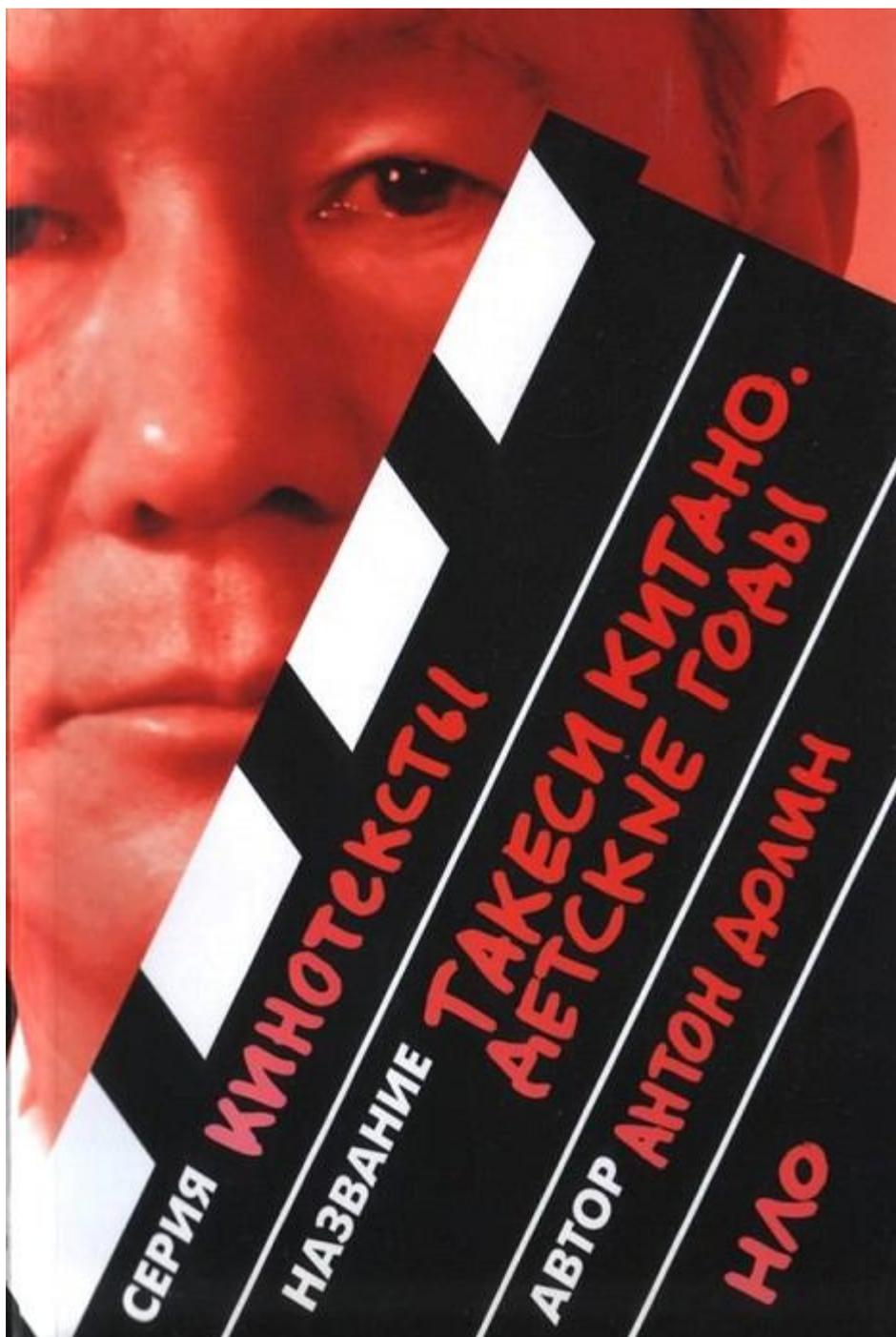


Антон Долин
Такеси Китано. Детские годы



«Антон Долин. Такеси Китано. Детские годы»: Новое литературное обозрение; 2006
ISBN 5-86793-452-7

Аннотация

Он называет себя «раковой опухолью на теле японской культуры». Если это так, то опухоль давно неоперабельна — представить себе не только японское, но и мировое кино без Такеси Китано сегодня невозможно. В России Китано стал самым знаменитым японским режиссером после своего кумира Акиры Куросавы. Книга кинокритика Антона Долина — о

том, как Китано удалось стать автором полутора десятка фильмов, кино- и телезвездой, литератором и живописцем, оставшись при этом великовозрастным ребенком.

Антон Долин Такеси Китано. Детские годы

Код неизвестен (От автора)

Проект русской книги о Такеси Китано с самого начала если и не был обречен на провал, то, по меньшей мере, казался сомнительным.

Во-первых, автор такой книги в идеале должен превосходно понимать японский язык и изъясняться на нем. Это условие не выполнено.

Во-вторых, хорошо бы ознакомиться с кинотворчеством Такеси Китано — не только с его фильмами, но и с актерскими работами в картинах других режиссеров. Что практически невозможно: некоторые фильмы и сериалы отсутствуют на видео даже в Японии, их не достать у самых изощренных коллекционеров.

В-третьих, нельзя забывать, что Китано в Японии известен прежде всего как «человек из телевизора». С этой его ипостасью, не живя в Японии и не зная языка, можно ознакомиться лишь поверхностно.

В-четвертых, Китано — известный писатель, выпустивший массу книг, как художественных, так и нон-фикшн. Некоторые из них переведены на европейские языки (в основном на французский), но не изданы в России.

И самая главная проблема: даже изучив в мельчайших деталях все аспекты многогранного творческого пути героя, их невозможно донести до читателя иначе как в приблизительном пересказе. Полного контакта материала с предполагаемой аудиторией в таких обстоятельствах добиться нелегко.

Не будем также забывать, что готовящийся к шестидесятилетию Китано — в самом расцвете творческой активности. К моменту выхода книги он наверняка порадует поклонников новыми фильмами и книгами.

Поэтому, как и в книге о Ларсе фон Триере, автор сделал попытку вывести алгоритмы, которые будут справедливы и через несколько лет, и после завершения (дай бог, нескорого) творческой биографии Такеси Китано.

Методологических проблем в связи с этим возникло немало. Начать стоило бы с ключевого слова книги — «игра». Употреблять этот термин без трепета душевного и грамотных культурологических отсылок, скажем, к Йохану Хейзинге или Эрику Берну представляется нереальным. Но необходимым. Главное у Китано, все своеобразие его уникального образа — в умении играть не по-культурному, а по-детски. Поэтому злоупотребление отсылками к разного рода «играм» читатель вправе посчитать неуклюжим стилистическим приемом, не придавая ему иных значений.

Это ни в коем случае не книга о Японии как таковой. Это книга о Такеси Китано. Но его родина на этих страницах, возможно, предстанет не столько манящей Страной восходящего солнца, сколько вотчиной тамогочи, покемонов и великого Хайяо Миядзаки (с которым, кстати, Китано долгое время делил одного композитора, Джо Хисаиси).

Руководствуясь детской логикой, которой не чужд сам Китано, можно сделать допущение: если российские зрители способны любить и по-своему понимать его фильмы, им будет любопытна и книга об их авторе. Несмотря на все лакуны и упущения.

Кстати, о любви — теме, к которой сам Китано решился обратиться далеко не в первом своем фильме. Китано отличается от сотен других мировых звезд тем, насколько универсальна и интернациональна любовь к нему. Его любят рядовые фаны и искушенные критики, экзальтированная молодежь и умудренные старцы. Любовь не поддается

декодировке, но, быть может, приблизиться к ее пониманию помогут эти заметки о Такеси Китано и его фильмах. Наверняка одно из объяснений этой любви — чудесная способность разменявшего шестой десяток японца оставаться ребенком. Тысячелетиями человечество безуспешно искало секрет вечной молодости, а Китано запросто нашел секрет вечного детства.

Его детские годы продолжаютя до сих пор.

Игра первая: во взрослого



О Такеси Китано я впервые услышал на автобусной остановке, в мае 1999-го. Дело было во Франции, во время Каннского фестиваля. На него я поехал впервые в жизни, корреспондентом радио «Эхо Москвы», и по неопытности поселился в гостинице километрах в пяти от городской черты. Поджидая автобус, я разговорился с коллегой из Италии, аккредитованным на фестивале от небольшой туринской газеты. Обсудили уже показанные фильмы, сошлись во вкусах; оба были впечатлены прошедшей день назад при полном аншлаге премьерой фильма «Все о моей матери» Альмодовара. Был канун нового тысячелетия, ожидалась большие перемены во всех областях жизни, не исключая и кино. Во всяком случае, Канны позволяли на это надеяться. Фестиваль был ударным, в конкурсе один гений наступал на пятки другому: мы с коллегой вспомнили и Леоса Каракса, и Чена Кайге, и Джима Джармуша, и Дэвида Линча. «А еще я очень жду новый фильм Китано», — признался итальянец. Мне это имя ничего не говорило, я стал выспрашивать, о чем речь. Коллега, присутствовавший при триумфе «Фейерверка», получившего «Золотого льва» в Венеции ровно за два года до того, захлебнулся в восторгах: «Смесь поэзии и жестокости. Ни на кого не похоже. Такое не может не понравиться».

В самом деле, «Кикуджиро» произвел эффект ошеломляющий, став вторым самым обсуждаемым фильмом фестиваля: овация длилась всего минутой меньше, чем после картины Альмодовара (лидера симпатий публики). Правда, насилия в фильме не было, или было куда меньше ожидаемого — столько же, сколько его было в советских школьных сказках студии им. Горького образца 1970-х. Да и поэзия не сразу бросалась в глаза: запоминался разве что привязчивый мотив Джо Хисаиси. Однако сомнений в том, что прямолинейная и инфантильная история о мальчике, едущем к морю в поисках мамы, станет одним из лауреатов, не было ни у кого. Новизна киноязыка и интонации Китано сразу бросалась в глаза и с трудом укладывалась в слова. Президент жюри, своенравный канадец

Дэвид Кроненберг, ожидания обманул, наградив не корифеев, а мало кому тогда известных француза Бруно Дюмона и бельгийцев братьев Дарденнов. Как минимум в одном Кроненбергу удалось безошибочно предсказать новую культурную тенденцию: лучшие фестивальные фильмы были обречены на то, чтобы становиться аутсайдерами в общей призовой гонке. Разумеется, на популярности Китано и его фильма каннский расклад не сказался никак.

С работами режиссера в России к тому моменту могли ознакомиться отнюдь не только киноманы с «Горбушки» (где уже некоторое время торговали кассетами с его ранними фильмами в самодеятельном переводе). За месяц до начала Каннского фестиваля был официально выпущен на видео «Фейерверк». Релиз, конечно, не получил должного отклика: даже самой апологетической аннотации на обложке не было достаточно, чтобы привлечь должное количество зрителей. Однако худо-бедно к лету 2000-го, когда на Московском кинофестивале было показано «Табу» Нагисы Осимы — кстати, непосредственно перед этим с триумфом прошедшее в Каннах и также оставшееся без наград, — зал был переполнен. И причиной тому была не только громкая слава режиссера «Империи чувств» и гей-тема, не только самурайская романтика, не только безоговорочное доверие публики к составителю программы «8 1/2 фильмов» Петру Шепотиннику, но и фамилия Китано в титрах. Многие уже знали о сотрудничестве Осимы и Китано по вполне популярному и многократно показанному по телевидению фильму «Счастливого рождества, мистер Лоуренс».

«Табу» со временем стал на долгое время самым прибыльным прокатным фильмом первого в России артхаузного кинотеатра «35 мм», а месяцем позже, в июле 2000-го, в переоборудованном кинотеатре «Стрела» вышел в прокат «Кикуджиро». Когда я пришел посмотреть его уже в третий раз, а заодно показать друзьям, перед рядовым сеансом встретил в фойе главу «Кино без границ» Сэма Клебанова, усилиями которого и был сперва выпущен «Фейерверк», а затем появилось на широком экране «Кикуджиро»: он спрашивал, помнится, каждого из немногочисленных зрителей, откуда тот узнал о фильме и что заставило его прийти на него. Логичный вопрос: судя по рецензиям, добрая половина критиков просто не поняла, что это за кино и зачем оно нужно современной «продвинутой» аудитории.

Тремя годами позже, когда ограниченный прокат «Кукол» Такеси Китано вызвал настоящий фурор — билеты заказывались за неделю, руководство кинотеатров срочно наращивало число сеансов, — таких вопросов уже не возникало. К тому моменту все фильмы Китано были выпущены на лицензионном видео, как и ряд картин других режиссеров с его (даже не слишком заметным) участием. Так же как в Японии 1980-х и в Европе 1990-х, Китано стал звездой в России 2000-х.

* * *

В канун «нулевых» годов хотелось освободиться от балласта исчезающей эпохи. Слово «постмодернизм» перестало быть стилистическим определением, став или символом веры, или воплощением дурного вкуса. Недаром на Каннском фестивале 1999-го самым освистанным фильмом стал далеко не самый слабый — «8 1/2 женщин» Питера Гринуэя, героя минувших дней и живого флага постмодернизма (чтобы прийти в себя и вернуться в форму, ему потребовалось еще несколько лет, прошедших до «Чемоданов Тульса Люпера»). Ощущение обновления и забытой свободы в «Кикуджиро» было довольно точно определено кем-то как «впадение в детство». В этом нет преувеличения: проверено и доказано, что дети смотрят его не менее увлеченно, чем новый диснеевский мультфильм, примерно начиная с трехлетнего возраста. Это детский фильм.

Эстетствующие ценители, не желавшие впасть в детство, придумали другое определение: «чаплинский». Речь, конечно, о фильме 1921 года «Малыш», в котором бродяга Чарли встречается с бездомным ребенком и всячески его опекает. Помимо режиссерской виртуозности и актерского обаяния Чаплина, неисчезающая магия этой картины объясняется

возможностями немого кино, способного уничтожить главный барьер между взрослым и ребенком — вербальный. В «Кикуджиро» тоже очень мало слов. Однако рецепт Китано — другой. Вместо того чтобы постепенно низвести взрослого до уровня ребенка, он полностью уравнивает их в правах, возможностях, способностях и потребностях. Угол зрения в «Кикуджиро» определен взглядом ребенка, а не взрослого.

Происходящее на экране мы видим глазами восьмилетнего Масао. Все лакуны, эллипсы и недоговоренности рождены не склонностью к ложной многозначительности. Это естественные особенности детской картины мира. Поэтому те фрагменты, которые могли (и должны были) вызвать возмущение взрослого наблюдателя, ничуть не смущают ребенка: ни откровенное хамство взрослого компаньона, ни его попытки присвоить себе деньги, ни воровство, ни шантаж. Забавным образом зритель, освобожденный от необходимости взрослого восприятия увиденного, впадает в состояние близкое к эйфорическому и к середине фильма начинает от души хохотать над самыми несмешными шутками, которые могли бы развеселить его разве что в возрасте Масао. Поэтому или нет, но «Кикуджиро» — один из редких фильмов в истории мирового кино, способных сделать публику счастливой.

Сюжет прост. Мальчика воспитала бабушка, его отец погиб (вроде бы) в автокатастрофе, а мать (кажется) живет у моря и зарабатывает деньги. Наступают каникулы, и Масао предпринимает отчаянную попытку уехать из родного Токио на побережье в поисках матери. У него на спине — детский рюкзачок, в кармане — немного денег и бумажка с адресом. Судьба распоряжается так, что в компанию ему достается «бабушкин приятель», неприветливый мужик с замашками мелкого бандита. По всему выходит, что главные герои должны найти друг в друге соответственно отца и сына.

Но этого, вопреки ожиданиям, не происходит. Во-первых, мальчик понятия не имеет, что такое «отец» и какого поведения от него следует ждать. Во-вторых, взрослый дядя явно неопытен и бездетен. В общем, их отношения скорее похожи на приятельские и со временем перерастают в дружбу на равных. Поскольку Масао — типичный восьмилетний пацан, с соответствующими интересами и устремлениями, то внимание зрителя поневоле концентрируется на его товарище (не только потому, что его роль играет Китано; кстати сказать, Юсуке Секигучи, отобранный из числа двухсот детей — претендентов на роль, сыграл ничуть не менее убедительно и ярко).

Приятель бабушки в первый раз появляется на экране в компании жены. С ней ему явно скучно и тягостно. Он показывает «козу» возящимся неподалеку подросткам и тут же получает порицание от супруги; с ним она обращается как с неразумным сыном-переростком, второе появление: по требованию жены он отнимает у хулиганов деньги, которые те взимают как дань с маленького Масао, и по привычке сует в карман. Третье: пока жена на равных общается с Масао, он сидит за стойкой бара, тянет из трубочки какой-то напиток и совершенно по-детски глумится над официантами, репетирующими степовой номер. Кстати, сам Китано преуспел в степе еще в юные годы, когда учился комиковать на подмостках. Наконец он по заданию жены отправляется с Масао в поездку к морю, выклянчив у нее еще денег на карманные расходы.

Тайна Китано и его героя, в отличие от тысяч хороших и плохих актеров, игравших великовозрастных детей, — в том, что он перевоплощается в ребенка, который пытается играть во взрослого. Тяга к такой игре составляет одну из фундаментальных черт любого ребенка. Он старается изо всех сил: делает ставки на велотреке и по-детски суеверно разгоняет окружающих, чтобы не сглазить; выиграв деньги, идет по девочкам, но, по-видимому, так напивается, что до главного дело не доходит... Ключевой разоблачительный эпизод — в бассейне гостиницы: выясняется, что крутой мужик с татуировкой во всю спину (в Японии это один из верных признаков принадлежности к мафиозному клану) не умеет плавать. Даже надев детский надувной круг. Точно с тем же успехом десятью минутами раньше герой Китано угонял машину: кажется, и за руль он сел впервые в жизни, и даже ремень безопасности не знает как надеть. Поведение как у невоспитанного ребенка — и чем дальше, тем очевиднее. Китано не знаком с элементарным

этикетом, беспрестанно хамит окружающим, не отвечает за свои поступки и слова.

Дружеские отношения, которые соединяют героя Китано с Масао, постепенно становятся братскими. Намек на такое развитие событий присутствует еще в первом появлении Китано, когда жена сообщает ему, что мальчик, по сути, сирота. Ближе к концу фильма, в душераздирающей сцене встречи Китано с его матерью, живущей в доме престарелых и то ли не замечающей сына, то ли переставшей его узнавать, возникает полная параллель с историей Масао: он тоже увидел свою мать только издалека, она тоже не узнала его. Желанный и недостижимый образ матери, любимой и не любящей, в «Кикуджиро» один из самых важных. Китано заостряет на нем внимание по-детски болезненно. Зато образ отца так и остается вне поля зрения. Возможно, весь фильм есть безуспешная попытка этот образ отыскать, понять, как он должен функционировать. Характерно, что почти никто из встреченных главными героями в пути не принимает «дядю» за отца мальчика. Высказанное самим дядей в самом конце пути к морю предположение: «А вот если бы я женился на твоей маме, стал бы твоим папой» — звучит шуткой настолько нелепой, что ее, кажется, стесняется даже сам шутник.

«Кикуджиро» — фильм о детстве и о братстве. Но в то же время этот фильм — мечта о поиске отца. Расставаясь в последней сцене (возможно, навсегда) со старшим другом, Масао задает ему вопрос, о котором до тех пор не задумывался: «Дядя, а как тебя зовут?» Тот отвечает: «Кикуджиро». Фильм — сочинение на тему «Как я провел каникулы», в котором «я» относится не к Масао. Финальный обмен незначительными репликами подан как тщательно подготовленная развязка. И неудивительно: Кикуджиро — имя отца Такеси Китано. Отца, с которым, по легенде, режиссер разговаривал лишь трижды за всю жизнь.

* * *

Кикуджиро Китано был бедным красильщиком. Младший из его четырех детей, Такеси, появился на свет 18 января 1947 года, неподалеку от центра Токио. Такеси был ребенком, когда семья переехала на окраину: Китано-старший был страстным игроком и регулярно спускал все заработанное. Дети боялись отца. В квартале поговаривали, что он — якудза. Кикуджиро тяжело пил, избивал жену, потом ушел из дома. Такеси вспоминал, что боялся разговаривать с отцом — услышав его шаги, он и его старшие братья прятались. Сегодня Китано — примерный семьянин, у него есть дети, с которыми он поддерживает прекрасные отношения. Но ни один из героев, сыгранных Китано в своих фильмах, не обладает этой привилегией. Все они — одиночки, иногда рядом с ними есть спутницы; однажды — брат (факт этот так революционен, что слово «брат» выносится в заглавие картины). Но ни детей, ни родителей, за единственным исключением аутичной матери в «Кикуджиро».

Тем не менее в 2004-м зрители Китано увидели того самого отца, от которого бегут дети и прячется жена. Произошло это в фильме Йоити Сая (давнего соратника Китано, игравшего с ним в фильме «Табу») по роману Согила Яна «Кровь и кости». Центральная роль принесла ее исполнителю несколько наград на японских киноконкурсах и фестивалях. Картина ничем не напоминает о режиссерских опытах самого Китано: реалистическая, в духе скорее китайского, чем японского кино, сага о жизни одной семьи корейских эмигрантов в Осаке. Тем не менее, посмотрев ее, сразу понимаешь, почему Китано выступил тут не только в центральной роли, но и в качестве исполнительного продюсера. Критики немедленно прилепили к главе семьи Киму, которого играет Китано, ярлык «чудовище в человеческом обличье». По-шекспировски колоритный персонаж — масштабная личность. В достижении своих задач (часто мелких и мелочных) он не останавливается ни перед чем: насилует жену, избивает детей и близких. Сперва открывает рыбный завод, а затем, осознав, что честным трудом не заработаешь, переключается на ростовщичество. Доводит заимодавцев до самоубийства. Ни с кем не делится ничем, не жертвует ни копейки на спасение погибающей жены и дочери. Уходит из дома к любовнице, а потом, когда она тяжело заболевает, убивает

ее.

Однако Ким в исполнении Китано неизменно удерживает зрительское внимание (что в практически бессюжетной и масштабной картине, фиксирующей ход истории, нелегко) и внушает кроме страха и ненависти что-то вроде симпатии. Он — сильный и цельный человек, хранящий в любых обстоятельствах чувство собственного достоинства. Он способен в приступе ярости грызть фарфоровую чашку, а во имя укрепления духа — выловить из мусорного ведра тухлое мясо, полное червей, и съесть его. Недаром голос от автора доверен сыну Кима: его рассказ — рассказ об отце, мифическая и титаническая фигура которого наложила отпечаток на судьбы нескольких поколений. Ким — персонаж трагический, и трагизм его — в неспособности быть отцом: ведь, если верить классическим канонам, даже монстры заботятся о потомстве. Финальное явление Кима-Китано — восьмидесятилетнего старика, испускающего дух где-то на ледяном краю света, — впечатляющий портрет человека, который так и не смог найти себе продолжателей, а потому уходит из жизни навсегда, окончательно. Даже наследство он оставил КНДР, тем самым устранив последнюю возможность связи — пусть призрачной — с детьми и внуками, в чьих жилах течет его кровь.

