

ВОЗВРАЩЕНИЕ ГЕРОЯ В ЯПОНСКОМ КИНО  
НА РУБЕЖЕ 1950-Х И 1960-Х ГГ.

Участие во Второй мировой войне завершилось для Японии атомными бомбардировками Хиросимы и Нагасаки, потерей миллионов жизней и принятием безоговорочной капитуляции. В послевоенные годы оценка этих событий неоднократно пересматривалась. Индикатором важных перемен в общественном сознании стали военные фильмы режиссера Окамото Кихати, созданные в конце 1950-х – начале 1960-х гг. и реабилитирующие положительный образ героя-мужчины. Сравнительный анализ фильмов Окамото с японским кино о войне предшествовавшего периода, поможет нам разобраться в том, как возвращение политического суверенитета и стремительный экономический рост страны отразились на ее понимании своего исторического прошлого.

*Ключевые слова:* Япония, кинематограф, война, американская оккупация, память, герой, гендер.

История развития кино всегда была неразрывно связана с войной<sup>1</sup>. По сей день кинематограф продолжает оставаться важным орудием военной пропаганды, а война – одной из наиболее популярных тем для кино постановок. Не только специалисты по кино, но и историки отмечают, что фильмы о войне несут в себе потенциал быть «максимально кинематографичными», так как специфика их сюжетов позволяет «репрезентации любви, ненависти, движения, насилия и смерти принимать наиболее экстремальные формы»<sup>2</sup>. В фильмах о войне в гипертрофированной форме проступают наиболее распространенные, доминирующие в данном обществе, представления о морали, отношении полов, взаимосвязи человека с государством, культурной идентификации. Чрезвычайно важную информацию для историков и культурологов несет в себе образ главного героя, так как именно его характер, манеру поведения, жизненные ценности зритель склонен считать приемлемыми, привлекательными, достойными подражания.

Это справедливо и актуально для японского кинематографа второй

половины 1950-х – начала 1960-х гг. В этот период кинематограф в Японии находился на пике своей популярности и был самым массовым и любимым развлечением японцев<sup>3</sup>. Коммерческий успех картины в те годы являлся прямым индикатором «народного» одобрения. Именно такую реакцию получил художественный фильм Окамото Кихати «Отряд вольных головорезов» (1959), освещающий события Второй мировой войны в комедийно-приключенческой форме, отчасти напоминающей американский жанр *вестерн*. «Несерьезное» отношение Окамото к войне вызвало негативные отклики кинокритиков<sup>4</sup>, однако успех картины у зрителя был очевиден, и очень скоро последовали продолжения, а серия картин «о головорезах» стала визитной карточкой киностудии Тохо<sup>5</sup>. В чем заключалась новизна и своевременность картин Окамото? Постараемся разобраться в этом, проанализировав историко-культурный контекст, в котором они были созданы и восприняты японским зрителем.

Картины Окамото, в том числе из серии «о головорезах», принято считать «мужскими» – ориентированными на мужскую аудиторию и воспевающими традиционные идеалы мужественности. Режиссер пришел работать в кинематограф в 1943 году, однако уже спустя несколько месяцев был призван на службу в армии. Снова вернуться на студию ему удалось уже после окончания войны, когда производство японских фильмов оказалось под контролем оккупационных властей. В период американской оккупации (1945-1952) японскому кинематографу категорически запрещалась пропаганда милитаризма и прославление героизма японских воинов<sup>6</sup>. Налагался запрет на традиционный жанр японского кино *дзидайгэки* – историко-эпические ленты, воспевающие феодальное прошлое, верность суверену и кровную месть. Этот запрет означал уход с японских экранов героя-мужчины, так как именно в фильмах *дзидайгэки* традиционно раскрывались идеалы мужского героизма.

В отличие от культурной традиции Запада, в которой литературный герой, будучи благородным рыцарем и воином, мог также нести в себе качества героя-любовника, в японском театре Кабуки, во многом определившем нарративную специфику японского кинематографа, сфера социальная и любовная были поделены между двумя персонажами: *татэяку* (благородные и рассудительные самураи, ставящие свой долг перед господином выше личных привязанностей) и *нимаймэ* (красивые, но слабохарактерные, не одаренные большим умом и талантом объекты женской любви и опеки)<sup>7</sup>. В японском кинематографе амплуа сильного

мужчины-аскета унаследовали герои исторических фильмов (*дзидайгэки*), а роли безвольных, сентиментальных, романтических персонажей мужского пола достались героям кинодрам о современной жизни (*гэндайгэки*). В годы оккупации японским режиссерам разрешали снимать лишь *гэндайгэки*, и это повлекло за собой изобилие слабовольных мужских персонажей на японском экране.

