыжкам в воду юная спортсменка оказывается в больнице. Когда же она неожиданно быстро выходит из комы, девушка ощущает в себе новые мистические силы и видит своё предназначение в том, чтобы принести себя в жертву и вернуть воду людям. В значительной мере отказавшись от единого сюжета, Исии предпочёл сосредоточиться на аудио-визуальной стороне и представить зрителям образы палящего летнего зноя, виды земли, воды, огня, кадры спортивных прыжков с вышки и юной невинной любви.

Чёрно-белый «Лабиринт снов» (1997) снят в стилистике 1950-х годов, которая и является определяющей для создания чуть грустного, чуть мистического настроения. В автобусной компании появляется новый молчаливый и неприступный с виду водитель. Он сразу же привлекает к себе внимание девушек-кондукторов. Героиня знает, что вполне возможно, он тот самый серийный убийца, о котором её предупредила погибшая подруга, но тем не менее не может устоять перед соблазном романтического приключения и позволяет

себе влюбиться. В режиссёрской трактовке водитель может быть, а может и не быть преступником, а гибель под колёсами поезда мола быть как случайной, так и преднамеренной. Здесь Исии впервые пригласил на главную роль идола независимого кино Таданобу Асано, с которым впоследствии будет ещё неоднократно сотрудничать.

Об историческом фильме «Годзё» (2000) Исии начал думать более десятилетия назад, но ему никак не удавалось найти продюсера, пока, наконец, Такэнори Сэнтो не согласился финансировать его замысел. К несчастью, первый фильм Исии, снятый с крупным бюджетом, провалился в прокате, так что продюсеру пришлось довольствоваться рынком домашних DVD. Хотя формально Исии пересказывает хорошо знакомую каждому японцу полумифологическую часть истории о борьбе лидеров двух кланов с участием потусторонних сил, режиссёр полностью изменил привычную трактовку так, что плохие стали хорошими и наоборот. Несмотря на множество сражений на мечах, это не столько исторический фильм, сколько костюмная драма в понимании Исии. Вышедшие на первый план в его творчестве в 1990-е годы темы – мистика, метафизика, человек, трактуемый как часть космоса – сочетаются здесь с неудержимой энергией его работ 1980-х.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.