В 1979 году, еще до первой работы Китано в кино — тогда он был теле-и радиозвездой, всенародно известным комиком, — однажды ему позвонили и сообщили, что его отец госпитализирован с инфарктом. Вся семья собралась у постели умирающего блудного отца. Приехал проститься с ним и Такеси. Отец умер через несколько дней. Китано в это время был на работе, на телевидении. Последними словами Кикуджиро были: «Простите меня».

В «Сонатине», отвечая на вопрос понравившейся ему девушки «Кто был первым человеком, которого ты убил?», герой Китано — гангстер Муракава — говорит (вероятнее всего, в шутку): «Мой отец... Он не разрешал мне трахаться». Тот самый отец, которого всерьез пытаются — пусть и безуспешно — убить его мятежные отпрыски, возник в «Крови и костях» уже в исполнении самого Китано. Однако нельзя забывать, что помимо этой чудовищной фигуры было и другое явление Китано-отца — в предыдущем фильме, где он сыграл как актер, не будучи режиссером: «Королевской битве-2» Кенты Фукасаку.

Вместо глобальной притчи, жестокой и остроумной, сын и наследник великого Киндзи Фукасаку изготовил агитку — манифест борьбы с американским мировым господством, которую ведет новое поколение японской молодежи. Единственный подлинно трогательный эпизод в фильме — флешбэк, в котором героиня вспоминает своего отца. Это — бывший учитель Китано (кстати, убитый в первой «Королевской битве»). Призванный воплотить непреодолимую пропасть между отцами и детьми, он заходит в спальню дочурки: неуклюжий, косолапый, прячущий глаза... и пытается поздравить ее с днем рождения. И подарок у него какой-то невнятный (дочь его даже и не развернула), и дату он перепутал, и разговора не получилось. Грустный элегический слепок с образа отца, не умеющего быть отцом: образа, который преследовал Китано всю жизнь и погрузил его в вечное детство.

В «Королевской битве» Киндзи Фукасаку Китано вел подобный разговор с дочерью по телефону — и дочь так же безжалостно прогоняла его, уверяя, что даже в телефонной трубке может почувствовать его зловонное дыхание. А другая девочка, обреченная на смерть, увидела учителя Китано во сне — и там он казался ей не палачом, а одиноким и несчастным человеком.

* * *

Сюжет «Королевской битвы» Фукасаку-старшего, позаимствованный из изрядно переработанного одноименного романа, посвящен группе старшеклассников. В рамках экспериментальной правительственной программы их усыпляют и отправляют на необитаемый остров, где под присмотром военных и куратора программы (их бывшего классного руководителя) дети будут вынуждены убивать друг друга. Вплоть до последнего выжившего, который получит возможность вернуться домой. Роль учителя не просто

поручена Китано. Его героя еще и зовут «учитель Китано». Несмотря на то, что обычно Китано-актер в титрах обозначается как «Бит» Такеси, без фамилии.

Выбор Китано на роль учителя можно объяснить огромной его популярностью в Японии рубежа 1990–2000-х: многие поклонники готовы были видеть в нем гуру. А можно счесть этот выбор шуткой Фукасаку. Он сам, будучи патриархом японского жанрового кино и авторитетом № 1 в области фильмов о якудза, стал наставником и крестным отцом Китано в режиссуре. Поневоле. Как зритель, Такеси «Бит» наслаждался фильмами Фукасаку и в своих ранних работах пытался имитировать его стилистику. Первый фильм Китано-режиссера «Жестокий полицейский» должен был сниматься именно Фукасаку, но отказался, узнав, что из-за жесткого графика назначенной на главную роль телезвезды (самого Китано) ему придется корректировать съемочный план с учетом требований исполнителя. Китано же неожиданно согласился на высказанное в безнадежной ситуации предложение продюсеров — взяться самому за постановку. Так началась его карьера в «большом кино». Больше десяти лет спустя Фукасаку и Китано осуществили примирение — в «Королевской битве». Однако, какими бы ни были взаимоотношения патриарха Фукасаку и модного Китано за пределами съемочной площадки, фильм очень точно отразил творческую биографию самого Такеси.

В самом начале «Королевской битвы» окончательно распоясавшиеся школьники ранят ножом своего учителя. Когда те же самые дети-хулиганы узнают, что вместо запланированных каникул их ожидает кровавая игра, они встречают этого учителя. Теперь они по-настоящему в его власти, и те, кто недостаточно внимательно слушают, болтают на уроке, могут тут же получить наказание — ножом в лоб, с ходу и насмерть. Вариантов трактовки «Королевской битвы» хватает. Это и подмена реальности эстетикой жестокой компьютерной игры; и притча в духе «Властелина мух», в которой дети представляют возможные модели взрослого поведения; и антиутопия, и социальная сатира и т. д. Но кроме прочего «Королевская битва» — типичная детская страшилка, в которой учителя сбрасывают личину заботливых наставников и оказываются беспощадными убийцами и вампирами... какими всегда казались на школьных уроках. Смерть в этих условиях — наказание вроде записи в дневнике или «двойки» за четверть.

Безобразничая в школе, дети пользуются тем, что учителя и воспитатели не могут ответить им адекватно — проявления насилия и нарушение политкорректных правил допустимы со стороны несовершеннолетних, но непростительны для взрослых. «Королевская битва» рисует не только умозрительную систему координат, в которой любая мелкая обида может стать смертельной. Это еще и мир, где взрослые позволяют себе по-детски безответственное поведение. Плохо учишься? Будешь казнен. Учитель Китано — облеченный огромной властью взрослый, исповедующий законы школьного хулигана. Ребенок, которому в руки попало оружие, может быть более жесток и опасен, чем любой взрослый, — и учитель Китано в «Королевской битве», формально находясь на стороне взрослых, ведет себя как такой ребенок. Только его оружие — не топор, нож или даже пистолет, а целая армия военных, держащих остров под контролем.

«Дети в школе смеются надо мной, а мои собственные дети меня ненавидят», — признается учитель Китано, плохой хороший ребенок-взрослый, одним своим существованием превращающий идею образования и воспитания в чистый абсурд. Одетый в свободный спортивный костюм, он зачитывает каждые шесть часов по местному радио списки погибших, в перерывах посапывая на диване или жуя печенье. Он вестник смерти, и он же, будто забыв о своей inferнальной функции, в один прекрасный момент выходит из чащи, чтобы предложить насмерть перепуганной девочке зонтик: укрыться от дождя, а то ведь простудиться можно! Когда выжившие дети-победители расстреливают его, он реагирует по-детски: «Больно же, черт!» — и будто не принимает смерть всерьез — «восстает из мертвых», чтобы подойти к мобильному телефону и сказать дочке сварливым голосом: «Не жди, домой не вернусь».

Не будучи способным в свои годы сыграть недоучившегося школьника — лишь

учителя, когда-то бывшего таким школьником, — Китано доверяет эту роль сразу двоим актерам, исполнителям главных ролей в фильме «Ребята возвращаются». Масару (Канеко Кен) и Синдзи (Андо Масанобу) — старшеклассники. Учитель давно махнул на них рукой, поэтому они прогуливают занятия и ищут свое призвание за пределами школы. Сперва один, затем второй увлекаются боксом. Масару, не преуспев на этом поприще, становится членом местной банды якудза, а Синдзи все-таки становится профессиональным боксером. В нескольких интервью с разной степенью откровенности Китано признавался, что как фильм, так и одноименная книга, легшая в основу сценария, автобиографичны: «Похожие мальчики учились у меня в классе». Впрочем, известно, что отец Такеси имел дела с якудза, и сам Китано пытался стать боксером примерно в том же возрасте, что и его герои. Так или иначе, очевидно, что к обоим мальчикам режиссер относится с особой нежностью — несмотря на то, что каждый из них не способен преуспеть ни в одном деле. А может, благодаря этому: даже самые состоявшиеся персонажи Китано всегда хоть в чем-то остаются неудачниками.

* * *

К учителям Китано не в пример строже, чем к ученикам. То непристойное чучело, которое в «Ребята возвращаются» призвано изображать школьного наставника, поневоле напомнит мультипликационного учителя из «Стены» Алана Паркера — фильма, сделавшего бессмертным слоган «We don't need no education». Мы видим тех, от кого зависит будущее героев, в учительской: они предстают заурядными стареющими неудачниками, вряд ли способными дать воспитаннику путевку в жизнь. Позже у каждого мальчика появляется другой учитель, которому он доверяет уже всерьез: у одного — тренер, у другого — шеф гангстеров. Первый дает Синдзи один неверный совет за другим: по Китано, опыту взрослых доверять нельзя ни в коем случае (тем более что сам наставник как спортсмен не состоялся). Второй, по сути, обманывает Масару для того, чтобы заслужить его преданность и безоговорочное послушание.

Конечно, в образе учителя Китано есть немало от самого Такеси — это не маска в чистом виде и не пародия. В одном из своих публицистических текстов, наделавших немало шума, Китано призывал отказаться от политкорректной борьбы «за права детей». По его мнению, модель из американских телесериалов чисто умозрительна и невозпроизводима в жизни, где как у детей, так и у их родителей должны быть и права, и обязанности. Китано устанавливает равенство между детьми и взрослыми уже в первых кадрах своего дебютного фильма «Жестокий полицейский». В тот момент, когда подростки накидываются на бездомного старика, избивая его до смерти, они перестают быть детьми и отвечать за свои поступки должны наравне со взрослыми. Наказывая распущенного паренька за насилие над бомжем, полицейский Азума в исполнении Китано безжалостно его бьет — в его собственном доме, почти что в присутствии родителей. Впрочем, те безмолвствуют или вовсе исчезают из поля зрения (так, даже намек на них нет в фильме «Ребята возвращаются»), и ответственность перекладывают не на кого. Причем ответственными за дурные поступки в фильмах Китано становятся далеко не только старшеклассники — во второй же сцене «Жестокое полицейское» совсем маленькие и невинные на вид ребята швыряют в проплывающий под мостом корабль банки и бутылки, после чего, хохоча, скрываются с места преступления. Таков первый образ несправедливого и жуткого мира, столь точный портрет которого дан в этом фильме.

Права детей обычно защищают не другие дети, а взрослые. На взрослых и ополчается Китано, Его критика в их адрес выдержана вполне в духе свободолюбивого и независимого старшеклассника: «Закрывать все школы» — так называется известный памфлет Китано, посвященный несовершенству японской системы образования. По мнению автора, дурное воспитание мешает развиваться тем задаткам, которые невнимательные учителя не рассмотрели в двоечниках. Здесь находится место и для социальной критики более общего толка: Китано уверен, что все японское общество выстроено по иерархии, повторяющей

модель «родители — дети», и что как крупные менеджеры в корпорациях, так и руководители преступных группировок используют эту схему в отношениях с подчиненными. В этом смысле большая часть жителей Японии — дети, за права которых и заступает плохой ученик и неправильный учитель Китано.

* * *

Такеси Китано — хрестоматийный неуч: отсюда и его жестокий суд над детьми-двоечниками в «Королевской битве», и неожиданная способность понять их в финале фильма. В отсутствие отца Такеси, его братьев и сестру воспитывала мать. Саки. Она много работала и откладывала деньги на обучение детей: Китано вспоминал, что платить за электричество было нечем, и он читал учебники вечером при свете уличных фонарей. Столами, за которыми занимались Такеси и другие дети Саки, служили фанерные ящики из-под апельсинов. В школе Китано получал высокие оценки, но учиться, как признавался позже, терпеть не мог. В этом была отчасти виновата мать, насаждавшая железную дисциплину и поневоле привившая свободолюбивому сыну неприязнь к штудиям любого рода. Отчасти — учителя, регулярно наказывавшие Такеси за нарушения дисциплины. В раннем детстве его мог поколотить только отец; в подростковом возрасте — мать и педагоги.

Китано преуспевал во многих дисциплинах, но больше его прельщали иные формы самовыражения: юношей он увлекался спортом. Не достигнув в нем успеха, он все-таки оправдал материнские ожидания; поступил в престижный университет Мейдзи, где учился несколько лет на инженера (в детстве он мечтал работать на заводе «Хонда» и разрабатывать дизайн спортивных автомобилей), Вскоре Такеси бросил учебу — в надежде стать «бродячим студентом». Их в Японии 1960-х называли «футенами». Но и Китано-футен, увлеченный джазом и французским экзистенциализмом, не мог найти себе места в жизни.

Он успел поработать грузчиком, официантом, продавцом в супермаркете и даже таксистом, когда, в начале 1970-х, устал от подобной жизни и решил искать свое подлинное призвание. Поиски привели его в богемный район Токио, Асакуса. Об этом он подробно рассказывает в автобиографической книге «Дитя Асакусы»: сперва Такеси нанялся лифтером в стрип-клуб «Французский театр», а затем смог привлечь внимание известного в квартале комика и режисера Фуками Сензабуро (в «Французском театре» он ставил комические номера, развлекавшие публику в перерывах между выступлениями стриптизерш). Это и стало началом профессионального пути Китано: примерно в двадцать пять лет он впервые начал учиться изо всех сил. Неоднократно Сензабуро прогонял его со сцены, нещадно ругал, а потом приближал вновь, открывая секреты мастерства.

В конце концов Китано стал звездой местной сцены. Поняв это, он покинул театр, чтобы выступать в жанре манзай — комических выступлениях дуэтом. Для Сензабуро это было настоящей трагедией, от которой он так и не оправился. Человек, которому в конечном счете Китано был обязан карьерой, умер в полной неизвестности и бедности в начале 1982 года. Он сгорел заживо в своей квартире — старый комик курил в постели. Узнав об этом, Такеси испытал шок. Он так и не извинился перед учителем, значившим для него значительно больше, чем Фукасаку или Нагиса Осима (выдающийся режиссер, первым благословивший телекомика Китано сняться в кино и сыграть не комическую, а трагическую роль).

Лишь через десять лет двоечник, выбившийся в отличники, нашел способ примириться с матерью. Саки Китано с детства не поощряла клоунские наклонности сына, надеясь сделать из него серьезного человека и высокооплачиваемого специалиста. Его уход из университета (Китано закончил его лишь через три десятилетия, в 2004-м) стал для матери жесточайшим ударом. После смерти Кикуджиро и Сензабуро для Такеси мать осталась единственным близким человеком, признание которого было крайне важно. Они нашли общий язык, встретившись на смертном ложе Китано-старшего, и Саки наконец признала, что сын выбрал верную дорогу. Более двадцати лет она поддерживала Такеси во всем и

пристально следила за его карьерой. Ее уход и забота сопровождали его в критические моменты жизни — например, после аварии, в которую он попал в 1994 году. В 1998-м, во время съемок «Кикуджиро», Саки Китано сломала ногу, и Такеси прервал работу над фильмом, чтобы увидеться с ней. Она быстро теряла силы, и тогда в фильме возникла незапланированная сцена последнего свидания взрослого сына с пожилой матерью. Она умерла в августе 1999-го, в возрасте 95 лет. Ее похороны Китано организовал по высшему разряду, даже премьер-министр Японии прислал венок на могилу.

В 2001-м Китано написал книгу о своих родителях, «От Кикуджиро до Саки». Как многие другие его сочинения, она разошлась большим тиражом и даже была экранизирована на телевидении, превратившись в десятисерийный фильм. Сам Такеси в нем не играл.

* * *

Не признающий авторитетов хулиган, вечный ребенок, не желающий взрослеть... Можно было предположить, что в диалоге с учителями и «старшими» он дойдет и до «высших сил». Китано — не христианин, но и буддизм ему приписывают ошибочно; скорее, он агностик или пантеист, а временами — убежденный атеист. В его романе, переведенном на французский под названием «Рождение гуру» и экранизированном Тосихиро Тенмой в 1993 году, не без иронии рассказывается о буднях религиозной секты.

Китано, похоже, серьезно изучал данный вопрос, и потому книга его кажется (вероятно, и является) в большей степени остроумным памфлетом на хорошо знакомую ему тему, актуальную по тем (книга написана в конце 1980-х, опубликована в 1990-м) временам, нежели философическим трактатом. Главный герой книги, молодой Казуо, разочаровавшись в жизни — у него нет ни работы, ни любимой девушки, ни семьи, — случайно становится членом религиозного объединения. Практически тут же он выясняет, что технология «чудодейственного исцеления», которую практикует лидер секты, — чистой воды шарлатанство. Это не останавливает наивного неопфита. Он с интересом следит за искренне верующими членами сообщества: они участвуют в обмане населения, будучи уверенными в необходимости религии пусть даже ее внешней основой будут примитивные фокусы, а внутренние каноны будут сформулированы крайне слабо (Китано сравнивает изложенные своим героем религиозные тезисы со школьным сочинением).

Больше других Казуо интересует первосвященник секты, правая рука гуру — господин Сиба. Этот серый кардинал нередко теоретизирует, утверждает, что все различия между любыми религиями поверхностны и несущественны, и, являясь главным обманщиком, открыто наживается на верующих. Обаятельный образ бабника, циника и прожигателя жизни, решившего посвятить судьбу служению религии, безусловно, списан Китано с себя; точнее, со своего публичного облика. Неудивительно, что Такеси исполнил роль Сибы в экранизации.

Именно Сиба после неожиданной смерти гуру приходит к парадоксальному решению, назначая молодого Казуо новым проповедником и номинальным лидером группы. Казалось бы, религиозная идея дискредитируется этим очевидным парадоксом... Финальная глава-развязка с кинематографической точностью в деталях показывает схватку Сибы с последним идеалистом секты Комамурай, в результате которой первый закалывает второго ножом. Сиба приносит сразу две жертвы: убивает на глазах неопытного гуру того, кто еще мог передать новому лидеру искренние устремления, и добровольно идет в тюрьму, пообещав Казуо напоследок: «Мы еще поработаем... Выйдя на свободу, я не изменю себе».

Заклеймив в этой сатирической сказке не только сектантскую, но и любую организованно-религиозную деятельность, Китано все-таки заставляет читателя прислушаться к словам своего персонажа-двойника. Сиба рассуждает о том, что идеальное божество для человечества — «бог умеренный», не требующий ничего сверх умеренной, дозированной веры. Взглянув на мир с позиции парадоксалиста Сибы, легко найти оправдание его действиям и обвинить в (само)обмане не умелых манипуляторов от

псевдорелигии, а весь род человеческий: «За рулем игрушечного автомобиля, на котором написано «Формула 1», ребенок испытывает радость, не так ли? На своем уровне, разумеется. Конечно, это лишь жалкая копия настоящего автомобиля «Формула 1», и трудно даже представить себе ощущения и технику чемпиона, рискующего своей жизнью на скорости 300 километров в час. Ребенок ничего об этом не знает. Да и зачем ему? Ему достаточно машины с надписью «Формула 1», едущей со скоростью 30 километров в час. Главное — чтобы мы сами знали разницу между подлинным и фальшивым. Каждый не может быть пилотом «Формулы 1». Многие вещи лишь «похожи на», и роль каждого из нас — в том, чтобы предоставить их публике».

Ясно, что творчество для Китано, многократно и без малейшего кокетства называвшего себя дилетантом в кино, литературе и живописи, — такой же симулякр, обращенный к несведущей публике. Казня себя и преуменьшая свои заслуги, вечно неудовлетворенный автор смотрит в зеркало без удовольствия: недостаточно сказать правду самому себе, недостаточно отличать подлинное от фальшивого, если ты не способен передать понимание этого различия остальным.

Уходя от теоретических вопросов, которые обсуждают герои романа (но целостная система взглядов при этом не вырисовывается), Китано находит ответ в практике. Надевая маску «плохого учителя», он своим нарочито-сомнительным примером преподает предполагаемым ученикам урок жизни и веры. Недаром, работая над «Рождением гуру», Китано одновременно снимает фильм «Точка кипения», в котором играет важнейшую, но второстепенную роль: злодея-якудза, оказывающего бесспорно-благоприятное воздействие на душу главного героя, неоперившегося юнца. Схожую роль он сыграет в «Брате якудза», а заодно успеет высмеять ее в «Снял кого-нибудь?» (где он исполнил роль неумелого ученого-изобретателя, так и не сумевшего спасти молодого протеже от финального краха) и впоследствии в двух фильмах «Королевская битва», в образе учителя Китано.

* * *

Своеобразный пантеизм, который угадывается в фильмах Китано, а также его натурфилософия, особенно отчетливо явленная в «Сценах на море», «Сонатине» и «Куклах», имеют лишь одно иконографическое выражение, наследующее скорее иудеохристианской традиции, нежели японской. Это сусальный ангел, детская игрушка, сувенир-колокольчик. В первом его фильме после аварии 1994-го, «Ребята возвращаются», уже на начальных титрах появляется рисунок ангела (автор рисунка — начинающий художник Китано). Игрушечный ангелочек лежит в коробке, это подарок: режиссер рассказывал, как однажды на улице его остановила пожилая поклонница и подарила ему такой талисман, «чтобы он за ним присматривал и приносил удачу». Впрочем, ни верующим, ни даже суеверным Такеси никогда не был.

В «Ребята возвращаются» фигурка ангела счастья никому так и не приносит, несмотря на большие надежды. Был изображен ангел и на начальных титрах «Фейерверка». Фантазия то ли автора, то ли одного из героев, живописца-любителя Хорибе, он тоже не мог обеспечить счастливый финал. Китано объяснял свое пристрастие к ангелам тем, что они, в отличие от людей, умеют летать. Своего рода игрушечным ангелом в последней сцене фильма предстает воздушный змей, которого безуспешно пытается запустить на пляже случайно встреченная героями девочка. Змей рвется пополам, предвещая следующую через считанные секунды развязку. Ангел — не спаситель человека, а просто образ. «Когда мы что-то говорим или о чем-то думаем, некая сила тянет нас к земле, — утверждает Китано. — Не совесть; может, мысль? Мне хочется думать, что есть на свете существа, способные побороть силу этого притяжения».

В «Кикуджиро» ангел — центральный и ключевой образ: отвергая возможность появления человека-посредника (будь то отец, учитель или священнослужитель) между обитателями Земли и Неба, Китано не исключает возможности прямого контакта. Явление

ангела обещано первым же кадром картины, и его обретение — в качестве волшебного талисмана, грубо отобранного героем Китано у мягкосердечного байкера, — знаменует перелом в сюжете. Ангел-хранитель не покидает Масао и его компаньона во время обратного пути с морского побережья к городу.

Сперва — игрушка, затем он материализуется на приморском песке и спускается с неба, «вселяясь» в колокольчик Масао, после чего тот начинает звенеть. Ангел трансформируется в другого гостя с небес, инопланетянина (его роль играет второй байкер), он же обеспечивает хеппи-энд; благодаря ему на рюкзаке Масао вырастают бутафорские крылышки. Сам Кикуджиро — своеобразный ангел, охраняющий Масао от всех опасностей, включая встречу с матерью, забывшей об оставленном сыне. Быть может, эта встреча стала бы для мальчика большим шоком, чем пережитые за несколько дней до того домогательства педофила. Но в то же время ангел, которому сам Китано в шутку приписывает чудесное выздоровление после несчастного случая, почти сливается с восьмилетним мальчиком — не только товарищем, но и альтер эго исковерканного судьбой пятидесятилетнего мужика, проведшего лучшие летние каникулы в своей жизни.

Ангелы в фильмах Китано предстают мужчинами, женщинами и детьми. Они утешают в болезни и горе (на стене больницы, где умирает жена Ниси из «Фейерверка», красуется картина с улыбочивыми ангелами — кисти самого Китано), они обещают любовь, как в «Куклах». Они же дают надежду — часто несбыточную — на лучшую жизнь или хотя бы достойную смерть. Недаром отвергнутый семьей гангстер Ямамото из «Брата якудза» отправляется прямиком в Лос-Анджелес — город ангелов, не без умысла выбранный Китано для съемок своего первого фильма, снятого за рубежом.