Символом новой, демократической Японии суждено было стать женщине, и дело было не только в запрете на традиционно «мужской» жанр *дзидайгэки*. Образ героини-женщины гораздо больше соответствовал задачам, которые ставил перед собой послевоенный японский кинематограф, и прежде всего, речь идет о пропаганде свободы личности и равенства полов, о призыве к пацифизму и демократии. Причастность японской женщины к осуществлению экспансионистской политики в Азии была не так очевидна, как в случае с японским мужчиной, и это делало женщину гораздо более убедительной в роли «агента» послевоенных культурно-политических преобразований. Сыграла свою роль и архетипическая «предрасположенность» женщины к переменам, обусловленная физиологическими особенностями ее тела (способность приносить в мир новую жизнь). Изобилие женских персонажей в послевоенном японском кинематографе 1940-х – 50-х гг. объяснялось также стремлением японской киноиндустрии соответствовать вкусам зрителя. Демографическая ситуация в стране была такова, что именно женщины составляли большую часть потенциальной аудитории.

В отличие от японской женщины, которая могла символизировать страдания японского народа, не акцентируя при этом внимание на милитаристском прошлом Японии, весьма проблематичным для послевоенного японского кинематографа оказалось изображение современного героя-мужчины. Он мог быть представителем правящей элиты, которая обрекла Японию на поражение, или простым солдатом-конформистом, бездумно выполнявшим военные приказы. В любом случае, оправдать его действия было сложно. В самом начале американской оккупации в качестве альтернативного героя японским кинематографом был представлен коммунист-оппозиционер, поплатившийся за свой нонконформизм тюремным заключением или смертью<sup>8</sup>. Однако с началом Холодной войны от таких персонажей пришлось отказаться.

Даже в картинах, действие которых происходит на линии фронта,

главная роль отводилась женщине. Характерным примером является картина Танигути Сэнкити «Побег на рассвете» (1950), повествующая о трагической любви приехавшей на фронт с концертной бригадой певицы Харуми и рядового солдата японской армии Миками. Девушка предстает как носитель более прогрессивных, «послевоенных» взглядов, в то время как ее возлюбленный является идеальным воплощением трусливого, нерешительного и неуверенного в себе героя из амплуа *нимаймэ*. Оказавшись в китайском плену, Харуми находит в себе силы сохранить спокойствие и силу духа, в то время как ее возлюбленный Миками впадает в отчаяние и начинает (в буквальном смысле) биться головой об стену. Вернувшись из плена, Миками попадает под военный трибунал, и чтобы избежать позора публичной казни, пытается покончить жизнь самоубийством. Харуми останавливает его, ниспровергая таким образом существовавший в до-оккупационной Японии культ смерти<sup>9</sup>.

В конце фильма влюбленные принимают решение бежать из японского лагеря, но когда они уже оказываются за стенами крепости, некогда отверженный Харуми офицер стреляет в них из пулемета. Первой падает девушка, а смертельно раненный Миками собирает последние силы, чтобы встать и повернуться к противнику лицом – это его последний жест протеста. Только в финальных сценах фильма, перед лицом смерти, Миками проявляет желание бороться. Во время съемок «Побега на рассвете» будущий автор фильмов «о головорезах», Окамото, работал одним из ассистентов режиссера Танигути Сэнкити, и именно он руководил постановкой финальных сцен фильма. Возможно, что Окамото намеренно усилил ноты финального протеста Миками, и это отчасти реабилитирует мужественность главного героя.

Японские фильмы о войне, созданные во время и непосредственно после окончания американской оккупации, лишены положительных образов маскулинности, что в целом соответствует политико-экономической ситуации, в которой оказалась Япония в первые послевоенные годы. Отсутствие экономической стабильности и политического суверенитета, психологическая травма поражения, повсеместное присутствие американских войск, как постоянное напоминание о зависимом статусе страны – все это содействовало формированию у целой нации глубокого комплекса неполноценности, и так наблюдавшегося в Японии еще со времен Реставрации Мэйдзи (1868).