* * *

Дети в фильмах Китано живут в недетском мире, а взрослые смотрят на этот мир глазами ребенка. В «Жестоком полицейском» полицейский-садист Азума готов выбивать признания из хрупких тинейджеров, не признавая за ними прав больших, чем у матерых правонарушителей; в этом данный герой Китано мало отличается от учителя Китано из «Королевской битвы». В начале режиссерской карьеры Китано признавался, что по неопытности старался двигать камеру как можно меньше, чтобы в кадре не оказалось ничего лишнего. Поэтому вряд ли по чистому совпадению туда еще в «Жестоком полицейском» раз за разом попадали дети — то свидетели, а то и участники кровавых расправ, вершащихся на улицах города среди бела дня. Да и в «Кикуджиро», фильме признанного мастера, в сюжет то и дело вклиниваются хулиганы, бандиты, проститутки, бомжи, сексуальные маньяки, органично сосуществующие с невинными (каждый — по-своему) главными героями.

Масао едва не становится жертвой педофила, — и мы понимаем, что герои идиллической сказки о дружбе взрослого и ребенка существуют все в том же мире «Жестокое полицейского». Другая масштабная и условная сказка — «Затойчи», где поединки самураев пародируются в детских забавах с огородным пугалом, а главный герой играет слепца, жанровую гармонию вдруг нарушает совсем не забавный эпизод, в котором осиротевшие мальчик и девочка подвергаются насилию со стороны циничных феодалов. В трагическом «Фейерверке» хватает сухих напоминаний о том, что дочь главных героев погибла от лейкемии (например, трехколесного велосипеда в коридоре их квартиры).

Из мира, где дети хрупки и смертны, где не может спасти даже ангел, хочется бежать. Однако эскапизм Китано — выборочный и временный. Он не ищет иных, счастливых миров. Ему достаточно иногда отправляться вместе со своими героями на каникулы. Как игры гангстеров в «Точке кипения» и «Сонатине», как последнее путешествие Ниси и его жены в «Фейерверке». Как «Кикуджиро» — от начала и до конца.

Как вышло, что почти шестидесятилетний, тертый и битый жизнью актер, телеведущий и режиссер так удачно и органично впадает в детство, увлекая публику за собой? Китано владеет секретной техникой, не знакомой, кажется, почти никому из режиссеров

сегодняшнего кино. Он останавливает время, забывая об интриге, динамике, общепринятых законах драматургии, В автобиографичной картине «Ребята возвращаются» сменяется одно поколение за другим, а во дворе все катаются на своем вечном велосипеде вечные дети и вечные двоечники Синдзи и Масару. Они ездят по кругу, и автора это не смущает. Если и можно рассматривать открытый финал фильма как хеппи-энд, то только в одном случае: если видеть в нем возвращение героев в детство. На протяжении всей картины они изо всех сил пытаются повзрослеть или хотя бы казаться взрослыми: чтобы проникнуть в кинотеатр на сеанс фильма «детям до шестнадцати», они рисуют под носом усы и повязывают на шею импровизированные галстуки. Но взрослая жизнь приносит им одно разочарование за другим. Поэтому лучшее, что им остается, — это снова сесть на старый детский велосипед.

* * *

В первом фильме, к которому Китано сам писал сценарий, «Точке кипения», его герой — жестокий и безумный гангстер Уехара — совершает ряд необъяснимых поступков: унижает собственную девушку, толкая ее в постель к своему «лейтенанту», затем насилует этого «лейтенанта» и отрезает ему палец (распространенный способ наказания в среде якудза). Однако садист преображается, стоит ему оказаться на море: играет в бейсбол, используя вместо биты суковатую палку, покупает своим спутникам мороженое... Вскоре Уехаре предстоит отправиться на разборку с боссом конкурирующей группировки и в конечном итоге погибнуть. Непосредственно перед фатальной перестрелкой он идет в поле, чтобы собрать букет гигантских цветов и сплести из них венок. Букет нужен, чтобы спрятать в него оружие, но Уехара будто забывает об этом, удивленно глядя на букет, из которого вдруг раздается автоматная очередь.

Уехара — житель Окинавы, самого престижного и известного японского курорта. Герой «Сонатини», также сыгранный Китано гангстер Муракава, — обитатель Токио, но и он отправляется по заданию клана на ту же Окинаву. Любитель смертельных игр, еще в начале фильма он занимается «рыбалкой», окуная в воду связанного должника и споря с соседом, сколько тот продержится без воздуха. Беспощадный к другим, он, впрочем, беспощаден и к себе и без страха играет в «русскую рулетку» (впрочем, как выясняется позже, не вполне честно). После нескольких схваток токийские гангстеры на Окинаве оказываются не у дел и в ожидании дальнейших указаний от далекого начальства отправляются к морю, на пляж. Там их заражает страсть Муракавы к играм, которые в иных обстоятельствах могли бы показаться непозволительным ребячеством: бандиты вырезают из бумаги фигурки и сталкивают их (чья первая упадет, тот проиграл), развлекаются пейнтболом и стреляют по фрисби, роют друг другу в песке неглубокие «волчьи ямы», изображают сумоистов и гейш с кастаньетами. «Все это не слишком по-детски?» — спрашивает у Муракавы один из его подручных, «А что я могу поделывать!» — отвечает тот, давая понять, что более достойных занятий в этом мире и быть не может. Во всяком случае, на каникулах.

Развлечения Муракавы и его товарищей заканчиваются тем же, что и отпуск Уехары: кровью и смертью. Шутихи, которые запускают полицейский Ниси и его смертельно больная жена в «Фейерверке», их игры в карты и проделки в туристических местах Японии предваряют легко предсказуемый конец. В «Брате якудза» герои постоянно предаются играм, перемежая ими жестокие схватки с мафиози-конкурентами. Они пускают с крыш небоскребов самолетики, бросают кости, играют в шахматы, дурачатся на пляже. И финальная глупая «угадайка», в которую поневоле включается глава враждебного клана, не оставляет сомнений: фатальный финиш близок. Остановленное время, посвященное играм и развлечениям, есть не что иное, как ожидание достойной смерти. Но именно это вневозрастное межвременье, этот затянувшийся антракт становится центром повествования и его смысловой опорой. По Китано, и смерть и жизнь — выбор нелегкий, и в холодном мире его фильмов панацеей может стать лишь детская игра.

Такая игра может заполнить весь фильм, как это произошло в «Затойчи», Китано играет в самурайский фильм (самый популярный подростковый развлекательный жанр в Японии), а главный герой играет в легендарного массажиста-слепца Затойчи. Его обездоленные спутники играют в самураев, их оруженосцев, переодетых гейш... Повсеместная травестия затрагивает даже картинных злодеев, оставляя в стороне лишь единственного трагического персонажа, ронина Хаттори. Высшее выражение игр, в которых внешне хаотичный мир внезапно начинает подчиняться простейшей (и от этого лишь более очевидной) гармонии, — музыкальная ритмизация действия, в духе мюзикла, Ради этого эффекта Китано сменил своего постоянного композитора Джо Хисаиси на Кеити Сузуки, более искусно работающего с ритмизованной музыкальной тканью. Удары земледельческих орудий, шлепанье босых ног по грязи и удары молотка по свежеструганым доскам выстраиваются в мелодию, а в финале все это выливается в танцевальный апофеоз, окончательно убеждающий зрителя в том, что перед ним — глобальная игра: одетые в костюмы японских крестьян XIX века (дизайн которых разработан Йодзи Ямамото) танцоры шоу-группы «The Stripes» вдохновенно отбивают степ.

* * *

«Специально отведенные места для развлечений» Китано отвергает с негодованием. Герои «Кикуджиро» выбирают для своих забав именно ту лужайку, над которой красуется табличка «По газонам не ходить». Достойным местом для игр становятся и сельская дорога, и кукурузное поле, и лесная поляна, и морское побережье, — но никак не парк развлечений. В его тире невозможно выиграть главный приз, рыбки в игрушечном аквариуме не ловятся, все полно фальши, и даже завоеванного плюшевого медведя Кикуджиро и Масао забывают под лавкой, покидая парк и продолжая свой путь.

Приводит он их навстречу другим мечтателям и неудачникам: воруящему кукурузу поэту-любителю и двум байкерам, подарившим мальчику колокольчик-ангела. Вроде бы развязка фильма близка, но Китано и здесь задерживает ход времени, чтобы посвятить несколько дней своих героев (и около получаса времени зрителей) таким же бессмысленным играм. Восемилетний мальчик в них — не столько участник, сколько наблюдатель, под стать замороженной публике. Толстый мотоциклист превращается в человека-карася и в арбуз, его лысый и худощавый товарищ — то в человека-осьминога, то в пришельца из космоса, то в Тарзана. Вместе они бегают, прыгают, танцуют, спят в палатках и рассказывают у костра друг другу сказки. Игра сменяет игру, от традиционных прятков до авангардной, измышленной Кикуджиро игры под сложным названием «Раз-два-три, голый мужик замри», и так до бесконечности; даже на пустынных окраинах Токио «дядя» никак не может утомиться и продолжает веселиться, играя в прятки и залезая в ржавую жестяную бочку. Во время этих каникул не только останавливается время, но и меняется пространство, в котором больше нет узнаваемых примет современной Японии — ведь в качестве источника вдохновения в этом случае Китано называл не что иное, как «Волшебника страны Оз»: его герои тоже попадают в волшебную страну, чтобы затем вернуться в пыльную домашнюю повседневность.

Счастливым Масао, которому на протяжении всего путешествия снились тревожные и страшные сны, наконец видит сон счастливый: его товарищи по играм с Китано-Кикуджиро во главе бегут куда-то в звездном ночном пространстве, меняя костюм за костюмом — тут и древнеяпонский аристократ, и самурай, и скелет. Так и сам Такеси Китано играет из фильма в фильм в разные игры, ухитрившись заслужить славу великого актера, но не преобразаясь «по Станиславскому», а неизменно оставаясь собой. Меняются игры, меняются правила игр, но игрок — один и тот же.

Игра вторая: в клоуна



ИГРА В КЛОУНА

В 2000 году в Каннах самым веселым мероприятием оказалась пресс-конференция по не вполне комическому фильму Нагисы Осимы «Табу». Послушать, что скажут создатели мрачной саги о закате самурайской эпохи, набился полный зал, причем большинство пришло посмотреть не на режиссера и исполнителей главных ролей, а на сыгравшего второстепенную роль Такеси Китано. Как минимум половину зала заполнили журналисты из Японии. Пресс-конференция шла с переводом, поэтому сперва на реплики Китано (он отвечал на вопросы чаще других) реагировали японцы, а затем, спустя минуту, уже все остальные. Японцы хохотали от души, остальные неуверенно хмыкали, не находя в сказанном ничего смешного и про себя сетуя на неточный перевод. Лишь одна — кажется, американская — журналистка смеялась вместе с японцами. По окончании пресс-конференции коллега уважительно спросил ее: «А ты что, понимаешь по-японски?» и получил честный ответ: «Нет, но они так заразительно смеются!»

Юмор — элемент мышления, языка и национальной принадлежности; даже в немых фильмах Чарли Чаплина и Бастера Китона европейцы, азиаты и американцы смеются над разными гэггами. Юмор практически невозможно перевести, особенно юмор, связанный со словесным выражением, без которого невозможно себе представить литературную, телевизионную или сценическую ипостась Такеси Китано. Тем не менее факт остается фактом: над многими его шутками смеются не только японцы.

* * *

Объяснить интернациональность юмора Китано не так уж трудно. Ориентируясь во многих творческих стратегиях на детскую модель поведения, он не гнушается вульгарными и простыми шутками из разряда «поскользнулся и грохнулся в грязь», «торт попал прямо в лицо» и т. д. В самом лиричном его фильме «Сцены у моря» есть второстепенный персонаж, главная функция которого, кажется, заключается в том, чтобы бежать со своей доской для серфинга к морю и, не добежав до воды, плюхаться на песок. «Серьезных» героев, наделенных трагическими функциями в сюжете, часто оттеняют даже не второ-, а откровенно третьестепенные статисты-двойники, нужные лишь для того, чтобы сбить пафос.

Так происходит в картинах «Ребята возвращаются», «Сцены у моря», «Куклы»: собственно, в тех фильмах режиссера Китано, где не снимался Китано-актер. Там же, где он становился перед камерой, достаточно было одного штриха, одной крохотной сценки, чтобы мгновенно перейти от кровавой драмы к парадоксальному бурлеску.

Китано — выдающийся комик. Его комическая харизма, как и у других знаменитых талантов в этой области, не подлежит словесному описанию. Как старые комики времен немого кинематографа, Китано вовсе не доверяет словам. Не случайно его романы, которым присущи многие литературные достоинства, не обладают той способностью, что фильмы, — смешить зрителя до истерики, до удушья. Китано-актер не размышляет и почти не говорит: он действует, порой переходя от медитативной неподвижной позы к движению и поступку столь резко, что это одно становится поводом для конвульсивного смеха. Персонажей Китано объединяют два качества: самоирония и умение отстраняться от знакомого мира, смотреть на него по-наивному свежо и беспрестанно открывать новые, совсем неожиданные поводы для иронии, издевки, смеха.

* * *

О том, как бывший студент начинал карьеру комика и комедиографа, рассказывается в одной из немногих книг Такеси Китано, переведенных в Европе, — «Дитя Асакусы» (она была, кстати, и экранизирована, причем без участия Китано, но за пределы японского проката фильм не вышел). Двадцати лет от роду, ужаснувшись гипотетической возможности превратиться в среднестатистического клерка, Китано покинул университет. Еще лет пять он менял одну профессию за другой, пока окончательно не понял: его призвание — творчество. Тогда он и отправился в Асакусу, «Латинский квартал» Токио, где прошла большая часть его детства, и оказался в «Французском театре». Сперва Китано был лифтером и мальчиком на побегушках, затем актером на сцене. Дело было в 1973 году.

Первый урок Фуками Сензабуро дал Китано именно в лифте, впервые услышав от молодого человека, что тот хочет стать актером. «— Возвращайся в университет, это тебе больше пригодится в будущем. Кстати, для того, чтобы стать комиком, недостаточно быть старательным. Надо обладать талантом... По меньшей мере, ты практикуешь какое-то искусство? — Искусство? — Да, искусство. Берешь уроки какого-нибудь искусства? — Нет, ничему специально я не обучался... — И хочешь стать комиком! Ты, парень, не робкого десятка. Послушай, прежде чем подняться на сцену, надо поумнеть, узнать, как устроено наше общество, надо уметь танцевать и бить чечетку, надо уметь петь. Музыка тоже надо знать и исполнять. Недостаточно выучить свои реплики в пьесе. А музыку ты любишь? Занимаешься ею? — Ну, я слушаю джаз. — Слушаешь? Кому это надо! Комик должен уметь привлекать внимание других, заставлять их слушать себя. Увлекаться чем-то, как простой зритель, бесполезно. Надо владеть искусством».

Чтобы подкрепить слова действием, Сензабуро тут же, в лифте, исполнил для Китано виртуозный степовый номер. Тот был впечатлен. Два десятилетия спустя в одном из эссе Китано с горечью напишет, что ремесло в искусстве исчезает. Сам он ведет на телевидении несколько шоу в прямом эфире, именно для того, чтобы поддерживать форму. Хотя по-прежнему считает, что никогда не превзойдет в этом своего учителя: об этом Китано недвусмысленно говорит в последних строках «Дитя Асакусы». И вряд ли это фигура речи.

Второй урок Китано получил вместе с первой ролью на сцене. Ему пришлось в срочном порядке заменять комика, не явившегося на представление, и играть трансвестита. Урок касался не существа роли: Сензабуро небрежно сказал Китано, что ему придется «что-нибудь сымпровизировать» (возможно, с тех пор импровизация на сцене и на съемочной площадке Китано кажется естественной). Куда важнее слова, сказанные учителем при взгляде на грим начинающего актера: «Ты так покрасился, чтобы кого-то рассмешить? Ты о чем думал?... Слушай, Таке, чтобы рассмешить, не нужно иметь смешную физиономию или внешность. Комики должны смешить своим искусством. Ты понимаешь? Искусством!.. Смешных

физиономий на улице полным-полно. Если рассмешить могла бы внешность, комики не были бы нужны — достаточно было бы вытащить на сцену уроды... Актеры гримируются по-другому: надо заставить зрителей представить, что подобные люди встречаются в реальной жизни. Если ты играешь роль трансвестита, ты должен убедить публику, что на свете существуют точно такие же трансвеститы. И если даже эти мужики смешно смотрятся, они не делают себе плохой макияж, чтобы над собой посмеяться. Они красятся, чтобы любой ценой казаться красивыми! Так что гримируйся, чтобы представить себя соблазнительной женщиной».

Китано оказался способным учеником. До сих пор в любой роли он фактически избегает грима, а если преображается внешне, как для роли Затойчи, то меняет имидж и в повседневной жизни, а не только перед камерой. В «Затойчи», кстати, Китано демонстрирует высшее искусство театрального внушения: заставляет и зрителей, и других персонажей фильма поверить в слепоту своего героя, элементарно закрывая глаза.

Следующий урок Китано получил, будучи рабочим сцены. Он сперва не нагрел воду для ванны, в которой, по примитивному сценарию номера, должна была нежиться стриптизерша на сцене, а затем нагрел ее слишком сильно — и та выскочила из ванны, как ошпаренная, заставив публику хохотать. Тогда Такеси осознал: смех аудитории хорош лишь там, где исполнитель сознательно стремится к комическому эффекту. Быть может, тот случай заставил Китано-режиссера идеально отмерять в каждом фильме комическое и трагическое: только что смеявшиеся зрители через минуту готовы плакать. «Сонатина», «Фейерверк», «Кикуджиро», «Куклы» — сочетание комизма и меланхолии освещает все лучшие фильмы Китано.

«Я смешу публику, но не позволю, чтобы она смеялась надо мной» — так звучало кредо Сензабуро. Кредо, которому Китано научился в стрип-кабаре Асакусы на всю жизнь. Сензабуро, старомодный денди и одиночка, равнодушный к алкоголю и азартным играм, надолго стал для Китано моделью поведения, а заодно и героем его фильмов: неотразимый борец за правду и стильный нищий Затойчи — слепок с художественного руководителя «Французского театра».

* * *

В «Дитя Асакусы» Китано приводит не только многочисленные цитаты из скетчей «Французского театра», но и два скетча целиком — «Парализованный» и «Бродячий торговец». Более всего они напоминают образцы народной, площадной комедии: неудивительно, и не только потому, что эти простые пьески служили интермедиями в стрип-кабаре. Как рассказывает Китано, эти тексты были результатом коллективного творчества и менялись по мере того, как определенные шутки устаревали, в гэгги переставали смешить публику. Тем не менее, странным образом, даже в этих — возможно, выбранных случайно, — скетчах можно ощутить зародыш специфической комической манеры Китано.

Прежде всего это социальная критика, которая становится основой для создания абсурдистской картины мира. В «Парализованном» героем, вызывающим смех аудитории, становится важный человек из провинции, глава крупного сельскохозяйственного синдиката. В первой же его реплике фигурируют фамилии премьер-министра и правительственных чиновников, но вскоре тема меняется, соблазненный молодой проституткой персонаж забывает о своей миссии и отправляется к ней домой спускать общественные деньги. В «Бродячем торговце» высмеивается общество потребления в целом. Его живое воплощение, продавец всего на свете, выскакивает из кустов в парке, как чертик из коробочки, чтобы предложить влюбленной парочке все что угодно: матрац, покрывало, бумажные платки, презервативы, а в конце концов, когда окончательно смущенная девушка спасается бегством, — и женщину... то есть себя самого.

Зацикленность на сексуальной тематике объясняется не только местом и контекстом, в котором проводились представления. Это вообще характерная примета застрявших в

пубертатном периоде героев Китано — когда вечных детей, а когда и вечных подростков. Коллизия, знакомая по эмтэвэшному сериалу о Бивисе и Батхеде, история неудачников, «которым никто не дает», стала позже основой самого скандального и, по общему признанию, неудачного фильма Китано «Снял кого-нибудь?». Комические герои скетчей «Французского театра» все время стремятся достигнуть сексуального удовлетворения, но по разнообразным мелким причинам им это не удается. Провинциалу в квартире путаны мешает ее парализованный отец, который постоянно отвлекает дочь просьбами о помощи; парочке из «Бродячего торговца» не дает заняться делом вынесенный в заголовок персонаж, и все ограничивается беспрестанными разговорами о сексе. Характерная особенность детской психики — способность видеть смешное в сексе; для взрослого человека, как замечал Милан Кундера, смешное и сексуальное несовместимы.

* * *

Китано покинул «Французский театр» в тот момент, когда впервые почувствовал себя самостоятельной творческой личностью. Убедил его в этом товарищ по сцене, Канеко Киеси по прозвищу Джиро. Вместе они попытались удачи на подмостках, выступая в жанре манзай: эта традиционная форма комического разговорного искусства предполагает участие двух исполнителей, один из которых высмеивает другого. Высмеивающим был Такеси, надевавший маску искушенного и наглого жителя Токио, а робкого и неотесанного крестьянина играл Киеси. Четверть века спустя после дебюта они повторили подобный диалог в «Кикуджиро»: когда герои фильма встречаются на заброшенной автобусной остановке мешковатого фермера и крадут его сэндвич, в действительности зрители наблюдают историческую встречу двух давних партнеров, Такеси и Киеси.

Однако выступления Джиро и Таке не имели успеха, на который они рассчитывали, Менеджеры не торопились с предложениями, публика смеялась далеко не всегда. Этот болезненный период Китано показал в единственном своем «фильме взросления» — «Ребята возвращаются». Его герои, школьники-бездельники, в поисках верного успеха пытаются превратить свои «домашние» шутки в способ заработка, но этот механизм так и не срабатывает: даже запуганные ребята из младших классов, на которых герои пытаются проверить свое остроумие, с трудом имитируют улыбку. Позже зритель видит бывших младшеклассников, которые сами стали профессиональными комиками и выступают с эстрады: в зале — несколько пенсионеров, которые даже не улыбаются в ответ на их шутки. Манзай тут — лишь одна из возможных дорог в будущее, и, кажется, неверная; эти сцены — результат травматического опыта самого режиссера. Намеренно Китано достиг этого эффекта или нет, но «Ребята возвращаются» — наименее смешной из его фильмов.

Безразличие публики Китано принимал тяжело; иногда даже накидывался на зрителей в первом ряду, которые не смеялись в «нужных» местах. Дуэт распался, его участники поссорились — казалось, навсегда. Тогда Китано посетило вдохновение. Он внезапно понял причину неуспеха: шутки, придуманные Джиро, инициатором их совместных выступлений, не были смешными. Он встретился с партнером и предложил ему новую форму выступлений, теперь часто непристойный и всегда замешанный на социальной критике материал писал сам Такеси. В те дни родилось название дуэта, отразившее любовь Китано к джазу: «The Two Beats» («Два Бита»). Джиро и Китано превратились в «Бита» Киеси и «Бита» Такеси; последнее имя Китано использует до сих пор, когда надо обозначить актерскую, а не режиссерскую или авторскую свою ипостась.

Джазовая, импровизационная основа, отраженная в названии группы, заключалась в беспрестанном потоке злых и неприличных острот «Бита» Такеси, на которые часто не ознакомленный с текстом «Бит» Киеси реагировал репликами вроде «Ты о чем?» или «Ты что имеешь в виду?» — это страшно веселило публику. Шутки дуэта расходились по всей стране, критики даже придумали термин «новая волна в манзае». «Два Бита» сделали манзай, всегда бывший популярным среди сорока-и пятидесятилетних зрителей, молодежным — их

аудитория в основном состояла из студентов. Проповедуемая комиками нарочитая неполиткорректность привлекала одних и злила других. То они пародировали слоган газовой компании: «Если хотите спать спокойно, сверните шею вашим родителям» (вместо «заверните потуже кран подачи газа») — и это в период сложнейшей демографической ситуации в стране, когда старики решительно преобладали над молодыми людьми; то призывали переходить улицу на красный свет.

Вскоре «Два Бита» уже выступали в переполненных залах и даже на стадионах, в свое время бывших пристанищем для таких гастролеров, как «The Beatles» и «Deep Purple» (обе группы чрезвычайно популярны в Японии). В 1976 году исполнительный продюсер с NHK, самой большой телевизионной сети Японии, предложил им сотрудничество. Легенда гласит, что перед первым же выходом в эфир им выдали список «слов, которые нельзя произносить на телевидении» и что именно эти слова первым делом произнес с экрана Китано. В результате продюсер был уволен, а шоу «Два Бита» осталось. Осталось, чтобы со временем стать самым популярным в Японии.

В начале 1980-х дуэт распался, а Китано открыл несколько новых программ, после чего его популярность выросла еще больше. К концу 1980-х он превратился в национального шоумена № 1. Но еще важнее, что, попрощавшись с наставником и расставшись с партнером, он окончательно уверился в своей творческой трудоспособности — начал не только играть, но и писать, понемногу готовясь к тому, чтобы самостоятельно делать кино. Однако память о старых днях осталась. Рядом с любимыми персонажами Китано, в основном одиночками, время от времени возникают комические, или комические поневоле, пары — ни дать ни взять «Два Бита»; «Ребята возвращаются» — фильм именно о том, как расстаться со спутником, с которым ты долгое время был единым целым.

* * *

Счет разнообразных шоу, которые Китано придумал и вел на протяжении нескольких лет на радио и телевидении, давно пошел на десятки. Первую сольную радиопрограмму он начал вести в 1981-м. «Вся ночная Япония» транслировалась в прямом эфире ежедневно, начиная с часу ночи: раз в неделю ее вел сам «Бит» Такеси. Основа шоу была крайне проста — чтение вслух писем от слушателей и комментарии к ним. Китано с самого начала выбирал максимально рискованные, неполиткорректные сюжеты: одна передача могла быть посвящена тому, «как распознать деревенщину, который прикидывается прирожденным горожанином», а другая — «как мастурбировать в духе New Wave». Последний сюжет был особо популярен в среде студенческой: им Китано советовал проникать на ферму и переодеваться в коров, чтобы невинная доярка совершала «грязную работу». Или, скажем, проникать на съемочную площадку нового фильма о Годзилле и вставлять свой член в миниатюрную декорацию — бросившись на разрушение «города», динозавр-мутант доставит особо извращенным участникам процесса удовольствие в духе садомазо.

Любопытно, что в другой части передачи Китано делал еще более очевидную ставку на свой «ребячливый» имидж. Эфир был посвящен детским воспоминаниям самого ведущего и тех его слушателей, которые провели первые годы жизни в том же районе Токио. Рассказы о татуировках местных якудза или о том, как местные хулиганы надували живых лягушек через соломинки, были не менее популярны. Публику привлекали не только сомнительные темы, но и предельная откровенность Китано, рассказывавшего о своей семье и личной жизни. Впрочем, коллег по теле- или киноцеху Китано тоже не щадил, рассказывая об их интрижках или о безграмотности того или иного популярного актера или спортсмена. Такеси обращался к своей аудитории, как главарь банды к своим подручным: «Эй, вы все!», и заслужил имидж харизматичного лидера, своего рода «старшего брата».

Несколькими неделями спустя после дебюта на радио, весной 1981-го, Китано дебютировал в сольном шоу на телевидении. Оно называлось «Все мы шутники», состояло из комических скетчей и, по замыслу продюсеров, должно было стать японской версией

популярного американского шоу «Saturday Night Live». Здесь Китано еще сильнее «впал в детство», воплотив на экране героя по имени Такечанмэн («Такечан» — уменьшительно-ласкательное производное от «Такеси»). Ежедневно его противником становился антигерой Черный Дьявол, роль которого исполнял приятель Китано, комик Санма Акасия: они не только сражались, но и соревновались — например, в том, кто дольше времени продержится наверху поленницы дров (все декорации, нарочито ненатуральные, были студийного производства). Проигравший падал в лужу грязи или в муку, к вящей радости аудитории. Игре слов и грубым шуткам, знакомым поклонникам манзай-шоу Китано и его радиопередач, здесь места не нашлось: «Все мы шутники» обращались исключительно к детям и состояли из забавных сражений и конкурсов. В результате Такечанмэн стал в начале 1980-х кумиром всей Японии.

Самые верные поклонники Китано вскоре образовали своеобразную «армию Такеси», а их лидер получил прозвище Сюзерен. Для своей «армии» Китано придумал несколько телешоу. Первое называлось «Ганбаруман» и было по-настоящему экстремальным — «Чудаки» Джонни Ноксвилла рядом с ней могли показаться примитивной детской забавой. Участники программы «на спор» закапывали друг друга голыми в снег или пытались как можно дольше просидеть в чане с очень горячей водой; сражались со львами, кобрами или профессиональными боксерами; повторяли без специальной подготовки каскадерские трюки. Пресса называла Китано новым императором Нероном, а он отвечал: «Они утверждали, что ради меня готовы на все, — вот я и проверяю, правда ли это!», а затем высывал язык.

Дальнейшим развитием этой программы стало шоу «Замок Такеси Китано» — одно из самых популярных в Японии во второй половине 1980-х и даже экспортированное в США десятилетием позже. За ним последовало еще более жестокое шоу «Викторина Ультра Овараи». В нем в компании с «армией Такеси» принимали участие молодые комики и актеры-неудачники, мечтавшие пробиться на ТВ. В первом этапе программы они вытягивали «счастливый» шарик с надписью «Ты победил», а проигравшие отсылались домой без возмещения транспортных и иных расходов. Выигравшие отправлялись в «Волшебное путешествие» и отвечали на сложные вопросы, балансируя на вершине игрушечной башни (за неправильный ответ их немедленно сбрасывали вниз) или проходя по полю со спрятанными бутфорскими противопехотными минами.

31 декабря 1995 года Китано устроил уникальное новогоднее реалити-шоу, которое посмотрели миллионы зрителей. В центре одной из центральных площадей японской столицы был устроен поединок двух команд добровольцев (Китано участвовал в качестве судьи). Одни лили на других расплавленный воск из гигантского чана, а те должны были защищаться при помощи зонтиков. Превращенные в застывшие статуи игроки выбывали — и так до последнего участника. Сам Китано вел шоу, будучи наряженным в костюм гигантской мыши.

Сегодня Китано по-прежнему остается ведущим нескольких программ — не только комических, но и посвященных искусству, политике и спорту. Их рейтинги неизменно высоки.

* * *

Автору этих строк довелось увидеть лишь несколько выпусков «Замка Такеси Китано», по которым можно судить об уникальном стиле автора. Несколько десятков участников, одетых в нелепые спортивные костюмы и каски, добровольно принимают участие в безумном подобию ролевой игры, Их цель — завоевать замок, в котором полновластно царствует злой и властный феодал Такеси Китано. Между сценами унижительных для участников и невероятно смешных для стороннего наблюдателя соревнований зритель получает возможность заглянуть в «тронный зал» замка и послушать абсурдные, чаще всего импровизированные диалоги Китано (в неизменном клоунском облике, с приставным носом, в гриме, с приклеенной лысиной и «самурайской» прической, напоминающей

собачий хвост) с его приближенными.

Подбадриваемые ведущими из «армии Такеси» — «полковником» и «корейским военным корреспондентом» — конкурсанты проходят ряд испытаний. Они пытаются захватить флажок, приделанный к самому верху длинного шеста (шест защищают «воины Китано»), прорываются с мячом сквозь толпу ряженных чудовищ (конкурс называется «Регби с мутантами»), безуспешно стараются преодолеть череду гигантских вертящихся колес («Адские жернова»), раз за разом падая в бассейн с холодной и мутной водой, — или попросту пытаются примерить костюм «гигантской мухи», чтобы прилипнуть к стене, о которую со всей силой ударяются после краткого полета на веревке. Апофеоз специфической соревновательной идеологии — предпоследний конкурс, в ходе которого немногим оставшимся в строю участникам предлагается прыгнуть в пасть «Йокогамского котенка» (оформленный в виде зубастой кошачьей пасти люк). Из шести предлагаемых на выбор пастей две сулят прыгнувшему «смерть», остальные — выход в финал; таким образом, на этом этапе лидеры определяются методом случайного отбора.

Сражение с самим Китано более всего напоминает «автодром» в провинциальном парке аттракционов: свирепый хозяин замка усаживается в самодельный танк, а его противники-бунтовщики — в чуть более примитивные машины. Затем они гоняются друг за другом по неосвященному полю, периодически стреляя из игрушечных пушек и пистолетов. Называется все это не иначе как «Лазерный Армагеддон». Кстати, в итоге беспорядочного буффонного сражения, за ходом которого трудно следить и зрителям, и самим бойцам, Китано может быть признан победителем с той же вероятностью, что и его отважные противники.

Парадоксальным образом полная отмена самой идеи состязания, в котором может определиться хоть сколько-нибудь реальный победитель, никак не влияет на увлекательность зрелища. Напротив, глумление над «соревновательным духом» становится одним из важнейших комических эффектов программы. Китано в ней разоблачает, обнажает человеческий инфантилизм, но не смеется над ним, а превозносит. Поэтому в победители выходят те, кому удастся до конца сохранить серьезное выражение лица в ходе преодоления бессмысленных препятствий. Функция Китано в этом масштабном цикле игр для взрослых определена четко: он «царь горы», подающий пример должного инфантильного поведения.

Даже по нескольким выпускам этой исключительно несерьезной игры можно сделать вывод о постоянном адресате юмора Такеси Китано. В поле его зрения — человек маленький, жалкий, несовершенный, не способный повзрослеть и принять на себя всю ответственность за проживаемую жизнь. А также мир — бессмысленный и беспощадный, оставляющий человеку небогатый выбор: оплакивать свою судьбу или смеяться до колик.

* * *

Хулиганская манера Китано в его телевизионном амплуа была резюмирована им самим в емкой и понятной форме: «Если я скажу что-нибудь не то о якудза и они придут, чтобы наказать меня, я просто извинюсь и убегу». Он добавляет: «Комики не должны нести ответственность за свои слова и действия». Призывы к подобному безответственному поведению — не просто слова, они воплощаются и в действия. Китано любил рассказывать о телешоу, во время которого он предложил добровольцу из публики испробовать на себе новый фокус, а именно при помощи магических манипуляций ведущего освободиться из ящика, закрытого и заколоченного гвоздями. Когда в эксперименте принял участие угрожающего вида здоровяк (отнюдь не подсадная утка), Китано заколотил его, после чего сбежал за кулисы: «фокуса» для волшебного освобождения у него в запасе не было. В итоге от гнева невольного участника этой комической репризы пострадал ассистент режиссера, вынужденный освободить бедолагу из плена.

Однако безответственность — не случайно выбранная стратегия, под ней есть серьезная теоретическая база. Освобождая себя и своих учеников от мыслей о возможных

последствиях, Китано развязывает комику руки и язык, по сути возвращая к жизни давно забытое амплу средневекового шута (кстати, постоянного персонажа-участника интермедий «Замка Такеси Китано»). «Комики должны смешить людей, совершая недозволенные действия, — утверждает он. — Как только они начинают говорить о семейных ценностях и гуманизме, они перестают быть комиками». Весь опыт комической карьеры «Бита» Такеси опровергает расхожее мнение о плодотворной социальной функции «добротного смеха»: в его работах веселая наука и злая мудрость сочетаются с карнавальными, низкими жанрами фольклорного искусства. И как бы к этому ни относились критики, любые шутки Китано звучат на редкость органично, позволяя ему в любой пропорции смешивать заготовленные заранее гэги с импровизациями.

* * *

«На телевидении я делаю то, что от меня хотят. За это мне и платят. Если подумать, это своего рода проституция. Может, иногда я делаю то, что требуется, с недовольным выражением лица, но это меня не оправдывает. Я — как проститутка, которая торгует своим телом, но отказывается целоваться с клиентом». Так Китано описывает профессию, которая его прославила и кормит до сих пор.

В соответствии с принципом «злых шуток», Китано работает на телевидении, не переставая его высмеивать. Более того: телевидение в его глазах наглядно демонстрирует, что развитие социальной структуры идет по неверному пути. «Люди с телевидения крайне глупы. Они приглашают в эфир малозначительных гостей, называя их экспертами или открывая в них мнимые скрытые таланты... Кто угодно может стать «величайшим экспертом Японии». В эксперта превращают, например, владельца нескольких маленьких ресторанчиков, где подают китайские пельмени. «Здесьние пельмени просто исключительны», — утверждают они, но кому какое до этого дело?» — пишет Китано в одном из своих сатирических эссе.

Китано многократно говорил, что послевоенное поколение (к которому принадлежит он сам) было воспитано на лживой семейно-общественной модели, копировавшей американские сериалы, которые, в свою очередь, отнюдь не показывали реальный уклад жизни американцев, а лишь представляли идеальную его модель. В качестве примера Китано называет сериал «Жизнь с отцом»: ему, ребенку из неблагополучной семьи с отцом-неудачником, игроком и мелким бандитом, зазор между телеэкраном и реальностью казался особенно заметным.

С телевидением — в отличие от кинематографа, никогда не служащего поводом для кокетства, — у Китано сложные отношения любви-ненависти. Он считает свою популярность фактором безусловно вредным: прежде всего для своего творческого потенциала. Каждый раз, привыкнув к очередному амплу и приучив к нему аудиторию, он ломает устоявшийся стереотип и совершает что-то невообразимое. Хрестоматийный пример — случай, когда Китано, уставший от назойливых выражений симпатий публики, продемонстрировал свои гениталии в прямом эфире дневного шоу, после чего надолго был отлучен от эфира; руководство NHK всерьез думало вообще разорвать с ним отношения, но этому помешали результаты опроса зрителей, признавших Китано самым известным и любимым телеведущим — с большим отрывом от конкурентов.

Куда более серьезный инцидент произошел, когда Китано, окруженный своей «свитой» из «армии Такеси», ворвался в токийский офис еженедельника «Пятница», чтобы разгромить его и лично избить журналиста, поместившего в этом издании фотографию его любовницы. Попытки подать нападение как шутку ни к чему не привели, развернулся серьезный скандал. Это при том, что в своем радишоу Китано неоднократно рассказывал о своих романах, а однажды даже назвал имя и адрес знакомой проститутки. После того как к ней на прием ринулась армия поклонников Такеси, ей пришлось сменить имя и место жительства — такого наплыва клиентов она физически не могла выдержать. Саморазрушительные действия

Китано достигли апофеоза, когда он в состоянии алкогольного помрачения врезался на мотоцикле в стену, не погибнув только чудом. Накануне случившегося он не раз заявлял, что бросит телевидение и будет заниматься только искусством, то есть кино. Однако, напротив, вылечившись, не только принялся за старое, но и умножил число своих телевизионных ипостасей. А заодно занялся живописью. Чтобы найти время и для этого, пришлось бросить пить и курить.

Вообще, с временем у Китано туго. В течение десяти дней он посвящает себя телевидению, выступая в прямом эфире и записывая передачи на десять дней вперед, а во время следующих десяти дней снимает кино (так было и во время съемок «Брата якудза» — в Америке!) — или, в межсъемочный период, пишет книги: эссе, романы, рассказы, стихи. А также колонки в разнообразные газеты и журналы. На вопросы, не надрывается ли он, Китано отвечает: «Телевидение не работа, а игра». И обязательно рассказывает историю (правдивую), как во время одного шоу в прямом эфире, на которое были поданы напитки и еда, он, подкрепившись, прикорнул на диване — и, натурально, заснул. Так и проспал все полтора часа программы, в течение которой остальные участники периодически показывали на него пальцем и замечали: «Смотри-ка, а Такеси все спит».

Но даже несмотря на это, необходимо отдавать себе отчет: телевидение для Китано — повседневный хлеб. Долгое время, когда его фильмы еще не получили широкого признания на Западе, все его опыты в области кино оценивались большей частью японских критиков весьма холодно и об успехе в прокате говорить не приходилось. Рабочее название «Фейерверка» было «Такеси Китано, Том седьмой» — как объяснял сам автор, «чтобы японцы знали, что до получения «Золотого льва» в Венеции я снял уже шесть фильмов!». Телевидение лишает Китано времени, но в течение долгих лет обеспечивает ему финансовую независимость. Будучи популярной телезвездой, он может позволить себе неприбыльный кинопроект.

Ну, а кроме того, телевидение — та самая повседневная комическая практика, в необходимости которой Китано убедился еще в «Французском театре». Называя себя клоуном (иногда уточняя: белым, печальным), он имеет в виду не только способность и потребность смешить народ, но и ежедневные выходы на манеж.

* * *

Именно в те годы, когда Китано мог бы наслаждаться всенародной телевизионной славой, он, уже попробовав силы в актерском мастерстве, начал задумываться о том, чтобы уйти в кинематограф. Постоянная смена ампула на телеэкране дразнила актера и автора, у которого никак не получалось окончательно выйти за рамки чисто комических ампула. Первой попыткой преодолеть границы комического стала литературная деятельность: с конца 1980-х Китано пишет и публикует книги, одну за другой. Это не сборники комических диалогов, а автобиографические романы (два наиболее популярных, «Ребята возвращаются» и «Дитя Асакусы», экранизированы). Но в куда большей степени «Бита» Такеси соблазняет кино.

Поначалу речь идет только об актерской деятельности: не только режиссерское, но даже сценарное участие Китано не обсуждается. Первой серьезной и крупной его ролью в кино становится «Счастливого рождества, мистер Лоуренс» Нагисы Осимы. Сам Китано многократно называл своим крестным отцом в кинематографе именно Осиму. Тот предложил Китано разрушить имидж телекомика, играя роли злодеев. Правда, сержант Хара из «Счастливого рождества...» был таковым лишь отчасти, зато сразу после этого Китано сыграл в имевшем немалый успех телефильме «Преступление Окубо Киеси» центральную роль — реального серийного убийцу и насильника. Уже после этого продюсеры нового проекта классика «якудза-жанра» Киндзи Фукасаку «Жестокий полицейский» предложили Китано сыграть главную роль. Отказ Фукасаку от участия в постановке привел Китано к его первой собственной режиссерской работе.

У Осимы Китано играет роль вроде бы отнюдь не центральную. Даже на прославленный постер он не вынесен: по две стороны самурайского меча там красуются лица двух композиторов и актеров, сыгравших в фильме «виртуальный» роман: японца Рюити Сакамото и британца Дэвида Боуи. Тем не менее во время просмотра выясняется, что Китано (точнее, «Такеси», именно так он обозначен в титрах) поручено открыть фильм и закрыть его: лицо экс-комика, решившегося на серьезную роль, становится первым и последним, что видит на экране зритель. Слова, вынесенные в заголовок, «Счастливого рождества, мистер Лоуренс», — финальная реплика картины, которую произносит именно герой Китано, сержант Хара.

Фильм Осимы — рассказ о судьбах пленных союзников в военном лагере на Яве в 1942 году. Лагерь находится под управлением бескомпромиссного идеалиста, капитана Йонои, который пытается разгадать секрет не менее стойкого и горделивого солдата британской армии. Это фильм о любви и жестокости, двух материях, на которых в той или иной степени построил все свои знаменитые картины Китано. Но здесь он, будучи дебютантом, будто пробует новое призвание на вкус и довольствуется ролью стороннего наблюдателя. Герой Китано — японец, который тщетно пытается выучить язык чужаков-европейцев и заодно понять их психику. Поскольку для Осимы это был первый опыт работы с западными актерами, можно предположить, что Хара — отчасти его альтер эго.

«Какое смешное лицо! Но глаза красивые» — так характеризует сержанта Хару впервые его увидевший Селлиерс, солдат-мученик и (номинально) главный герой картины. На таких кажущихся противоречиях и парадоксах построен первый образ Китано в кино. Воедино складываются его обширный телевизионный комический бэкграунд и тяга к драматизму, неподвижная маска непреклонного японского самурая и «неуставные» душевные беседы с представителем военнопленных, необъяснимая жестокость и спонтанный смех, благодаря которому двое наказанных пленных в рождество получают амнистию и попадают из карцера в общий барак, к товарищам. Так и не разгадав на экране чужую загадку, Китано сам внезапно предстал актером загадочной харизмы.

«Счастливого рождества, мистер Лоуренс» трудно назвать смешным фильмом, и все-таки даже западной аудитории, которая там впервые познакомилась с Китано, были очевидны дарования в области комического странного круглолицего исполнителя. Именно стремление приученного к комическому амплу телеактера стать трагиком привело к рождению артистического образа Китано — полного меланхолии даже в самой нелепой ситуации и, напротив, вызывающего смех в любых драматических обстоятельствах.

«С той секунды, когда мы приступили к съемкам, я знал, что этот человек — актер, — рассказывал о работе над фильмом партнер Китано, исполнитель роли Лоуренса Том Конти. — Можно сказать при первой же встрече, кто актер, а кто нет. Я сразу понял, что Такеси не только настоящий актер, но и великий актер, что он в будущем доказал своими собственными фильмами». Ему вторит знаменитый продюсер Джереми Томас, впервые столкнувшийся с Китано на съемках фильма Осимы, а потом работавший с ним еще раз в «Брате якудза»: «Он — прекрасный, прирожденный кинорежиссер, так же как и прирожденный актер». Сам Осима, по инициативе которого Китано было предложено сняться в фильме, вспоминает: «Игра Такеси превзошла все мои ожидания <...>. Он не задавал никаких вопросов. На съемочной площадке он перевоплощался в того человека, который был описан в сценарии. Оказываясь перед камерой, он был полностью поглощен ролью. Это был уже не «Бит» Такеси. У нас не было времени, чтобы тратить его на лишние разговоры, но и нужды в этих разговорах не было».

Очевидцы рассказывают, что многие члены съемочной группы плакали, присутствуя на съемках финальной сцены фильма. На следующий день несколько гримеров пришли на площадку обритыми наголо, в знак солидарности с Такеси, обрившим голову для роли сержанта Хары.

Осима признавался, что заметил Китано и понял, что у него незаурядный актерский талант, задолго до того, как получил шанс поработать вместе с ним, а именно в те годы, когда дуэт «Два Бита» достиг максимально возможной популярности. Тогда режиссер, при первом же знакомстве, и дал Китано совет — отрешиться от комического амплуа и играть злодеев. Тот последовал рекомендации не только в фильме «Счастливого рождества, мистер Лоуренс», но и в ряде телевизионных лент, наделавших немало шума в Японии рубежа 1980–1990-х.