К моменту создания картин Окамото ситуация в стране кардинально

меняется. Еще до окончания оккупации (1952) японская экономика начала стремительно восстанавливаться, благодаря выполнению американских «спецзаказов» для Корейской войны (1950-1953). В 1956 году Япония стала членом ООН, и в этом же году правительство Японии официально заявило, что «послевоенный период» развития страны завершился (*Мохая сэнго дэ ва най*). Такие перемены не могли не отразиться на национальной самооценке. Более того, к моменту выхода военных картин Окамото в стране уже подросло новое поколение кинозрителей, не испытывающих стыда и личной ответственности за поражение во Второй мировой войне. Молодые люди, выросшие в послевоенной разрухе, в присутствии оккупационных войск, хотели видеть на экране сильного героя, с которым они могли бы себя идентифицировать. Таковым стал для них герой фильмов Окамото, соединивший в себе уверенность и решительность *татэяку* и умение *нимаймэ* нежно и преданно любить, заботиться о близких.

Комедийно-приключенческая картина Окамото «Отряд вольных головорезов» повествует о бывшем офицере японской армии Окубо, который под видом военного корреспондента возвращается на фронт, чтобы разобраться в загадочной смерти своего младшего брата, тоже военного. Отрядом вольных головорезов в картине названо небольшое военное формирование, сражающееся с врагом, находясь в полном окружении китайских войск. Однако, в целом-определение «головорезы» относится ко всем положительным героям фильма, сражающимся не по идеологическим соображениям, а исходя из личной мотивации. Фильм Окамото пропитан духом экзистенциализма, ставшим одним из наиболее влиятельных философских течений в послевоенной Японии<sup>10</sup>. Свобода, определяемая в экзистенциализме как осознанный выбор личности, является источником духовной и физической силы главных героев Окамото. Война не может сломить их, так как они сами выбирают свой путь и не боятся нести ответственность за принятое ими решение.

«Безымянные сорняки» – так охарактеризовал «головорезов» Окамото кинокритик Садао Яманэ<sup>11</sup>. Визуальным воплощением неприятной и живучей сорной травы стал актер Макото Сато. До участия в съемках Сато, сыгравший главную роль в фильме, исполнял лишь второстепенные роли. Ему мешала яркая, но очень необычная для японского кинематографа внешность, и лишь благодаря режиссеру Окамото, талант актера по-настоящему оценили. Отсутствие в карьере Сато крупных ролей, которые определяли бы его амплуа или напоминали

бы о его участии в пропагандистском военном кинематографе (как это было с другими актерами), позволило ему стать воплощением японской маскулинности, не отягощенной ответственностью за реальное, а не кинематографическое, участие во Второй мировой войне. Именно груз памяти в первые послевоенные годы препятствовал появлению на японском экране убедительных образов героя-мужчины, противостоящего государственному милитаризму. В кинематограф еще не успели прийти новые лица, а память о недавнем «воинственном» амплуа уже заслуженных звезд была еще слишком свежа.

Лишь иногда послевоенный кинематограф делал скромные попытки воплотить на экране положительный образ участника Второй мировой войны, не лишённого мужественности. В основном такие попытки предпринимались в работах режиссеров левого фланга. Так как именно коммунисты были одними из немногих, кто пытался противостоять милитаризму во время Второй мировой войны, в послевоенные годы они стали обладателями монопольного «морального права» на обращение к историческому прошлому без чувства стыда и угрызения совести. В картине коммунистов Камэи Фумио и Ямамото Сацуо «Война и мир» (1947) бывший школьный учитель уходит на фронт и оказывается в китайском плену, а вернувшись на родину, он узнает, что жена теперь живет с его лучшим другом. Герой, роль которого исполнил дебютант Идзу Хадзимэ, находит в себе силы простить предательство, искренне желая своим друзьям счастья. В фильме Камэи Фумио «Женщина идет по земле» (1953), муж главной героини тоже проводит военные годы в Китае. Возможно, он даже воевал на стороне китайских партизан, но в фильме это не уточняется. Вернувшись на родину, умудренный опытом китайской революции, главный герой, роль которого исполнил представитель левого японского театра Дзэнсиндза, Уно Дзюкити, становится моральным вдохновителем рабочего движения на угольных шахтах.

Заметно выделялась на фоне сентиментальных, пропитанных чувством безысходности, японских фильмов о войне картина Ямамото Сацуо «Зона пустоты» (1952). Снятая по мотивам романа Нома Хироси сразу после завершения американской оккупации, картина повествует о солдате Китани, который становится жертвой борьбы военного командования за власть. Более двух лет он проводит в военной тюрьме, а по возвращении в штаб становится объектом насмешек и издевательств. Особенность Китани заключается в том, что он не терпит унижения молча, отвечая обидчику и словом, и кулаком. При этом мы видим, как

нежно он относится к своей возлюбленной Ханаэ. В ночь перед отправкой на юго-восточный фронт Китани пытается отомстить лейтенанту Хаяси, которого он считает виновным в своем тюремном заключении, а после пытается бежать из лагеря. Герою не удается осуществить ни месть, ни побег, но уже одна его попытка считается зрителем как мужественный поступок.