Первый из них был снят вскоре после дебюта Китано у Осимы. Режиссер Ямаидзуми и продюсер Ясуо Яги, возглавлявшие телеканал TBS, пригласили Такеси на главную роль в драме «Преступление Киеси Окубо». Она была поставлена по мотивам реальных событий; житель одного из далеких от центра районов Японии выдавал себя за авангардного художника и соблазнял девушек. Вывозя их в пустынные горные районы, он насиловал и убивал, а затем закапывал неподалеку. Разумеется, фильм, рассказывающий о криминальном деле, незадолго до того взбудоражившем всю страну, да вдобавок еще и с популярной телезвездой в главной роли, вызвал огромный интерес. Китано показал Окубо человеком жестоким и ребячливым, и его актерская работа настолько впечатлила критиков и зрителей, что ему простили даже полное отсутствие внешнего сходства с прототипом.

Следующего телегероя Китано звали Иисус. В фильме 1985 года «Иисусов ковчег» он исполнил роль основателя секты — человека по фамилии Сенгоку, назвавшего себя Иисусом. В секту вступали многие девушки, оставлявшие семьи, чтобы перейти под крыло Сенгоку; история, которая легла в основу сценария, также была позаимствована с криминальных полос ежедневных газет (правда, на сей раз имена реальных участников событий были изменены). Возможно, эта работа стала для Китано подготовительным этапом к роману «Рождение гуру»; здесь Китано столкнулся с религиозной тематикой в первый раз. В первый, но не последний — в теледраме «Убеждение» 1993 года, режиссером которой стал тот же Ямаидзуми, Китано сыграл трагическую роль «свидетеля Иеговы». Следуя заветам руководителей секты, он отказывается от переливания крови своему сыну, пострадавшему в автокатастрофе. Эту работу критики сравнивали с ролями Китано в «Сонатине» и «Фейерверке», настолько она впечатлила японских зрителей. В Европе и США фильм никогда не был показан, как и прочие телевизионные картины Китано.

Еще одну подобную роль Китано телезрители увидели в 1986-м, в фильме «Комический журнал» Йодзиро Такиты. Появляясь лишь в последнем эпизоде, Китано, однако, привлекает к себе внимание — ведь он вновь играет преступника поневоле, убивающего создателя «финансовой пирамиды», от действий которого он пострадал. По телевидению показывали шокирующие кадры реального убийства, которое и вдохновило продюсеров Такиты; персонаж Китано, как писала пресса, смотрелся на экране не менее убедительно, чем его прототип.

Чуть раньше, но уже после того, как он сам взялся за кинорежиссуру, Китано сыграл в телефильме «Война Кима» (1991), предвосхитившем «Кровь и кости», снятые четырнадцать лет спустя. Остросоциальная картина — о нетерпимости и ксенофобии. Режиссер Масааки Одагири рассказывает о судьбе реального преступника конца 1960-х Кима Хуи Ро: страдая всю жизнь от национальной дискриминации, которой в Японии подвергаются корейцы, он застрелил очередного обидчика и захватил нескольких заложников, запершись с ними в гостиничном номере. Вслед за этим Ким пригласил представителей телевидения и газет, чтобы объяснить в прямом эфире, как он дошел до этого. Как и в предыдущих ролях, Китано создал здесь образ, способный вызвать одновременно и ужас, и сострадание.

Комик Китано последовал мудрому совету Осимы, перевоплощаясь раз за разом в злодея, приучая зрителей к своему новому имиджу. Однако это было для него лишь переходным периодом. Поднимая актуальные вопросы и становясь поневоле участником общественных дискуссий, Китано стремился к другим целям: они были достигнуты им в собственных его фильмах, в которых социальное уступает место экзистенциальному.

Большая часть персонажей, сыгранных Китано в теледрамах, имеет реальных прототипов, чаще всего это преступники. Сам Китано никогда не обнаруживал в себе склонности к преступлению, однако правонарушители разного рода входили в круг его общения. Когда в юности он работал барменом, в соседнюю с ним смену в том же кабачке работал Норио Нагаяма: человек, в конце 1960-х совершивший ряд жестоких и необъяснимых убийств. Совпадение, конечно; тем не менее стоит учесть, что Китано воспитан той средой, которая взрастила подлинных монстров своего времени.

* * *

2 августа 1994 года случилось событие, вышедшее на первое место во всех, без исключения, выпусках новостей следующего дня. Поздно вечером, напившись вместе с приятелями из «армии Такеси», Китано сел на только что купленный мотоцикл и на полной скорости врезался в стену. Он был в шлеме, не закрепленном на голове, в больницу его доставили с сотрясением мозга, множественными травмами (в том числе лица и головы) и переломами. Причина катастрофы остается неизвестной до сих пор. Сам Китано утверждает, что не помнит ничего, что непосредственно предшествовало аварии, и даже не может сказать, шла ли речь о сознательной попытке суицида или об элементарной неосторожности. Впрочем, товарищи по «армии» вспоминали, что он частенько — особенно в тот период — рассуждал за стаканом выпивки о различных способах покончить с собой.

Жизнь Китано висела на волоске, однако он выжил. После двух месяцев интенсивной терапии он собрал пресс-конференцию. Журналисты были потрясены внешним видом кумира — рот перекошен, правая половина лица навсегда парализована; он пытался закурить сигарету, но был не в состоянии удержать ее во рту. Мало кто мог предположить, что в течение нескольких месяцев после аварии Китано начнет работу над следующим фильмом, «Ребята возвращаются». Там он сам не решился сниматься — как утверждал потом, не из-за внешнего вида. Есть причины этому поверить, ведь в те же месяцы он сыграл одну из центральных ролей в боевике Такеси Исии «Гоним».

Авария серьезно повлияла на дальнейшую жизнь Китано: он бросил пить, занялся живописью, наладил отношения с женой и детьми. Он не раз потом признавался, что катастрофа была вызвана депрессивным состоянием и подсознательной тягой к суициду. Выжив, он рассматривал исцеление как второе рождение, чему удивляться не стоит. Удивительно другое — как много комического Китано смог найти в собственной почти-смерти. Он рассказывал, что первой реакцией на аварию стал неудержимый и болезненный смех: смотря на обломки мотоцикла будто со стороны, он не мог удержаться и смеялся все сильнее. Смех и смерть с тех пор для Китано связаны друг с другом навсегда: он рассказывал, как однажды, оказавшись у смертного ложа приятеля-актера, не мог придумать ничего лучше, как на протяжении получаса беспрестанно хохмить, будто заговаривая, отодвигая финал и изгоняя даже сами мысли о нем.

Во время периода реабилитации после катастрофы Китано приставал к медсестрам и постоянно подшучивал над ними, то подливая апельсиновый сок в колбу с мочой на анализ, то укладывая в постель вместо себя своего ассистента, мало на него похожего и вдобавок совершенно лысого. Похоже, эта ирония — качество, передавшееся Такеси по наследству. Ведь его мать, приехав в больницу после катастрофы, сказала сыну, как только он пришел в сознание: «Хочешь умереть — не будь таким идиотом, чтобы разбиться на мотоцикле! Разбейся на «Порше», как Джеймс Дин».

Так или иначе, в собственной внешности после аварии Китано стал находить нечто, по его выражению, «крайне интересное», таившее в себе в том числе комический потенциал. Парализованное лицо с кривой улыбкой вызывает в памяти Гуинплена — человека, который смеется. Неравнодушный к средневековой модели смеха, в которой комическими считались гипертрофированные внешние свойства, уродства и аномалии, Китано не мог не использовать собственную «фактуру». Известно, что он сознательно отказался от

предложения врачей провести сложную операцию, которая могла бы помочь восстановить функции лицевых мышц. Отныне смех его героев приобрел сходство с нервным тиком. Не имитируемым, как было раньше, а подлинным. Смех, порой неожиданный, раздражающий, пугающий, — и сочетающий несочетаемое: искусственность, механистичность с беззащитностью уязвленного, больного и слабого. И все-таки это смех. «Я считаю, что та авария была благословением свыше, — признавался Китано. — Она изменила мое отношение к себе. И я снова захотел стать комиком».

Лицо Китано после аварии стало напоминать маску. Будучи давним поклонником театра Но, он увидел в этом преимущество. Маска всегда обратима и двойственна, она способна и смешить, и пугать. Кстати, это относится и к традиционной западной маске (или гриму) клоуна, которая уже давно используется не только в комедиях и развлекательных программах, но и в фильмах ужасов, Китано использует свое лицо как маску еще и в тех случаях, когда ему нужно «блокировать» чрезмерно сентиментальную реакцию зрителя на мелодраматический сюжет. В некоторых случаях, как в «Фейерверке», маска становится завершенной, если ее дополняют темные очки.

* * *

Авария Китано последовала после его пятого фильма — крайне неудачного с коммерческой точки зрения и сопровождавшегося разгромной критикой. Этот фильм, известный у нас под названием «Снял кого-нибудь?», — первая комедия в режиссерской карьере Китано. И единственная комедия в полном смысле слова, то есть фильм, призванный смешить публику. По меньшей мере, формально. Именно по нему западная аудитория может составить хотя бы самое общее представление о комических приемах, применяемых Китано на телевидении.

«Снял кого-нибудь?» лучше всего иллюстрирует тот трагикомический разлад между двумя ампула — телевизионным и кинематографическим, который Китано переживает с первой режиссерской работы и до сих пор. Примирение двух ипостасей оказывается не просто проблематичным, но и невозможным. Те, кто знает и любит «Бита» Такеси по бесплатному общедоступному телеэфиру, не ходят в кино смотреть его усложненные концептуальные полотна. Те, кто любит его фильмы (долгое время, до «Золотого льва» в Венеции, их круг ограничивался интеллектуалами — по преимуществу западными, а не японскими), не согласны мириться с грубыми до вульгарности, фрагментарными и примитивными зарисовками, которые Китано предпочитает создавать для своих телепрограмм. Стоило бы Китано прибегнуть к своим «фирменным» изыскам на телевидении, его ждал бы немедленный провал. Но не менее безусловным провалом обернулась попытка показать киноаудитории, на что способен «Бит»-телезвезда. Поразительно единодушны в своих оценках фильма все ценители и пропагандисты Китано в Европе и Штатах: просчет, провал, неудача. Речь, конечно, не о сборах в прокате (для синефилов скромные сборы могут стать лишним сигналом чьей-либо гениальности), а о художественной ценности. Точнее, как утверждали многие, о полном отсутствии таковой.

Обычных зрителей «Снял кого-нибудь?» тоже не прельстил. Вряд ли многие могли бы это объяснить, но, бесспорно, их раздражало отношение Китано к своей аудитории. Вся картина проникнута нигилистическим и бескомпромиссным стремлением к крайностям, каждый гэг доведен до абсурда, за каждой сценой читается вопрос: «Неужто вы настолько глупы, чтобы над этим смеяться?» К середине 1990-х Китано не сомневался, что битву с публикой он проиграл: она никогда не признает в нем серьезного актера и режиссера, никогда не перестанет смеяться, увидев его на экране. «Снял кого-нибудь?» — ответное «Нате!», То, что прошло бы «на ура» в телевизионном формате, с рекламными перебивками и бесплатно, смотрелось в кинозале — час сорок действия, никак не способного сложиться в последовательно изложенный (и стоящий такого изложения) сюжет, — как масштабное надувательство.

Центральная тема фильма позаимствована Китано из скетчей, с которых он когда-то начинал во «Французском театре». Она формулируется одним словом: «неудовлетворенность». В интермедиях, перемежавшихся выступлениями стриптизерш, пьески о недотепах, не способных совершить желанный половой акт с хитроумной девицей, выглядели пикантно. В «Снял кого-нибудь?» та же история развернута в несообразно-раблезианских масштабах. Собственно, весь фильм — рассказ о герое-неудачнике, который мечтает снять и трахнуть хоть самую завалящую девушку. Он приобретает автомобиль, затем второй (одержимость автомобилями, возможно, отражает юношеские мечты самого Китано), грабит банк, проникает в ряды членов организованной преступной группировки, прибегает к помощи безумных изобретателей, — и все тщетно.

Зрители, подобно герою, остались неудовлетворенными — и сегодня Китано утверждает, что именно таким был его план: посмеяться над теми, кто пришел в кино посмеяться. Вполне очевидно, что в «Снял кого-нибудь?» Китано открыто демонстрировал собственную неудовлетворенность — карьерой и жизнью. Сам он сыграл в фильме маленькую роль, напоминающую о масках, примеряемых «Битом» Такеси в юмористических телешоу: одержимого ученого, шарлатана и идеалиста одновременно. Он предлагает герою принять участие в эксперименте, делающем человека невидимым (тот соглашается, мечтая наконец осуществить свою давнюю грезу и подглядывать за голыми женщинами в публичной бане). Однако в решающий момент, во время демонстрации изобретения научному сообществу, оба терпят фиаско. Здесь можно усмотреть невольную параллель с британскими комиками из группы «Монти Пайтон», скетчи которых местами поразительно напоминают телеэззерсисы Китано и «Снял кого-нибудь?»: самый знаменитый из сборников этих скетчей носил название «Как остаться невидимым».

В саморазоблачительной маске, которую примерил Китано, можно увидеть жестокую оценку собственных усилий в кино — считая его подлинным искусством и своим настоящим призванием, он не был удовлетворен своими бесспорными успехами на телевидении. Продюсер Масаяуки Мори и другие постоянные соратники Китано, работавшие с ним ранее, еще во время съемок называли «Снял кого-нибудь?» самоубийственным проектом. Неудивительно, что следующим шагом в жизни Китано после выхода этой веселой комедии в прокат стала попытка суицида.

* * *

Сегодня, когда Китано стал признанной величиной не только на японском телевидении, но и в мировом кино, «Снял кого-нибудь?» естественным образом стал важным и не подлежащим забвению пунктом его фильмографии. Смотря фильм более чем десять лет спустя после его создания, можно увидеть в нем то, чего в упор не хотели замечать современники. «Снял кого-нибудь?» — один из самых новаторских фильмов Китано.

В нем ни в малейшей мере не соблюдены принципы композиционного членения действия. Ни последовательного развития сюжета (в финале, перед смертью, герой будто случайно вспоминает о своем первоначальном намерении купить машину), ни тем более развития характеров здесь нет и в помине. Комический актер Минору Изука, давний соратник и приятель Китано по телевизионному цеху, также известный под прозвищем Данкан, играет Асао — прирожденного лузера, мечтающего о сексе. Эта характеристика, которую герой может получить уже на второй минуте просмотра, остается неизменной до конца. Данкан выступает в роли клоуна с неизменно-потерянным выражением лица, которому суждено ввязываться в непредвиденные ситуации и тем самым веселить народ до тех пор, пока фильм не завершится. Клоунское амплуа бесспорно, но Китано считает нужным дать на него дополнительное указание — в сцене ограбления банка, когда Асао, напяливший клоунский парик и красный нос, сталкивается с «настоящими» грабителями и вновь выставляет себя на посмешище.

В «Снял кого-нибудь?» не выдержан ни один комический жанр — при этом учтены и

использованы фактически все, от абсурдистской и интеллектуальной иронической драмы до вульгарного телевизионного гэга. Начинается фильм как череда бытовых комических эпизодов, в которых главный герой пытается добыть автомобиль, чтобы заняться в нем сексом с какой-нибудь незнакомкой. Поначалу даже кажется, что смешон лишь сам Асао (как публике, так и второстепенным персонажам). Однако, когда цели героя меняются и он, не преуспев с автомобильным сексом, увлекается еще более сомнительной идеей секса авиационного, зритель начинает замечать, что безумие охватывает весь мир. Например, за Асао, преследующим миллионера-одиночку с целью его ограбить, идет целая толпа таких же грабителей-неудачников, причем завершают шествие индейский вождь и эскимосский шаман. Со временем камера начинает все чаще «терять» героя, следя за случайными второстепенными персонажами, попавшими в кадр.

Затем фильм сползает в область чистой пародии — и на телевидение, и на кинематограф. Начинается все с гротескных сцен кинопроб, продолжается «закадровым репортажем» со съемок самурайского экшена, куда на главную роль чудом берут неудачника Асао, а в последней трети фильма Китано наследует эстетике знаменитого трио Цукер, Цукер и Абрахамс и их предшественника Мела Брукса. Тут уже перестают действовать какие бы то ни было законы, кроме обслуживания ассоциативного мышления «насмотренного» и не обделенного чувством юмора зрителя. Хотя, с другой стороны, очевидно: найти среди зрителей комедий «целевую аудиторию» для столь эклектичного зрелища невозможно в принципе.

Комические приемы, примененные Китано в «Снял кого-нибудь?», напоминают более всего о популярной американской анимации — сериалах вроде «Том и Джерри». Гуттаперчевые люди решительно не способны пострадать от взрыва бомбы или погибнуть в авиакатастрофе, а смерть любого побочного персонажа служит исключительно поводом для смеха. Суммируя, можно сказать, что в этом фильме Китано занимается не чем иным, как демонстративным отрицанием кинематографа. То, что предстает на экране, похоже на все, что угодно: телешоу, мультфильм, концерт, даже на театр теней, — только не на фильм. Возможно, автор совершал на глазах публики это ритуальное творческое самоубийство в надежде, что кто-то его остановит, удержит, попросит вернуться к серьезным — но, увы, на тот момент мало кем оцененным — картинам. Однако это вопрос для психолога, а в истории культуры «Снял кого-нибудь?» остался парадоксальным экспериментом.

Любопытно было бы узнать, по какой причине Китано доверил центральную роль Минору, удовольствовавшись небольшим эпизодом. Возможно, он хотел лишний раз рискнуть, не только перенести модель телевизионного комикования на большой экран, но и передать ее другому исполнителю, чтобы окончательно развенчать в глазах смешливой публики свою клоунскую славу. Так или иначе, эту задачу он выполнил.

* * *

В «Кикуджиро» зритель смеется к финалу все чаще — по мере того, как в реальной фабуле фильма назревают трагические повороты: сперва мы узнаем, что мать Масао бесповоротно его бросила и о нем забыла, затем присутствуем при щемящей встрече Кикуджиро с матерью. Смех, беспрестанно раздающийся с экрана и в зрительном зале на протяжении последнего получаса картины, будто заглушает «надлежащие» эмоции. Этот способ борьбы с излишней патетичностью Китано применяет и в других фильмах, к примеру, в самой трагичной из его картин, «Куклах», величественную пару влюбленных нищих будто оттеняет комический дуэт попрошайек в цветастых костюмах — никакой иной сюжетной или композиционной функции они не выполняют.

Своя маленькая драма есть у каждого из участников беззаботных игр, которыми завершается «Кикуджиро»: все они — безработные, одиночки и неудачники, которых объединяет общая задача, Китано сформулировал ее, рассказывая о съемках фильма: «Нам нужно было рассмешить ребенка». Не только выдуманного Масао, но и исполнившего его

роль Юсуке Секигучи. Если мальчик смеялся, значит, эпизод (нередко сымпровизированный) признавался удавшимся.

В «Кикуджиро» герои добровольно выставляют себя на всеобщее осмеяние. Но, как правило, самые комические персонажи Китано не способны догадаться о своем комизме. Они — не трогательные комики немого кино, готовые смеяться сами над собой, и не напыщенные придурки из старых французских комедий, не заслуживающие ничего иного, кроме презрительного хохота аудитории. Асао из «Снял кого-нибудь?» считает себя трагическим героем. Не случайно в финале его ждет жестокая смерть, которая вряд ли могла быть суждена герою любой другой комедии — при условии хотя бы минимальной симпатии автора, в этом случае вроде бы соблюденном.

Третий фильм Китано, который можно хотя бы отчасти посчитать комедией, «Затойчи», позволяет окончательно сформулировать, что делает героев этого режиссера комичными. Смешными они становятся исключительно из-за несоответствия ожиданиям — собственным или чьим-то еще, Синкити мечтает стать умелым игроком, но ему это не дано; поэтому он смешон. Деревенский дурачок грезит о доспехах самурая и бегаёт по двору с палкой наперевес — он комичен. Мальчик-сирота, когда-то изнасилованный хозяином и с тех лор вынужденный ходить по свету в наряде гейши, — фигура по сценарию откровенно трагическая; однако и он предстает смешным (хотя бы в те моменты, когда пытается имитировать тоненький женский голосок). Победу над всеми соперниками воину-массажисту Затойчи приносит тот же комический эффект, на сей раз тщательно спланированный: притворяясь немощным слепцом, он позволяет противникам обмануться его внешностью и поражает их в самый неожиданный момент. Зрячий, который прикидывается слепым, но рисует тушью на закрытых веках глаза, чтобы притвориться зрячим, — вот яркий пример комического героя Китано.

Даже при учете многочисленных комических эффектов, «Кикуджиро» остается драмой, при этом лишённой даже намёка на счастливый конец, который считается непременным атрибутом любой комедии; нет хеппи-энда и в «Снял кого-нибудь?». «Затойчи» завершается благополучно, однако гармония финального, танцевально-хорового, аккорда фильма нарушена из-за гибели самурая Хаттори — персонажа чисто романтического и не подверженного законам комедии.

Собственно, все три «недокомедии» Китано объединяет несколько общих черт. В центре каждой из них — трагическое несовпадение героя (или нескольких героев, как в «Кикуджиро») с обстоятельствами, в которые он попадает, да и вообще с окружающим миром. Абсурдность принятых в обществе законов подлечит комическому осмыслению, но страдающей стороной оказывается именно герой. Исключение из правила — Затойчи, сознательно выбравший стратегию обмана окружающих: его слабость кажущаяся, мнимая, она необходима для победы в неравной схватке с реальностью.

Но нельзя не увидеть, что точно те же самые черты присущи любому «серьезному» фильму Китано и любому их герою. Задачи насмешить публику тут нет, однако автор оставляет зрителю возможность смеяться над каждым из них: бейсболистом-неудачником Масаки из «Точки кипения», глухонемым серфингистом Сигеру из «Сцен на море», диковатым японцем Ямамото в «Брате якудза», Китано называет это принципом маятника: смешное уравнивает трагическое так же, как нежность уравнивает насилие: чем больше в фильме одного, тем больше становится другого. Каждая картина Китано — напоминание о том, что серьезнейший момент чьей-то биографии со стороны порой выглядит как смешной гэг, но и наоборот — самый уморительный эпизод может быть отнюдь не смешным для невольного участника комической репризы.

Лучший пример — «Фейерверк». В последнем путешествии главных героев, бывшего полицейского Ниси и его смертельно больной жены, к морю они терпят ряд мелких смешных неудач: поставленная «на автомат» фотокамера делает снимок в неподходящий момент, не получается запустить фейерверки. Герои относятся к происходящему с должной долей иронии, их лиц не покидают улыбки, и тем очевидней грядущий финал. В завершающей

сцене на пустынном пляже, непосредственно перед самоубийством Ниси и его жены, мы видим последнюю сцену такого рода — неудачный запуск воздушного змея одинокой девочкой, играющей у моря. Змей рвется на куски, и жена Ниси невольно улыбается — в последний раз; сцена, в других обстоятельствах рассмешившая бы и действующих лиц, и публику, превращается в душераздирающую.

Свое ноу-хау — «грустное в смешном, трагичное в комичном» — Китано соблюдает до последнего. Лицо девочки, расстроенной то ли неожиданной гибелью незнакомцев, то ли неудачным запуском змея, становится последним кадром фильма.

Игра третья: в чемпиона



В детстве Такеси Китано никогда не мечтал стать знаменитым артистом, комиком или режиссером. Он грезил о другом: карьере спортсмена. В средней школе Китано был одним из самых увлекающихся спортом: лучше всех бегал, прекрасно плавал и даже представлял свой класс на соревнованиях по плаванию. Но любимым видом спорта Такеси был бейсбол. Воспитанный в послевоенном Токио, он с малых лет увлекался этой игрой, которая в Японии стала стремительно входить в моду в 1950-х. В возрасте двенадцати лет Китано стал питчером в юношеском клубе «Орлы Симане». Впрочем, удача не улыбнулась Такеси — причиной стал маленький рост, не позволивший ему стать по-настоящему значительным игроком, даже в школьном масштабе. Тем не менее любовь к бейсболу осталась у него надолго, Китано вспоминал, что самым грустным в его жизни был тот день, когда он вместе со старшим братом пошел в магазин покупать давно присмотренную бейсбольную перчатку; купить ее они так и не смогли — отложенная за долгое время сумма была меньше необходимой на считанные копейки.

Примерно через год Такеси оставил бейсбол ради нового увлечения, бокса. Тренировки занимали все свободное время, и Китано едва не отчислили из школы; позже, чтобы продолжить обучение и поступить по настоянию матери в университет, он был вынужден проститься и с боксом. Бейсбол и бокс остались неосуществленными мечтами детства, а значит, навсегда приобрели для Китано особое значение и стали частью его кинематографического мира.

Так и не став профессиональным спортсменом, Китано сделал спорт любимым хобби. В молодости у него было по 150 игр в год, позже он признавался, что расписанный им самим

график тренировок больше напоминал «распорядок дня военнопленного, сосланного в Сибирь». Перестав играть сам, он собрал любительскую бейсбольную команду из своих поклонников, которая еженедельно играла с другими любительскими клубами; им доводилось, впрочем, сталкиваться и с профессионалами, «Хансинскими тиграми». Однажды Китано был президентом жюри Токийского спортивного кинофестиваля и впоследствии даже создал специальное телешоу «Большие спортивные призы «Бита» Такеси». При этом Китано до сих пор периодически выступает в роли ведущего спортивных радио- и телепередач, а также комментатора матчей. В своих журнальных и газетных колонках он никогда не забывает о спортивных новостях.

В последние годы Китано смотрит исключительно бейсбольные матчи американской высшей лиги, демонстративно презирая японских спортсменов. Тем не менее не кто иной, как великий японский бейсболист Сигео Нагасима — один из немногих людей на земле, который может похвалиться тем, что ему поклоняется сам Такеси Китано. Британский журналист Тони Рэйнс рассказывал, что брал у Китано интервью сразу после премьеры «Кукол» в одном из небольших токийских ресторанчиков; там же, по чистому совпадению, отмечал в тот вечер свой день рождения Нагасима. После того как он прислал к столу Китано своих ассистентов с просьбой засвидетельствовать свое почтение, тот, не стесняясь западного журналиста, еще долго кланялся и извинялся, что не подошел первым к столу своего кумира.

Для съемок самого своего провального фильма, «Снял кого-нибудь?», Китано арендовал гигантский бейсбольный стадион. Именно его заполняют до отказа навозом, на который приманивают несчастного главного героя, превращенного в гигантскую муху. Может, не все поняли, но и эта сцена — своеобразная дань почтения любимому бейсболу.

* * *

Китано с легкостью надевает на себя любые маски, кроме маски того, кем он действительно едва не стал. Спортсменов в своих фильмах он не играл ни разу, каждый раз доверяя эту честь кому-либо из молодых актеров: Юрею Янаги в «Точке кипения», Куродо Маки в «Сценах у моря», Кену Канеко и Масанобу Андо в «Ребята возвращаются». Последний из этих фильмов особенно важен как содержащий элементы автобиографии — даже несмотря на неизбежные многочисленные параллели с богатой мировой традицией «боксерских» фильмов, «Ребята возвращаются» — первый фильм Китано после аварии и первый его режиссерский опыт, имевший успех у японской публики. Он поставлен по одноименной книге Китано, которая вышла в свет еще до того, как он решил посвятить себя кино; роману о самом себе, написанному в тот же период, что и «Дитя Асакусы». Китано вспоминает о двоюродниках-одноклассниках, вдохновивших его на создание книги и фильма, но это не мешает видеть в каждом из героев самого режиссера. В конце концов, он восхищался якудза и был близок к тому, чтобы стать членом банды — как Масару, и пытался стать боксером — как Синдзи. Да и об увлечении бейсболом говорят в не слишком смешном скетче два паренька-комика, явно напоминающие зрителю о том периоде, когда Китано дебютировал в жанре манзай.

Спорт недаром так тесно связан с кино и так часто дает ему пищу для сюжетов: судьба персонажа, решившего преуспеть на спортивной ниве, выстраивается будто сама собой, по логике характера. Масару, креативный мальчик с взрывным характером, решает делать карьеру боксера после того, как его избивает другой хулиган, более тренированный, чем он сам. Столкнувшись с трудностями тренировок и пережив поражение, он моментально решает завязать и искать более легких заработков в местной банде. Масару больше привлекают внешние атрибуты: например, сценический псевдоним («Динамит» или «Парень — Атомная бомба»). Его тихий приятель Синдзи приходит в спортзал за компанию, но обнаруживает талант и даже едва не становится чемпионом. «Ребята возвращаются» — фильм о мучительном и непостижимом (во всяком случае, в глазах Китано) процессе взросления.

Возможно, поэтому обоих героев, слишком уверовавших в своих «тренеров», ждет неуспех, а в финале, возвращающем к первым кадрам фильма, — новое начало.

В решении важных жизненных задач герои Китано чаще всего одиноки, даже если их сопровождает друг, помощник или спутница. «Ребята возвращаются» — единственный фильм с двумя равноправными центральными персонажами. «Бокс — не командный вид спорта», — резонно замечает один из тренеров. Неразлучная парочка вынуждена разделить и опробовать два возможных пути — для того, чтобы в результате прийти к парадоксальному выводу: все равно, станешь ли ты преступником, спортсменом, благопристойным служащим среднего звена или обычным таксистом, засыпающим за рулем (такая судьба ожидает их законопослушного одноклассника).

Китано не пользуется возможностью, которой не пренебрег, кажется, еще ни один из режиссеров «боксерского» кино: сделать кульминацией или, на худой конец, завязкой фильма эффектный матч. Напротив, и первый профессиональный матч, на который попадает Синдзи, и последний, на котором он терпит поражение, показаны нарочито смазано, чередой флешбэков, перемешанных с эпизодами ожидания выхода на ринг. Более того, сам матч снят так, что почти невозможно различить, где герой, а где его соперник. Все это дает неожиданный результат: никакого сочувствия к Синдзи публика не испытывает. Она подготовлена режиссером к тому, чтобы с буддистским спокойствием увидеть результаты состязания.

«Бокс был необходим, чтобы продемонстрировать ряд технических возможностей, — рассказал Китано позже в интервью французскому журналу «Premiere». — Лично я очень люблю бокс, но не как соревновательный спорт. Эту сторону я нахожу слишком жестокой. Я не люблю тот момент, когда побежденный повержен на землю, весь в крови. Мерзавец-победитель достоин не лучшей участи, чем он».

* * *

«Я нередко дрался в детстве, но практически никогда не выходил из драки победителем. Опыт участия в драке важен, но еще важнее опыт проигрыша в ней. По-настоящему почувствовать грусть способен лишь тот, кто это испытал», — говорит режиссер в документальном фильме «Такеси Китано — непредсказуемый».

Синдзи и Масару соревнуются друг с другом — кто больше преуспеет на выбранном поприще — и оба оказываются в проигрыше. Каждый из них сам виноват в своем фиаско. Чванливый Масару слишком торопится возглавить банду и становится косвенным виновником гибели одного из мафиози, а потом окончательно подписывает себе приговор, нахамив боссу: избив до полусмерти, вчерашние товарищи выгоняют его на улицу. Более осмотнительный Синдзи не в состоянии вынести одиночества и заводит дружбу с боксером-неудачником Хироси; тот учит его запрещенным приемам, накачивает пивом и призывает не думать об условностях, что приводит к сокрушительному поражению на ринге, кладущему конец едва начавшейся спортивной карьере героя. Но Китано далек от морализма, он, напротив, постулирует невозможность выигрыша как такового в несовершенном мире, населенном несовершенными людьми.

В забавной хулиганской форме та же мысль была выражена в телешоу «Замок Такеси Китано». Бесмысленные провокационные конкурсы исключали какую-либо предварительную подготовку. Побеждали не самые сильные, ловкие или умные, — а всего лишь самые удачливые. Но Китано был справедлив: во всех придуманных им телевизионных играх приз был чисто символическим. Зачем стремиться к выигрышу, если награда того не стоит? Разве что из чистого желания поиграть. В «Брате якудза» группа американских якудза развлекается игрой в баскетбол (их «центральный офис» расположен в обычном спортзале), и даже в этом необязательном соревновании один из игроков, причем самый увлеченный — лейтенант Като — оказывается аутсайдером, безуспешно требующим, чтобы ему дали пас.

В «Ребята возвращаются» герои пытаются обмануть судьбу, используя один трюк за

другим. Начинающий боксер Масару не в состоянии победить своего опытного партнера — и тогда начинает бить его ногами; позже, уже став якудза, он повторяет этот неравный бой для собственного удовольствия, выбрав в противники не способного защищаться мелкого прислужника мафии. Синдзи долгое время колеблется, но потом сдается на уговоры наставника и укладкой применяет запрещенные приемы. Однако позорный проигрыш ждет их в любом случае, отнюдь не в качестве наказания за нечистую игру, ведь одноклассник-отличник, соблюдавший все правила, потерпел крах еще более сокрушительный. У судьбы всегда козырь в рукаве, она — превосходный шулер. Отсюда — огромное количество сцен азартных игр в фильмах Китано и очистительный погром, который производит в игорном доме по воле режиссера слепой воитель Затойчи. В «Брате якудза» гангстер Ямамото, погибая, отдает своему чернокожему побратиму Дэнни сумку с деньгами, которая, по сути, — расплата за нечестную игру, сопровождавшую их знакомство. Об этом гласит приложенная к сумке с деньгами записка: «Здесь 60 \$, которые я тебе должен за шулерство, и еще кое-что вдобавок».

Надежда на честную игру в фильмах Китано — не более чем мираж, который может обмануть только мальчишку-первоклашку. Когда герой «Кикуджиро» Масао приходит в первый день каникул на привычную футбольную тренировку, он оказывается с бесполезным мячом под мышкой посреди поля один-одинешенек, за исключением глумливого дяди-тренера. Новая спортивная форма на мальчике создает дополнительный трагикомический эффект. Нечестно играет сама судьба, и человек не имеет шансов ее переиграть. Чуть позже Масао и его спутник наблюдают за велогонками, пытаются делать ставки, и еще более смешные разноцветные велосипедисты обманывают их ожидания: поманив возможностью победы (Масао с первого раза случайно угадывает финалистов), они становятся причиной разорения игроков. А позже Кикуджиро дает своему маленькому компаньону целый мастер-класс нечестных игр — это обязательная часть «воспитания чувств»: как угнать автомобиль у таксиста, украсть сэндвич у мирного фермера, напроситься в попутчики. Показателен образцовый комический эпизод, в котором Кикуджиро, разбив ветровое стекло неприветливому дальнобойщику, безуспешно пытается противостоять тому в рукопашной, но когда хватается за здоровенную палку, легко одерживает верх.

Все главные герои фильмов Китано — прирожденные и законченные неудачники; если они не родились такими (как Асао из «Снял кого-нибудь?»), то обязательно терпят поражение в чем-нибудь жизненно важном. Например, в любви, как это происходит с трагическими персонажами «Кукол». Единственный (и неожиданный на общем фоне) бесспорный триумфатор, не уступивший судьбе ни в чем, — фехтовальщик-виртуоз Затойчи. Тем не менее и он обманывает окружающих, притворяясь немощным бедняком и скрывая смертоносное лезвие в своем посохе. Это сама обманщица-судьба принимает обличье слепого массажиста, чтобы расправиться с подлинно трагическим героем-неудачником, наемным самураем Хаттори.

* * *

На отсутствие возможности выиграть — вне всякой зависимости от соблюдения или несоблюдения правил игры — жаловался первый киноперсонаж Китано, сержант Хара из «Счастливого рождества, мистер Лоуренс». Солдат честно выполняет свой долг по уставу, предписанному верховным командованием, но в конечном счете проигравшими оказываются его командиры, а заодно и он сам. Законы логики здесь не работают.

Те герои Китано, которые ведут войну, занимая любую из возможных сторон, всегда обречены на крайнюю форму капитуляции: смерть. Правда, это смерть, по японским понятиям, почетная — как правило, самоубийство. Азума из «Жестокого полицейского», Уехара из «Точки кипения», Муракава из «Сонатины», Ниси из «Фейерверка» и Аники из «Брата якудза»: родственные души, несгибаемые сильные воины, обреченные на поражение; лучшее, на что они могут надеяться, — увести за собой врагов в могилу. Но возможность

выжить — тоже синоним поражения, а не победы. Как заметил сам Китано, «Синдзи и Масару не умирают в конце, в отличие от героев моих предыдущих фильмов, но они понимают, что иногда жизнь может быть более болезненным выбором, чем смерть». В этих словах вновь отражаются чувства, пережитые Китано после попытки самоубийства, когда он был вынужден начинать карьеру заново. Последние слова фильма «Ребята возвращаются»: «— Так что, для нас все кончено? — Что ты, все только начинается». Оптимизма в этих словах не слышится.

Еще одно доказательство невозможности победы в жизненном соревновании — круговая композиция большинства фильмов Китано, которые завершаются в той же точке, в которой начинались. Единственный «бейсбольный» его фильм, «Точка кипения», начинается в туалете у игровой площадки, где сидит, ожидая выхода на поле, главный герой — тихий служащий автозаправки и неудачливый бейсболист Масаки. За полтора часа фильма ему предстоит уехать из Токио на Окинаву, пройти там курс обучения у эксцентричного гангстера и вернуться обратно, а затем погибнуть смертью храбрых, но в последнем кадре вновь появится бейсбольная площадка с одинокой кабинкой туалета. Возможно, отчаянная попытка бросить вызов судьбе (в лице Якудза, которого Масаки смертельно оскорбил) и умереть в борьбе с ней была лишь сном, привидевшимся герою перед матчем?

Масаки играет за команду под названием «Орлы», он питчер — все как у самого Китано. По природе он не борец и не игрок, азарт ему незнаком; если он и стал бейсболистом, то только по очередному необъяснимому капризу судьбы. Он идет к площадке не торопясь, будто нехотя, и сперва присаживается на скамейку запасных — пока владелец команды не сгоняет его оттуда, заставляя идти на поле. Но и там Масаки стоит с отсутствующим видом, будто все, происходящее вокруг, его не касается. Когда чуть позже он приводит на игру свою девушку, такую же скромницу и молчунью, то отходит подальше от поля и начинает тренироваться, сам с собой. Затем все-таки выходит на поле, берет биты, отбивает мяч, и, казалось бы, наступает его звездный час... но это только казалось: в реальности он снова завалил игру, побежав не вовремя и не туда, куда было надо.

Масаки плывет по течению, и точка кипения наступает в его жизни лишь дважды: когда, внезапно («Я сам от себя не ожидал», — растерянно признается он), он отбивает мяч и так же внезапно отвечает на удар распущенного якудза, пригнавшего свою машину на ремонт — как раз на ту заправку, где работает герой. Дальше жизнью Масаки вновь начинает править случай. Даже девушка знакомится с ним сама, без каких бы ни было шагов с его стороны; и оружие, полученное Масаки от своенравного окинавского гангстера Уехары, тоже оказывается своеобразным подарком судьбы. Проигрыш обеспечен в любом случае, идет ли речь о бейсболе, об игровых автоматах, на которых просаживают деньги другие члены команды «Орлов», или о самой жизни. Последний из проигрышей совершается особенно буднично и естественно. Однажды воспротивившись гангстеру, Масаки чувствует, что должен довести дело до конца, и потому, угнав цистерну с топливом, взрывает штаб местной банды.

«Точка кипения» — остроумная и злая критика Китано в адрес «командной» и корпоративной психики, которой знамениты японцы. Одиночка-аутсайдер никому не нужен и неинтересен даже в том случае, если фактически его действия делают его героем. Он не в команде, он не выучил общепринятых правил игры, а потому его трагическая гибель в глазах остальных — лишь очередной проигрыш, не более того.

Масаки из «Точки кипения» — спортсмен иной, нежели Масару и Синдзи: не целеустремленный боец, верящий в миражный успех, а мечтатель и идеалист, одинаково покорно ожидающий победы или поражения. Так же смотрит на жизнь и герой следующего, третьего фильма Китано — «Сцены у моря».

* * *

Глухонемой серфер Сигеру из «Сцен у моря» — уже не такой угловатый застенчивый

неудачник, как Масаки: статный, кудрявый, уверенный в себе, он не останавливается ни перед чем. Вообще-то по основной профессии он — мусорщик, и вот однажды, проезжая по набережной (выходя на нее, Сигеру каждый раз глазаеет на море), он увидел среди пакетов с мусором сломанную доску для серфинга.

Подобрал, починил, вышел на пляж и — в воду. Поскольку у Сигеру есть работа, знакомая девушка (тоже глухонемая) и мафия не докучала ему никогда в жизни, его занятия серфингом не назовешь формой эскапизма. Но и соревновательный дух ему чужд. Он способен тренироваться ежедневно, без усталости, а способен и прервать тренировки, чтобы неподвижно сидеть у моря и смотреть в направлении горизонта с загадочной полуулыбкой на лице. Когда Сигеру становится профессионалом и попадает на местные соревнования по серфингу, он так и не принимает в них участия: прослушал объявление своего выступления и вошел в воду только тогда, когда состязания закончились. Но это его не в большей степени расстраивает, чем радуется второй тур — в нем он все-таки поучаствовал и даже завоевал небольшой приз в категории «Б».

А весь мир вокруг Сигеру охвачен спортивной манией, все полны воли к победе. Соседи по подъезду постоянно делают гимнастические упражнения, коллеги по мусорному цеху предаются бейсбольным радостям в свободное от работы время, а знакомые по микрорайону гоняют в футбол, пока двое из них не решают последовать примеру Сигеру и, купив подержанную доску, отправиться на море. Эта комичная парочка горе-серфингистов служит предметом общих насмешек, но Сигеру заботится о нелепых новичках как старший брат и даже дарит им свой запасной костюм: теперь у них и доска, и костюм — по одному на двоих.

Герой фильма полон поистине буддийского спокойствия, и ничто не способно вывести его из равновесия — ни неудачи в море, ни размолвка с любимой девушкой, ни презрительное отношение других серфингистов. Если бы речь шла о традиционном серферском фильме — скажем, голливудском, то нелюдим Сигеру непременно бы демонстрировал маловерам спортивные чудеса, завоевывая таким образом уважение окружающих. Но сделать выводы об истинных способностях героя практически невозможно. Более того, мы видим его в море только во время первых неумелых упражнений — и еще один раз, ближе к финалу, но тогда можно лишь предположить, что «серфингист в желтом костюме» — и есть Сигеру. И это несмотря на то, что исполнитель главной роли Куродо Маки — профессиональный серфер и мог бы показать классное катание. Без малейшей помощи каскадеров.

Сам серфинг не особо привлекает Китано, по-настоящему ему интересен сам Сигеру. Одинокая статная фигура с доской под мышкой ходит на протяжении всего фильма, и это медитативное движение уравнивается панорамами неподвижного и бескрайнего моря. Даже если штормит, Китано предпочитает общие планы, а на них почти невозможно определить, благоприятна ли для серфинга нынешняя погода. В фокусе — взаимоотношения человека и моря, странные и до конца не понятные ни зрителю, ни, похоже, автору. Тем более что в словах, хотя бы самых приблизительных, они не выражены.

Уверенным можно быть лишь в том, что Сигеру бросает свой молчаливый вызов не другим спортсменам, а исключительно стихии. Она его притягивает с первых кадров фильма, она проглатывает его в конце. Китано снял подробную сцену гибели глухонемого серфера, а потом не включил ее в фильм. Сигеру попросту растворяется в море, и зрителю остается догадываться — происходит ли это по собственному желанию героя или вопреки ему. Учитывая повышенное внимание Китано в ранний период его карьеры к феномену самоубийства, первый вариант кажется более вероятным. Сигеру поступает как герой платоновского «Чевенгура», тихий исследователь Саша Дванов: погружается в воду, чтобы узнать на собственном опыте, какие же секреты хранят пустые глаза немых рыб.

«В горах мне хорошо спится и снятся прекрасные сны, — утверждает Китано. — Зато на море мне постоянно снится самоубийство. Один и тот же сон: я вхожу в море и иду вперед, пока оно меня не поглощает. В детстве я однажды чуть не утонул, упав в пруд. Я

испытал сильнейший шок. Я до сих пор помню лица людей, смотрящих на меня с поверхности сквозь воду. Наверное, так смотрит на людей рыба»

* * *

Рыба — первый кадр следующего фильма Китано, «Сонатина»; рыба мертвая, насаженная на острогу, — синяя рыба на красном фоне, обозначающем что угодно, но уж точно не водную стихию. Гангстеры во главе с Муракавой, роль которого играет сам Китано, — те же рыбы. Вода — их стихия, она помогает им: так, не заплативший долг владелец игорного дома в начале фильма гибнет, утопленный бандой Муракавы в заливе. «Посмотрим, сколько времени он продержится под водой», — говорят они так беззаботно, будто сами давным-давно превратились в амфибий. Позже Муракава и его товарищи попадают на Окинаву, на берег моря, где долгими днями предаются безделью, дожидаясь от руководителей указания о начале (или, напротив, завершении) гангстерской войны. У моря они оживают, играют, шутят, переодеваются в яркие гавайские рубашки. У моря, причем во время проливного дождя, когда вода повсюду, у Муракавы завязывается роман с местной девушкой. К морю же он приезжает, чтобы покончить с собой, и в финале последние неподвижные кадры — машина с телом Муракавы и его подруга, застывшая неподалеку, — сопровождает вместо музыки лишь шум прибоя.

Начиная с «Точки кипения» море или, по меньшей мере, вода становится одним из важнейших элементов фильмов Китано. Впрочем, морскую гладь можно увидеть и в «Жестоком полицейском». На море испытывает единственный запечатленный в фильме миг счастья Азума. Он привозит туда умалишенную сестру. В приморском квартале — какой-то народный праздник, гуляния, радостная толпа; герои стоят на набережной, в руках у девушки — игрушечная ярко-оранжевая вертушка. Им явно не хочется уходить назад, к автомобилю, и возвращаться в город. Неудивительно, что жуткий эпизод с финальной разборкой и гибелью Азумы происходит в закрытом и темном ангаре, освещенном единственным лучом света, который выхватывает из тьмы тело убитого копа. Урбанистическая клаустрофобия противопоставлена открытому и бесконечному морю.