Режиссер серии о «головорезах» Окамото Кихати никогда не разделял идеологические и эстетические взгляды левых кинематографистов, однако в его картинах мы находим много общего с фильмами Ямамото и Камэи. Как и Китани из фильма «Зона пустоты», главный герой «Отряда вольных головорезов» Окубо сочетает в себе мужественность и умение заботиться о своей возлюбленной (хотя расследование смерти брата для него все же важнее любовных дел). Даже сюжетные линии фильмов похожи: Китани хочет узнать настоящего виновника своего заключения и отомстить ему, Окубо также мечтает о совершении мести над убийцей брата. Комедийные зарисовки солдатского быта, представляющие основу привлекательности картин Окамото, мы видим уже в «Зоне пустоты», пусть даже в гораздо более сжатой форме.

Герой Окамото унаследовал и некоторые качества, характерные для положительных мужских персонажей Камэи. Уверенность главных героев Камэи в себе и в будущем своей страны отражает спокойная улыбка, не сходящая с их лиц. Схожим образом широкая улыбка главного героя «Отряда вольных головорезов» символизирует его уверенность, спокойствие, бесстрашие и душевную открытость. Дезертир Окубо любит шутить и не боится делать это в присутствии вышестоящих. Часто с помощью юмора ему удается манипулировать противником. Как и в случае с героями Камэи, оптимизм Окубо – признак его моральной зрелости и превосходства его мировоззрения. Только в отличие от героев Камэи, он пришел к более глубокому пониманию жизни не благодаря постижению принципов марксизма-ленинизма, а через осознание экзистенциальной «относительности» существования мира. Уверенность героев-коммунистов подпитывается чувством сплоченности и единения с мировым пролетариатом. Уверенность Окубо зиждется на его вере в себя и четком осознании личной ответственности за свое существование, что характеризует его как последователя экзистенциальной философии.

После того, как в 1953 году на японский язык была переведена книга Георга Лукача «Экзистенциализм или марксизм» (1948), ее

название стало риторическим вопросом, наиболее часто задававшимся в послевоенных японских изданиях по истории и философии<sup>12</sup>. Как уже было отмечено, к концу 1950-х гг. марксизм в Японии постепенно удаляется от понятий класса, уделяя все больше внимания индивиду, и приближаясь к основам экзистенциализма<sup>13</sup>. Грань между марксизмом и экзистенциализмом в японском кинематографе конца 1950-х – начала 1960-х тоже была чрезвычайно тонка, что позволяло представителям обоих лагерей положительно воспринять фильм Окамото.

Индивидуализм – ключевой термин, характеризующий героев Окамото. На протяжении всего фильма подчеркивается их независимость от каких-либо социальных институтов. Даже сплоченный коллектив «отряда вольных головорезов» держится отнюдь не на строгом подчинении уставу, а на любви каждого из бойцов к азарту и приключениям. В самой горячей точке военных действий их держит именно это, а не долг перед страной или императором. В свободное от перестрелок время «головорезы» охотно братаются с китайскими партизанами, обменивая японские боеприпасы на бутылку самогона.

Свое оптимистическое жизнелюбие герои Окамото позаимствовали у женских персонажей японского кинематографа 1950-х гг. Сама женщина уходит в фильмах Окамото на второй план, однако ее целеустремленность, рациональность и культурная гетерогенность остаются, теперь уже в поведении мужских персонажей. Героиня фильма «Побег на рассвете» Харуми хорошо говорит по-китайски. Оказавшись со своим возлюбленным Миками в китайском плену, она быстро находит общий язык с местным населением, и позже пытается убедить Миками остаться среди китайцев. Она понимает, что возвращение в японский лагерь может закончиться для него лишь смертной казнью. В «Отряде вольных головорезов» бывший японский офицер, а ныне дезертир Окубо, тоже прекрасно изъясняется на китайском языке. Это помогает ему заручиться поддержкой манчжурских кочевников/разбойников *бадзоку*, в ряды которых он вступает в конце фильма. В последующих фильмах Окамото из серии «о головорезах» отрицание культа смерти, а также выполнение роли культурного медиатора, отводившееся в кинематографе 1950-х гг. женщине, переходит к герою-мужчине.