В «Точке кипения» взбалмошный якудза Уехара примиряется со своей девушкой и своим «лейтенантом» именно на море. На море приходит, чтобы утешить своего спутника-сироту, Кикуджиро; на морском берегу к ним с неба спускается ангел. Море — финальная точка в путешествии Ниси и его жены в «Фейерверке», на морском берегу они впервые за долгое время чувствуют себя счастливыми. Море универсально и безгранично — и притом обладает четкой графической границей, пусть и мнимой: горизонтом. Китано как живописец ценит и постоянно использует эту безупречную линию, делящую пополам экран, делящую мир на «этот» и «тот» свет. Недаром вместо мертвых тел героев «Сцен у моря» и «Фейерверка» Китано предпочитает показать морскую гладь.

Китано признавался, что море притягивает и зовет его. Живя в гигантском мегаполисе, Токио, он чувствует необходимость время от времени снимать на природе — желательно поближе к морю. Он называет море «универсальной матрицей» и считает, что смерть на море напоминает о происхождении жизни на Земле, пришедшей на сушу именно из морских глубин. «В моих глазах море представляет опасность, но также обладает таинственной силой — быть может, связанной с японскими легендами: они гласят, что наш народ был рожден в недрах Океана. Когда я нахожусь на берегу моря, я чувствую скрытую жестокость и напряжение: это восхищает меня как человека и как режиссера, но не в меньшей степени и пугает. Мне не приходит в голову туда окунуться. Я никогда не купаюсь».

Остается вспомнить одну из самых смешных сцен «Кикуджиро» — в бассейне. Крутой герой-якудза в темных очках и с мощной татуировкой на спине надевает детский плавательный круг и все равно дважды чуть не тонет — его откачивают врачи «Скорой помощи». Известно, что этот эпизод навеян не только личными фобиями Китано, но и воспоминаниями об отце. Кикуджиро Китано лишь однажды отвез детей на море и, войдя в

воду, едва не утонул.

* * *

Первым крупным международным фестивалем, открывшим Китано для западной публики, были Канны, но успех Китано принесла Венеция.

Именно триумф «Фейерверка» в 1997-м сделал его одним из лидеров современного кино. После краткой «измены» Венеции в 1999-м (тогда «Кикуджиро» показывали в каннском конкурсе), Китано возил туда все свои фильмы: «Брата якудза», «Кукол», «Затойчи» и «Такешиз».

Канны — один из самых фешенебельных курортов французской Ривьеры, круглый год по набережной Круазетт гуляют туристы, а с начала весны до конца осени на частных и общественных пляжах некуда яблоку упасть. Однако в период фестиваля нечего и думать о том, чтобы предаваться морским радостям: слишком много зевак и журналистов. Не то в Венеции. Знаменитости, проживающие в шикарнейших (всего-то двух) отелях «Де Бейн» и «Эксельсиор», с удовольствием купаются и загорают на роскошных широких пляжах, как правило пустынных. Так что многие помнят август 1997-го, когда приехавший с «Фейерверком» в Венецию Китано в сопровождении телохранителя-ассистента делал гимнастические упражнения прямо на берегу своего любимого моря.

Спортивный дух, пестуемый Китано с юных лет, с самого начала его артистической карьеры находил в ней отражение. Были в его жизни и победы, и поражения, и долгие изнурительные тренировки, и многократные дисквалификации (за неприличные слова и демонстрацию гениталий в прямом эфире, за разгром редакции таблоида и т. д.), и тяжелые травмы. Китано преодолевал превратности судьбы как настоящий спортсмен, полный воли к победе. Назло судьбе он бросил университет и поступил лифтером в стрип-клуб. Назло предсказаниям комических актеров из этого клуба («У Такеси слишком тяжеловесная пластика, не быть ему комиком»), стал его звездой и любимым учеником Фуками Сензабуро. Назло учителю ушел на вольные хлеба, потом расстался с партнером, сотрудничество с которым принесло ему широкую популярность. Назло поклонникам принялся играть серьезные, даже трагические роли. Назло скептикам взялся за кинорежиссуру. Он во всем становился чемпионом, был признан самым лучшим: с 1990-го по 1995-й, к примеру, был безусловным лидером симпатий зрителей среди телезвезд Японии.

А вот стать чемпионом в кино ему не удавалось довольно-таки долго. Быть может, именно поэтому Китано считает режиссуру главным делом своей жизни. Его первые пять фильмов не имели ни малейшего успеха в японском прокате (о прокате международном тогда никто даже не думал); к примеру, «Сонатина», которую сейчас критики считают одним из лучших фильмов Китано, продержалась на экранах нескольких кинотеатров всего чуть больше недели.

Единственным выходом для режиссера, которого считали слишком заумным, вычурным и занудным для того, чтобы претендовать на зрительский успех, были фестивали: вот где царит по-настоящему соревновательный дух. Но и на них Китано с самого начала не везло. Он рассказывал, как на премьере его первого серьезного кинофильма, «Счастливого рождества, мистер Лоуренс», в Каннах японские фотокорреспонденты убедили его, что нужно позировать с победным видом: «Когда вам дадут главный приз, будет не до фотосессий». Победителем был признан другой японский фильм («Легенда о Нарайяме» Сехэя Имамуры), и на следующий день на первых полосах газет красовался Китано с глупой улыбкой и пальцами, сложенными буквой «V», с заголовком «Ложная радость для Китано».

С 1989 года, дебюта Китано в режиссуре, он пытал удачу на национальных фестивалях, но основных призов не получал. Он многократно номинировался на премию Японской киноакадемии, но был удостоен таковой лишь однажды... как лучший монтажер фильма «Затойчи» в 2003-м (правда, как актер он дважды получал премию зрительских симпатий). Многие связывают этот факт со скандалом, вызванным появлением Китано на официальной

церемонии вручения призов в 1989-м в костюме гейши. Этой выходки ему не простили до сих пор. Зато, в отличие от коллег по кинематографическому цеху, многие критики и журналисты в Японии ценили Китано-режиссера с самого начала его карьеры. Дважды, в 1992-м (за «Сцены у моря») и 1997-м (за «Фейерверк»), он награждался как лучший режиссер, а фильм получал главный приз на вручении «Голубых лент» — награды критиков. «Сцены у моря» и «Фейерверк», а также «Затойчи» получали премии журнала «Кинема джунпо» (во всех трех случаях речь шла о выборе читателей этого издания, с которым журналисты солидаризировались лишь в случае «Фейерверка»).

До знакового 1997-го, когда «Ребята возвращаются» получил профессиональный приз как лучший независимый фильм года, а в Венеции был награжден «Фейерверк», к немногочисленным фестивальным успехам Китано на его родине относились подозрительно, почти враждебно. Известно, что после того, как «Сонатина» получила приз критики на фестивале в Коньяке, продюсер Китано Кадзуоши Окуяма был настолько зол, что скрыл от режиссера факт награждения картины еще одним фестивальным призом — в Таормине. Об этом Китано узнал позже, от знакомых критиков. Травматический опыт, о котором теперь режиссер вспоминает с неизменными шутками в адрес недалёковидного Окуямы, научил Китано многому. Недаром название «Сонатина», по его словам, знаменует завершение периода ученичества. Вступление в зрелую фазу творчества ознаменовалось открытием собственной продюсерской компании «Office Kitano», которая отныне была ответственна за все фильмы Китано. Ее фактическим руководителем, впрочем, был не режиссер, а продюсер Масаюки Мори.

В 1997-м в Венеции Китано не хотел повторять прежних ошибок. В ответ на многочисленные прогнозы, по которым его лидерство в фестивальном конкурсе было бесспорным, отмалчивался. Запрещал себе надеяться на «Золотого льва», говорил, что рассчитывает максимум на второй по значению Специальный приз жюри, да и вообще, сам факт участия в конкурсе, куда попало всего восемнадцать фильмов лучших режиссеров мира, уже достаточная награда. В преддверии вручения призов журналисты стали собираться вокруг Китано, и он сбежал от них в свой отель, где беспрестанно курил и ждал новостей. Когда ему позвонили в номер и сообщили, что он получил «Золотого льва», он подумал, что это розыгрыш и в углу спрятана скрытая камера. Но даже после того, как информация подтвердилась, Китано не мог поверить своим ушам: «Первой реакцией было «Почему я?», как будто я оказался пятидесятилетним посетителем Токийской башни. Это стало ужасным шоком...»

Выйдя на сцену за наградой, Китано попытался пошутить, но шутку поняли далеко не все, поскольку триумфатора попросили сказать благодарственное слово по-английски; учитывая плохое знание этого языка и самим Китано, и большей частью итальянской аудитории, странно было надеяться на успех. А сказал он вот что: «Мы, японцы и итальянцы, здесь вновь объединены, как в годы Второй мировой, но теперь кино помогает нам завоевать мир!» Позже Китано признавал, что церемония была организована так скверно, что на будущее он решил не объединяться с итальянцами ни в военных, ни в иных целях. И добавлял, что шуток они все-таки не понимают: «Я хотел сказать «Зовите меня теперь Великим Мастером», но слишком боялся, что в ответ, вместо смеха, услышу «Мы согласны»».

Однако, даже получив приз, Китано не желал расставаться с судьбой неудачника. Он был уверен, что в этом — секрет его креативности. Получив приз, он признался в одном из интервью: «Я знаю, что если хотя бы на долю секунды подумаю о себе как о режиссере-победителе, то мой следующий фильм будет тотальным разочарованием. Это самая большая опасность. Возможно, я отмечу полученный приз и забуду о нем. А потом, перед смертью, вспомню об этом как о лучшем моменте моей жизни. Я не могу наслаждаться призом, если я хочу и дальше делать хорошие фильмы». Впрочем, это не мешало Китано с гордостью признавать социальную значимость награды в Венеции: «По-настоящему в этом призе важно то, что подобный мне режиссер, которого считает культовым абсолютное

меньшинство зрителей, пробивает свой путь через мейнстрим. Тем, кто придет за мной, будет легче. Вот что я имею в виду, называя себя раковой опухолью на теле японской киноиндустрии. А я всегда называю себя так в ответ на вопросы иностранных журналистов о том, кто я такой. И горжусь этим».

После «Фейерверка» ничто не нарушало равновесия Великого Мастера. Ни отсутствие призов в Каннах, где «Кикуджиро» был фаворитом публики, ни отсутствие призов в Венеции для «Кукол» (если бы этот фильм, с которым вряд ли могли сравниться другие участники фестиваля, был показан вне конкурса, как чуть раньше «Брат якудза», никто бы не удивился), ни почетная награда за лучшую режиссуру, которую в той же Венеции дали «Затойчи». Последний комплекс Китано преодолел именно этим фильмом: он стал кассовым в Японии, навсегда похоронив былую уверенность соотечественников режиссера в том, что он не способен угодить широкой публике.

* * *

Вот как Китано объяснил свою любовь к спорту в одном из интервью: «Не то чтобы я считал спорт красивым, но когда ты им занимаешься, в какой-то момент забываешься и становишься будто частичкой небытия. Именно этот момент я и люблю в спорте». Иррациональный спортивный экстаз, который испытывает режиссер в момент съемок или монтажа; самозабвение, охватывающее актера, который сливается со своим персонажем и передает зрителю эмоции, о которых пять минут назад даже не подозревал, — важнейшие свойства кинематографа Китано. Неожиданный удар, способный свалить партнера или зрителя с ног, может прийти по вдохновению, а может быть рассчитан заранее. Так или иначе, на зрителя это производит впечатление — взять хотя бы эпизод в самом начале «Фейерверка», когда герой-полицейский, к ногам которого подкатился детский мяч, бросает его не игрокам (как ожидает публика), а в сторону. В многочисленных сценах драк в фильмах Китано значительную роль играет его боксерская практика. Однажды Китано даже нанял профессионального боксера, который должен был ударить его персонажа, Ниси, на съемках «Фейерверка», чтобы эпизод выглядел более правдоподобным (правда, позже он признавался, что трюк не сработал).

Даже совместную работу с постоянным композитором Джо Хисаиси Китано описывает как боксерский матч. «Наше сотрудничество — отнюдь не дружеское. Это постоянная боксерская схватка. Как правило, первый удар наношу я, представляя ему задачи, которые следует решить. Он справляется с первым шоком и отвечает при помощи музыки. Первый удар, который я ему нанес во время работы над «Фейерверком», был настолько сильным, что Джо свалился на землю. Я принялся считать. На счет «восемь» я подумал, что он уже не встанет, но на «девять» он поднялся и нанес ответный удар, сочинив потрясающую музыку».

Спорт помогает Китано разделять и различать виды своей деятельности. Для него телевидение подобно бейсболу, а кинематограф — футболу, и потому играть в одну игру по правилам другой не имеет ни малейшего смысла. Спорт — это дисциплина, в том числе внутренняя. Не имея спортивного прошлого, Китано, возможно, и не был бы способен так организовывать свое время, чтобы неделю записывать шоу для телевидения, а на следующей неделе снимать кино или писать очередную книгу.

Разумеется, нельзя забывать и о том, что спорт — своего рода искусство, способное спасти жизнь или лишить жизни. Пример тому — невозмутимый чемпион Затойчи, владеющий искусством фехтования и благодаря этому легко повергающий в прах количественно превосходящих сторонников зла.

Игра четвертая: в полицейского



ИГРА В ПОЛИЦЕЙСКОГО

Борясь — даже инстинктивно или по инерции — за первое место, Китано всегда заведомо убежден в проигрыше. Двойственность картины мира, где попеременно правят то порядок, то хаос, легко увидеть в двух схожих амплуа, которыми Китано и завоевал себе международную известность: полицейского и бандита (якудза). В современном «китановедении» существует труднообъяснимый штамп: дескать, коп и мафиози в представлении Китано — одно и то же; однако, несмотря на внешнее сходство brutальных персонажей в исполнении самого автора, разница между ними очевидна. Полицейский — тот, кто наводит в мире порядок, не гнушаясь при этом запрещенными приемами, более привычными обитателям хаотической вселенной (например, тем правонарушителям, язык которых хороший коп должен выучить для более эффективной борьбы с ними). Бандит, напротив, способствует энтропии всего сущего, однако сам он встроен в четкую и непластичную иерархическую систему, будучи обязанным подчиняться установленному в его клане порядку. Полицейские и якудза не могли бы существовать друг без друга, они связаны самим мироустройством: эту аксиому Китано представил своим зрителям еще в дебютном фильме, «Жестоким полицейском».

Распространено сравнение полицейского Азумы из этой картины с «грязным Гарри» и его многочисленными последователями. Сравнение не вполне корректное. Даже проповедуя «нетрадиционные» методы работы, Гарри, а также многочисленные «Копы» и «Менты» — пользуются безоговорочной поддержкой аудитории и всего изображенного в фильмах сообщества, за исключением излишне строгого начальства или конкурирующих правоохранных структур. Азума похож, скорее, на героя классицистской трагедии, беспрестанно переживающего внутренний конфликт и далекого от того, чтобы пользоваться симпатией зрительного зала. Впрочем, об этом противостоянии зритель может только догадываться по поступкам Азумы, тщетно вглядываясь в его непроницаемое лицо. Однако неоднозначность персонажа заявлена уже названием фильма, которое дословно переводится с японского так: «Осторожно, этот человек опасен!»

Поначалу кажется загадкой то, как «этот опасный человек» вообще попал в полицию. На прямой вопрос об этом он отвечает: «А мне друг посоветовал», — явно не всерьез; да у него и друзей никаких, кажется, нет. Он не похож на полицейского, в особенности японского, в первую очередь потому, что постоянно одинок. Азума впервые оказывается в кадре, когда приходит к дому подростка-хулигана, чтобы, не теряя времени, выбить из того

показания и заставить прийти в участок сдать ся. Азума выполняет свою миссию в полном одиночестве (а ведь у подростка могло быть оружие или папаша бы дома оказался — мало ли что). И в следующей сцене мы видим, как он, вновь один, идет по горбату мостику, заходит в здание участка, располагается за столом, проглядывая газету. Все это — в тот момент, когда новый начальник читает его коллегам наставление, призывая «во всем следовать закону». Даже когда шеф вызывает его в кабинет, Азума будто не слышит и, пока более внимательный полицейский не вынимает из его рук газету, не собирается вставать из-за стола. «На ковре» у начальника нелепая клоунская фигура героя в тесноватом костюме смотрится довольно необычно на фоне трех молодцеватых офицеров в форме.

Азума в одиночку преследует бандита, только что расправившегося с четырьмя полицейскими. Он один приходит с нелегально купленным пистолетом в логово якудза и, не побоявшись охраны, убивает несколькими выстрелами в упор руководителя клана. Один идет и на последний бой с противниками, которых, по идее, должно быть четверо. Будучи уволенным со службы за нарушение устава, Азума идет в музей, потом играет в бейсбол с выбрасывающим мячики автоматом, потом долго сидит на пустом стадионе, затем отправляется на вечернюю прогулку, во время которой чуть не погибает; когда он, весь окровавленный, ковыляет по вечерним закоулкам, они характерно пустынно — ни души. Но также пуст и музей, где герой был несколькими часами раньше. Вокруг него — вакуум, по причинам как экзистенциальным, так и социальным. Американская модель «крутой полицейский плюс забавный напарник» тут не срабатывает: один товарищ Азумы оказывается пособником гангстеров, а другой, услужливый новичок-ученик с зонтиком наперевес, так и не удостоивается дружбы и доверия героя.

Впрочем, насколько героичен такой одиночка в понимании японца? Вышедший в 2005 году фильм Масахиро Кобаяси «Травля» запечатлел любопытный социальный феномен. Девушка-японка, отправившаяся по собственному почину лечить раненых в Ирак, попавшая там в заложницы, впоследствии освобожденная и возвращенная на родину, сталкивается с непониманием и почти отвращением земляков: «И чего ты туда полезла, стыд какой!» в основе картины — реальные события. Японец — существо общественное, и любое выпадение из обоймы в его глазах всегда подозрительно. Асоциальность героев Китано неминуемо влечет за собой недоверие аудитории, а вовсе не ее поддержку.

Начальник еще не раз вызывает Азуму, и каждый раз, о какой бы провинности ни шла речь, смысл его слов сводится к одному: нельзя нарушать порядок и устав, полицейский не должен преступать уголовный кодекс. И если коп в исполнении Китано довольно сильно отличается от Китано-якудза, то главы полицейского управления и преступной группировки похожи как две капли воды и ведут себя одинаково: им важно, чтобы проблем было поменьше. Поэтому неудивительно, что полицейские оказываются замешанными в торговлю наркотиками и оружием. Азума ведет непринужденный разговор с барменшей в очередном питейном заведении: «Как дела в вашей компании?» — спрашивает она. «Так себе». — «А чем, кстати, занимается ваша компания?» — «Поставляет оружие», — неуклюже шутит герой и, сам того не зная, попадает в точку.

Достоин ли Азума сочувствия или порицания, предоставляется решать публике. А вот правдивый ответ на вопрос, зачем он пошел в полицейские, отыскивается довольно быстро. Азума — защитник порядка в собственном понимании. Понимании, радикально не совпадающем с представлениями его коллег, сторонников закона и «командной игры». Он сам избивает подростка, вместо того чтобы его арестовать, — и все для того, чтобы вынудить того испытать унижение и стыд за содеянное, придя в участок «по собственной воле». Он не верит в больничный режим и забирает из клиники свою невменяемую сестру, предоставляя ей полную свободу действий. Он заставляет своего напарника-ученика направить полицейскую машину против движения по односторонней улице, а тот никак не может решиться выполнить указание, хотя в эту секунду они преследуют опасного преступника-убийцу. Он строго спрашивает у бармена, перестал ли тот торговать оружием из-под прилавка, а несколько дней спустя покупает у него «паленый» пистолет.

Впрочем, до этого момента Азума не прибегает к огнестрельному оружию. Не сразу начинаешь отдавать себе отчет в том, что этот отчасти антипатичный субъект, не гнушающийся насилием и грубостью, действует только врукопашную, никогда не калеча и тем более не убивая противников. Жертвами его жестокости становятся, один за другим, циничный хулиган, садист-сутенер, обведший вокруг пальца его дурочку-сестру служащий промышленной компании, наркоторговец и убийца. Китано выскателен к своему герою: стоит Азуме расчётливо убить человека (даже если речь идет о главе клана), как он сам оказывается приговоренным к высшей мере. Однако Азума сознательно идет на смерть, оставляя в живых ближайшего подручного босса якудза, не защищаясь от выстрелов своего противника-киллера Киехиро. Тот же цепляется за жизнь до последнего, при этом не расставаясь с обычными для американского кино атрибутами положительного героя: чистым белым свитером и болтающимся на шее крестом. Вряд ли Китано в такой сложной форме вступил в полемику с христианской доктриной. Скорее он утвердил за своими героями право сомневаться в своей правоте и быть неправыми даже в моменты свершения суда над грешниками — оставив уверенность в себе и непогрешимость закоренелым злодеям.

* * *

«Жестокий полицейский» вышел на экраны в 1989-м. В следующий раз Китано сыграл роль полицейского восемь лет спустя, в знаменитом фильме «Фейерверк», превратившем режиссера в звезду мирового арт-кино. Невозмутимый вершитель порядка Азума потерпел крах в тот момент, когда в его индивидуальную борьбу с мировым злом вторглись личные мотивы: сперва оказался замешанным в нечистые дела коллега по работе, затем якудза похитили, изнасиловали и посадили на наркотики его сестру. Наведение порядка обернулось кровавой мезьей. Ниси из «Фейерверка» на протяжении всего фильма тоже вершит свою вендетту, отказавшись от статуса полицейского и бросив все силы на защиту единственной слабой женщины, доверенной ему самой судьбой; на сей раз не умалишенной сестры, а смертельно больной жены. Личная мотивация для Ниси, как и для Азумы, несравненно выше и важнее, чем общественная (едва ли вообще способная руководить чьими-либо поступками). Стараясь соответствовать ей, наводя порядок уже в собственной душе, герой приходит к миру с собой в финале, также предполагающем добровольный уход из жизни — однако куда более ожидаемый и закономерный, подготовленный всеми предшествующими событиями.

Тем не менее поначалу кажется, что перед зрителем предстал второй Азума. Ниси в первой же сцене жестоко избивает молодого бездельника; в следующих эпизодах мы видим, как он уходит с дежурства, чтобы навестить жену, как бредет с отсутствующим видом по пустым больничным коридорам. После того как напарник Ниси, лейтенант Хорибе, получает тяжелые ранения во время перестрелки, из-за чего остается парализованным на всю жизнь и уходит на пенсию, главный герой остается в одиночестве. Правда, окружающие делают намеки на то, что в прошлом дело обстояло иначе, что отверженность — не фатальный удел «жестокых полицейских», а лишь прихоть судьбы: «Он был отличный полицейский, получил множество наград. Они с Хорибе были классной парой. Когда Хорибе перегибал палку, Ниси его останавливал... Но когда Ниси заводился, он был еще страшнее». Однако действительность опровергает любую житейскую мудрость. В отличие от «Жестокоего полицейского», в котором романтический герой сражался с целым миром, «Фейерверк» демонстрирует унылую действительность, от которой не спасет никакой напарник. Само зло здесь расплывчато и лишено демонического ореола: характерно, что Акурию — тот актер, который играл якудза-садиста Киехиро в «Жестокоем полицейском», — снова появляется в кадре, в аналогичной роли и даже в таком же белом свитере. Но на этот раз победа над ним не приносит Ниси ни триумфа, ни удовлетворения.