Вспомогательная функция женских персонажей в «Отряде вольных головорезов» в целом характерна для творчества Окамото Кихати и может быть объяснена его природной стеснительностью – режиссеру, по его собственному признанию, было гораздо легче руководить актерами

своего пола. И все же, реабилитация мужественности не могла быть случайным следствием этой режиссерской особенности. Популярность у зрителей мужских образов, созданных Окамото, говорит о том, что к началу 1960-х годов Япония в целом избавилась от комплекса пораженной страны. «Японский мужчина» снова стал достоин положительной репрезентации.

Создавая свои картины, Окамото многому учился у горячо любимого им американского кинематографа. При этом нельзя сказать, что образы его героев были полностью заимствованы из американского вестерна. Не стоит забывать, что в «Отряде вольных головорезов» главным героем движет желание мести. Узнав, что его младший брат погиб от рук командования штаба, Окубо решает отомстить убийцам и восстановить справедливость. Тема мщения (*катакиути*), неизменно повторяющаяся во всех фильмах Окамото, была унаследована японским кинематографом из театра Кабуки и временно исчезла с японских экранов лишь в годы оккупации<sup>14</sup>. Образ героя, представленный Окамото в фильме «Отряд вольных головорезов», является своеобразным гибридом, объединяющим в себе влияние американской и традиционной японской культуры, отголоски левого японского кинематографа и популярной в те годы экзистенциальной философии, а также отражающим потребность зрителя в герое «нового» типа, вызванную радикальными переменами в жизни страны, а также изменениями в характере самого зрителя.

По мнению многих историков и теоретиков кино, конец 1950-х – начало 60-х гг. является периодом «эстетической зрелости» кинематографа, разделивший его историю на «до» и «после»<sup>15</sup>. Событием, определившим переход кинематографа от «классического» к «современному»<sup>16</sup>, является Вторая мировая война с последующим опытом её осмысления, что пробудило общественный интерес к индивидуализму и «авторской» точке зрения. В кинематографе Японии воплощением этой мировой тенденции стали военные фильмы Окамото, прославляющие силу воли и маскулинность героя-индивидуалиста.

#### Примечания

1. *Virilio P. War and Cinema: The Logistics of Perception. London: Verso, 1989.*  
*Chapman J. War and Film. Trowbridge: Cromwell Press, 2008.*
2. *Belton J. American Cinema // American Culture. New York: McGraw-Hill, 1994. P. 195.*
3. Наибольшей посещаемости японские кинотеатры достигли в 1958 году, наибольшее количество действующих кинотеатров в стране было зафиксировано

- в 1960 году.
4. *Desjardins C.* Outlaw Masters of Japanese Film. London: I. B. Tauris, 2005. P. 95.
  5. Фильм получил небывалый успех у зрителя, и в последствии Окамото снял еще три фильма из серии «головорезов»: «Отряд вольных головорезов идет на запад» (1960), «Операция крыса» (1962), «Кровь и песок» (1964). Вскоре в похожем жанре начали работать и другие режиссеры.
  6. Подробнее о культурной политике оккупационных войск по отношению к японской киноиндустрии см.: *Hirano K.* Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945 – 1952. London: Smithsonian Institution Press, 1992.
  7. *Buruma I.* A Japanese Mirror: Heroes and Villains of Japanese Culture. Harmondsworth: Penguin, 1985.
  8. Такого героя вы видим в фильме Куросава Акира «Не жалею о своей юности» (1946). Считается, что прототипом главного персонажа стал японский коммунист Одзакэ Хоцуми, арестованный и казненный в 1944 г. за сотрудничество с советским разведчиком Рихардом Зорге.
  9. См. об этом: *Мещеряков А. Н.* Япония в объятиях пространства и времени. М.: Наталис, 2010. С. 456-471.
  10. *Сидэ Сёдзо.* Сэнго Нихон ни окэру дзицудзон сюги (Экзистенциализм в послевоенной Японии) // *Сэнго но сисё сякай.* № 37 Токио, 1983. С. 43-63.
  11. Kihachi: фобито но арутидзан: Окамото Кихати дзэн сакухинсю (Kihachi: мастер четырехтактного бита: Все фильмы Кихати Окамото). Токио: Тохо, 1992.
  12. *Сидэ Сёдзо,* указ. соч.
  13. *Corneytz N.* The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature: Polygraphic Desire. New York: Routledge, 2007. P. 8.
  14. Про архетип «мстящего» в японском кинематографе см.: *Barrett G.* Archetypes in Japanese Film: The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1989.
  15. *Квятковская П.* Соматография. Тело в кинообразе. Харьков: Гуманитарный центр, 2014. С. 10.
  16. *Делёз Ж.* Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004.