Каждый из героев-полицейских обречен на одиночество. После роковой перестрелки на службе остался только один из четырех бывших товарищей: Танака погиб, Накамура остался

терпеть служебную рутину (в конце именно ему поручено арестовать загнанного в угол Ниси). И Ниси, и Хорибе ушли в отставку и почти не видятся. Ниси потерял четырехлетнюю дочь, умершую от лейкемии два года назад, и его жена тоже смертельно больна; парализованного Хорибе бросили жена и дочь. Ниси противопоставляет себя закону и мафии, грабя банк и уезжая в компании жены в последнюю «турпоездку» по знаменательным местам Японии. Кажется, что единственная причина его отчаянных поступков — желание хотя бы ненадолго, перед неизбежной смертью, побыть с кем-то, не одному. Ниси — полицейский, он чувствует себя ответственным за поддержание порядка в мире хаоса. Но на сей раз нет даже иллюзии того, что этот порядок достижим где-либо за границами личной судьбы героя.

Поэтому он, будучи уже частным лицом, переодевается в полицейского и берет пистолет не для того, чтобы искоренить зло, а для ограбления банка. Неслучайный парадокс: герой Китано единственный раз садится в машину с мигалкой и надевает полицейский китель с фуражкой именно для того, чтобы совершить противоправное деяние. Одежда полицейского — почти что карнавальный костюм, да и пистолет — аксессуар вроде игрушечного; подъезжал к банку, Ниси приспускает стекло в машине и целится из своего грозного оружия в случайного прохожего. Тот показывает, что понял шутку, и притворяется раненым. Впрочем, шутки шутками, но именно полицейская форма помогает Ниси навести порядок в собственных делах. Он платит долги, финансовые и моральные: отдает деньги местной банде, оказывает финансовую помощь парализованному Хорибе и вдове Танаки, а на остаток осуществляет подобие свадебного путешествия (возможно, такого путешествия после свадьбы они не совершали? Или, наоборот, решили его повторить?) в компании умирающей жены. Перед смертью надо посмотреть на Фудзи, посетить два-три старинных храма, съездить в горы и, конечно, к морю, где и завершается «Фейерверк».

В «Жестоком полицейском» еще соблюдается баланс между общественным и личным благом. Азума сражается с преступниками, не жалея себя, хотя в последнее противостояние вступает уже из чистого отчаяния — защищая свою жизнь и спасая сестру (все напрасно). Будто учитывая уроки своего предшественника, Ниси восстанавливает справедливость лишь в том, что касается лично его и ближайших товарищей. Ключевая сцена фильма, которая повторяется и дополняется из раза в раз, демонстрирует то самое задержание случайного преступника, которое стало причиной ранений Хорибе, смерти Танаки и увольнения Ниси. Предпочтя заниматься своими делами и забыв о профессиональном долге, герой (вроде бы) оказывается виноватым в случившемся. Однако, даже прибыв на место событий и самоотверженно бросившись на убийцу, он не может спасти никого, напротив, число пострадавших растет, и одним из них становится он сам. Поэтому, так и не сняв с себя груза вины перед былыми товарищами, Ниси окончательно выбирает свою, отдельную дорогу, прощаясь с работой в полиции.

* * *

Довольно трудно было бы дать оценку поступкам Азумы и Ниси с точки зрения традиционных моральных норм, каковые в конце XX века, по идее, обязаны защищать полицейские. Эту гипотетическую задачу усложняет и то, что Китано решительно отказывается от принятого в европейском и американском кино инструментария: на лицах его персонажей почти невозможно прочесть их чувства, и рот они открывают крайне редко. Странно было бы представить себе фильм Такеси Китано с закадровым голосом или, тем более, внутренними монологами героев.

В общественное благо, поддерживаемое посредством игрового кинематографа, Китано не верит. В одном из интервью он прямо заявил, что терпеть не может проблемное кино. Конечно, современное общество полно проблем (и Китано с ними активно борется своими работами на телевидении или публикациями в прессе), но куда интереснее, по мнению режиссера, посвящать им документальные, а не художественные фильмы. До сих пор Китано

не взялся ни за один документальный проект, и это говорит само за себя.

Еще один фильм, с которым сравнивали и «Жестокое полицейское», и «Фейерверк», — «Плохой лейтенант» Абея Феррары. В нем циничный и развращенный полицейский, роль которого блистательно сыграл Харви Кейтель, каялся в грехах и пытался их искупить после явления ему Христа в одной из нью-йоркских церквей. Для Китано христианская мораль так же сомнительна, как любая другая. Трагизм положения его героев-полицейских — в невозможности определить точные границы между добром и злом. Каждый из них, будучи сильной личностью и в придачу интровертом, устанавливает эти границы в индивидуальном порядке. Когда выясняется, что представления полицейского о порядке не соответствуют представлениям окружающих, наступает кровавая развязка, о близости которой герой догадывается задолго до финала.

Не только морализм, но и мораль в общепринятом понимании чужда фильмам Китано. После Азумы, который все-таки сражается на стороне сил добра (в своем понимании и своими методами), он воплотил на экране образ якудза Уехары — безусловного мерзавца и психопата, который тем не менее оставался персонажем весьма обаятельным и особенно выигрышно смотрелся на фоне анемичного главного героя. Практически святого серфера из «Сцен у моря» и равнодушного ко всему бейсболиста из «Точки кипения» ждет одна судьба — бесславная, пусть и красивая, гибель. Крахом завершаются все мечты эгоистичных балбесов из «Ребята возвращаются» и похотливого дилетанта из «Снял кого-нибудь?». Благородный гангстер Муракава из «Сонатины», не моргнув глазом, жестоко казнит хозяина ресторанички, отказавшегося выплатить якудза обычную мзду, и вряд ли раскаивается в своем поступке. Даже обаятельный Кикуджиро при ближайшем рассмотрении может оказаться совершенным мерзавцем: он обкрадывает невинного ребенка, уводит такси, прокалывает шины и разбивает ветровые стекла водителям проезжающих мимо машин, постоянно лжет и жульничает. Недаром и рядовые зрители, и опытные критики не раз видели в «Кикуджиро» — самом светлом фильме Китано — описание череды страданий, выпавших на долю мальчика, не только лишенного родителей, но и отданного на воспитание законченному негодю.

Причудливое, эксцентричное, не сочетаемое с любыми известными моральными нормами поведение героев Китано — своеобразный способ удержаться на плаву, обмануть безжалостные законы, установленные в мире. Этим занимается и сам режиссер, постепенно меняющий матрицу зрительского сознания своими фильмами. И тем специфическим порядком, который Китано в них поддерживает при помощи монтажа.

* * *

Приступая к работе над первым фильмом, Китано был в режиссуре неопитом, но учился на удивление быстро. Опыт сценарной работы он приобрел, переписывая чужой сценарий «Жестокое полицейское»; уже во втором фильме, «Точке кипения», он курировал монтажные работы, а в «Сценах у моря» полностью взял их на себя. Начиная с этого момента и до сих пор монтаж для Китано — любимая часть работы над фильмом. Он даже уверяет, что старается побыстрее отделаться от съемок, чтобы, не теряя времени, приступить к монтажу. Если что-то не успели снять — не беда, монтаж все поправит.

Китано берется за монтаж не только для тотального контроля над результатом. Монтаж для него — лучшее средство выражения. Монтаж провоцирует творческий процесс: едва ли не искусственно Китано ведет к тому, чтобы при «финальной сборке» не хватало нужных элементов и приходилось менять их структуру или расположение. Большую часть рабочего монтажа Китано осуществляет во время съемочного процесса. Хотя к отснятым сценам не возвращается практически никогда: будто на самом деле торопится перейти к излюбленному этапу. Китано считает себя большим ребенком, и приходится признать, что любимая игра этого ребенка — собирать пазлы и головоломки. В 1997 году британский кинокритик Тони Рэйнс побывал на съемках «Фейерверка» и рассказывал, что через двое суток после съемок

важнейшей сцены перестрелки он мог увидеть ее вчерне смонтированный вариант, крайне близкий к тому, который попал в финальную версию фильма.

Китано уверяет, что фильм в его окончательном монтажном варианте складывается в его голове задолго до начала съемок — во время написания сценария. Иную сцену он видит во сне или представляет себе перед началом съемочного дня, а потом снимает план за планом, следуя воображению. Как правило, такие эпизоды выходят самыми удачными. В тех случаях, когда на предварительный «ментальный» монтаж рассчитывать не приходится, Китано блефует — или, как он сам предпочитает это называть, «копирует других режиссеров, с которыми работал как актер». Он снимает что попало, тратя как можно больше пленки, отвлекаясь на природу, море, небо, окружающие улицы, а потом пытается структурировать все это при монтаже. Китано редко ссылается на вдохновение, но, похоже, монтаж — именно то поле, на котором режиссеру необходимо вмешательство муз.

Китано любит ссылаться на свое инженерное университетское образование: дескать, именно оно помогает ему в организации материала. Сравнивая монтаж с конструированием того или иного механизма, Китано уверяет, что только он сам способен найти необходимую деталь, чтобы аппарат заработал: отвечать за результат все равно придется режиссеру. Но считать монтаж лишь «инженерным» этапом нельзя никак. Наоборот, в глазах Китано все фазы, предшествующие монтажу, — лишь растянутый и скучноватый предсъемочный период. Он признается, что старается снимать каждую сцену так, чтобы при монтаже эпизоды можно было расположить в любом желаемом порядке. По словам режиссера, Масао и Кикуджиро в ходе фильма лишь однажды передеваются — именно для того, чтобы при монтаже автор мог жонглировать сценами, переставляя их местами. Теперешний монтажный вариант «Фейерверка» — десятый из тех, которые Китано рассматривал как вероятные. Иными словами, в фильмах Китано монтаж не ограничивает творческую свободу, а обеспечивает ее.

* * *

В своих экспериментах с монтажом режиссер идет все дальше. «Фейерверк» — настоящий «монтажный» фильм. Его чуть чрезмерная «сделанность», математичность отталкивает многих поклонников, но именно она принесла режиссеру триумф в Венеции. Даже название фильма — впрочем, придуманное не Китано, а продюсером Масаюки Мори, — построено по монтажному принципу: иероглифы «хана» и «би», стоящие рядом, означают фейерверк, а через дефис (как это и сделано в фильме) — цветы огня. Хронология «Фейерверка» кажется ломаной, усложненной, в картине полным-полно флешбэков. Однако, смотря ее во второй раз и уже ознакомившись с интригой, можно заметить, что у каждого фрагмента есть свое психологическое обоснование: по мере того, как Ниси прокручивает в голове раз за разом события из прошлого, картина случившегося становится все более ясной зрителю. Монтаж является здесь средством постижения персонажа, способом проникнуть в его голову и душу.

После более линейных «Кикуджиро» и «Брата якудза» Китано возвращается к опытам. В «Куклах» монтаж порой исключает какую бы то ни было формальную логику, кроме принципа эмоционального вовлечения публики в процесс восприятия и самого общего параллелизма между несколькими сюжетными линиями. В «Такешиз» логика монтажа отменена окончательно. Фильм закольцован, как дурной сон, обыденные композиционные приемы в нем практически не используются. «Такешиз» заставляет вспомнить о намерении Китано придумать «кубистское» кино: снятое в полном соответствии со сценарием, оно должно было быть разбито на отдельные элементы, перемешанные и склеенные друг с другом в случайном порядке. Режиссер предлагал определять монтажную нумерацию сцен, вытаскивая наугад бумажки из шляпы.

Настолько радикальных результатов Китано пока не достиг, но он продолжает работать над возможным повышением доли случайности в творческом процессе: именно поэтому,

даже став профессиональным художником, он отказывается от предварительного изготовления раскадровок. Китано уверяет, что таким образом он обманывает съемочную группу, не доверяющую ему со времен «Жестокого полицейского». Наверняка зная, чего он хочет, режиссер любит моментально менять угол съемки или расположение источника света, уверяя оператора, что уладит все при монтаже. На съемках «Затойчи» работало две камеры — основная, движениями которой Китано руководил во всех нюансах, и вспомогательная; управлявшего ею оператора режиссер попросил импровизировать. В результате при монтаже использовались в основном те планы, которые были сняты второй камерой.

Давать волю случайности — для Китано это не прихоть, а сознательная, культивируемая стратегия. Напротив, заранее спланированные движения раздражают его. Потому часто сценарий меняется в ходе съемок, а при монтаже эпизоды меняются местами. Известен анекдот об арендованном пароме, который должен был появиться в финальной сцене «Фейерверка»: он ждал целый день, после чего владельцам была выплачена солидная неустойка, поскольку в фильме места для этой сцены так и не нашлось. Доходило до серьезных конфликтов: продюсеры «Сонатини» согласились на съемки фильма после прочтения сценария, но одного визита на Окинаву, где шла работа над картиной, им хватило для того, чтобы ужаснуться и чуть не закрыть проект, переименованный Китано к тому времени в «Окинавского Пьеро».

«Такеси Китано непредсказуемый», назвал свой документальный фильм Жан-Пьер Лимузэн (единственный европеец, которому удалось уговорить Китано сняться в своем фильме). Непредсказуемость — качество, которое позволяет фильмам Китано удивлять зрителя даже в том случае, когда сюжет вторичен и предсказуем. Непредсказуемо в этих картинах прежде всего их строение, которое невозможно предугадать. И дело вовсе не в усложненной хронологии (Китано ею не злоупотребляет) или параллельных сюжетных линиях (встречающихся еще реже). Китано наделен иррациональным умением чувствовать и передавать экрану неуловимый ритм: лучшим средством его выражения и становится монтаж. Иные беззвучные и неподвижные планы длятся, кажется, бесконечно, а когда они сменяются резким и неожиданным действием, то оно успевает закончиться раньше, чем зритель отдаст себе отчет в том, что видит.

Ритму Китано начал учиться на заре карьеры, когда гуру «Французского театра» Сензабуро Фуками объявил ему, что настоящему комику необходимо уметь отбивать чечетку. Степ — не менее постоянный элемент фильмов Китано, чем бейсбол: искушая самого себя и потешаясь над публикой, он все время притворяется чечеточником-неудачником и этим как бы извиняет тот неровный, причудливый и от этого еще более завораживающий ритм, в котором выдержаны его фильмы.

Сама карьера Китано тоже выстроена в особом ритме, по специфическому монтажному принципу, на резких эффектных контрастах. Вырос в бедной семье, но поступил в институт; тренировался на боксера, но пошел в актеры-комики; начинал как популярная телезвезда, но обратился к сложному авторскому кино; возглавил рейтинг популярности на родине, где практически не были известны его фильмы. Его биография — как сложное музыкальное произведение, полное вариаций, искажающих сквозной лейтмотив почти до неузнаваемости.

* * *

Музыка для Китано — элемент не менее важный, чем монтаж (вернее сказать, она и есть контрапункт монтажа). Недаром многие начинающие зрители раньше запоминают мелодии из фильмов Китано, чем начинают узнавать его в лицо. Начиная с «Фейерверка» саундтреки к фильмам Китано стали становиться в Европе — например, во Франции — бестселлерами. Объяснение этого — не в их редкостной мелодичности или таланте основного их композитора, Джо Хисаиси. Причина в том, в какой тесной связи с сюжетом и духом каждого конкретного фильма Китано находится его музыкальное сопровождение: прослушивание диска с музыкой становится как бы мини-просмотром и не утомляет даже в

том случае, когда одна и та же тема повторяется там пять-шесть раз подряд. Недаром покупателями саундтреков чаще становятся синефилы, чем меломаны.

В «Жестоком полицейском», впрочем, музыки было использовано совсем немного: одна тема малоизвестного японского композитора Дайсуке Куме и две задумчивые фортепианные пьесы из знаменитейших фортепианных циклов Эрика Сати, каждая из которых неоднократно повторялась (Сати, дадист и предтеча минималистов, безусловно, стал для Хисаиси одним из образцов для подражания). В «Точке кипения» Китано предпочел полное молчание необходимости выбирать музыку из «готового». Фильм вышел сухим и бескомпромиссным, из разряда «никого не жалко», но впоследствии Китано уже не мог и не хотел обходиться без музыки, хотя никогда не использовал ее как средство для выжимания эмоций из зрителя. Даже напротив: иногда настрой музыки противоречит тому, что зритель видит на экране. Так, в «Жестоком полицейском» сцена динамичной погони сопровождается медитативно-туманной темой Сати, а в «Фейерверке» трогательная мелодия Хисаиси сопровождает нейтральную и даже отчасти комическую сцену переокраски старого такси в полицейскую машину.

«Своего» композитора Хисаиси Китано нашел во время работы над «Сценами у моря». Режиссера привлекла прежде всего гибкость Хисаиси — убедиться в ней можно, послушав его музыку к мультфильмам Хаяо Миядзаки, мало в чем напоминающую минималистские мелодии, созданные по заказу Китано. В музыке Хисаиси всегда ощутима эмоциональная двойственность: привычный к голливудскому жанровому кино зритель вряд ли был бы способен, не смотря фильма, определить на слух ту или иную пьесу как возможную «тему погони» или, скажем, «лирическую тему». Хисаиси пишет музыку специально для фильма или подгоняет существующий материал под нужды режиссера. Едва намеченные, составленные из простейшей последовательности нот и аккордов, темы из «Сцен у моря» похожи на душераздирающую сюиту из «Фейерверка» лишь диапазоном используемых синтезаторных тембров да необходимой ритмизацией. Для наиболее реалистичного фильма Китано «Ребята возвращаются» Хисаиси написал множество мелких и не связанных друг с другом мелодий, будто набросков; в «Сонатине» и «Кикуджиро» фактически ограничился одним, но сильным и выразительным лейтмотивом. Причем в случае «Кикуджиро» Китано заказал Хисаиси музыку в стиле фортепианной композиции Джорджа Уилсона «Лето». Музыка для снятого в США «Брата якудза» стилизована под американские саундтреки: в богатый оркестровый фон вплетен лейтмотив в исполнении саксофона, слышны джазовые мотивы... «Куклы» же знаменуют возврат к минимализму «Сцен у моря».

Хисаиси — идеальный партнер Китано, понимающий его с полуслова (во всяком случае, именно такое впечатление складывается у зрителя). Китано даже доверил ему музыку (несколько звуков, хотя и узнаваемых) для заставки с логотипом «Office Kitano»; букву «К» для той же заставки нарисовал сам режиссер. Однако в тех случаях, когда музыка Хисаиси не соответствует замыслу Китано, он отказывается от сотрудничества. Так произошло во время работы над комедией «Снял кого-нибудь?». Пространство этого фильма нуждалось не в формальном музыкальном упорядочении, а, напротив, в предельной хаотичности. Поэтому к сотрудничеству был приглашен Хидехико Койке, соавтором которого выступил постоянный звукооператор Китано, Сендзи Хориюти.

К моменту работы над «Куклами» в отношениях Китано и Хисаиси наступил кризис: режиссер признавал, что к богатому (порой едва ли не избыточно богатому) изображению музыка не могла добавить практически ничего. Правда, в результате эта музыка звучит в фильме особенно рельефно — возможно, именно потому, что ее так мало. В «Затойчи» Китано пошел на риск. Композитором стал Кеити Сузуки — знаменитый в Японии рок-музыкант, до тех пор практически не работавший в кино. По мысли Китано и его продюсеров, на сей раз был нужен не мелодист, а умелый аранжировщик, способный преобразовать ритм в полноценную музыку. Ну а ритм были призваны обеспечить мастера наивысшего класса из степ-ансамбля «The Stripes». Они выполнили необходимую функцию, задав с самого начала быстрый, стремительный темп. Ему подчинены все ключевые сцены

фильма, даже не сопровождаемые музыкой (к примеру, поединки на мечех). Благодаря «The Stripes» и Сузуки, Китано удалось сымитировать в ряде сцен эстетику традиционного мюзикла, в которой даже обыденные полевые работы средневековых японских крестьян могли запросто превратиться в танцевальный номер.

В самом угрожающем и хаотичном из фильмов, «Takeшиз», Китано удовольствовался приглашением профессионального диджея Наги, тех же «The Stripes» и певца-трансвестита Акихиры Мива. Место мелодии и ритма здесь заняли утомительные скретчи, перемежаемые наплывами угрожающих звуковых волн, которые и музыкой-то не назовешь. Герой фильма, роль которого сыграл сам режиссер, раз за разом пытается отстучать ногами ритм — и сбивается. Судя по всему, Китано сменил гармоничную структуру дисгармоничной сознательно, чтобы не позволить своему постоянному зрителю привыкнуть к неизменно сладостным мелодиям Хисаиси. Хотя сам режиссер дает куда более прозаическое объяснение: Хисаиси требует слишком высокий гонорар.

* * *

Рассказывая о своем первом сотрудничестве с Китано, Джо Хисаиси вспоминал: «Я не понимал, как могу писать музыку к таким фильмам, как «Жестокий полицейский» или «Точка кипения», но, увидев «Сцены у моря», тут же вспомнил о музыке моих сольных альбомов, близких к тому, что делают Джон Кейдж или Филипп Гласс...» Композитор почувствовал музыкальность собственной манеры Китано, которая бесспорна даже в отсутствие музыки. В самом деле, трудно усомниться, что Китано нравится (или понравилось бы) программное сочинение Кейджа «4.33». В музыке, как уже было сказано, для режиссера первичен ритм, то есть чередование звука с тишиной. Когда в подробном интервью для «Cahiers du Cinema» Китано спросили, не думал ли он оставить сцены на пляже, столь частые в его фильмах, без музыкального сопровождения, он ответил: «Время от времени я думал, что музыку надо убрать, но мне не хватило смелости. Возможно, потому, что тишина или спокойствие производят более сильное впечатление в тот момент, когда музыка замолкает». Удары и выстрелы у Китано всегда звучат в тишине, будто в вакууме, и кажутся гораздо громче, чем в реальности, — впрочем, режиссер не раз говорил, что добивается этого эффекта намеренно.

Герои фильмов Китано по большей части молчат, роняя реплику-другую (чаще всего не слишком важную для развития сюжета) крайне редко. За первые минут пятнадцать «Фейерверка» Ниси не говорит ни слова, а его жена молчит до самого конца; лишь в финале она произносит единственную свою реплику «Спасибо... Спасибо за все». Будто зараженные вирусом медленной смерти, два главных героя постепенно отрешаются от охватившей внешний мир суеты и двигаются к намеченной точке. Но тишина и молчание могут не иметь символического значения, становясь способом подчеркнуть важность происходящего на экране и заставить аудиторию затаить дыхание. Этого эффекта Китано добивается в виртуозной сцене ограбления банка, в которой не звучит ни одного слова (не говоря о музыке) и которая, будучи перенесенной на мониторы камер слежения, при этом выглядит подчеркнуто реалистично и буднично.

Излюбленный прием Китано — эллипсис, фигура умолчания. Смерть главного героя-серфера в «Сценах у моря» была им снята, а затем вырезана при монтаже. В этом фильме, самом радикально-безмолвном из всего, снятого Китано, режиссер достиг предельного минимализма диалогов. Китано отказывается от манипулятивного использования музыки; в его фильмах она никогда не подчеркивает происходящее и не указывает зрителю, должен ли он в указанном месте испытывать страх, печаль или радость. Способ вовлечения публики в диалог — умолчание, заставляющее додумывать и дочувствовать не показанное и не увиденное. В некоторых случаях речь идет о маленькой детективной интриге, спрятанной в фильме. Так, жестокое изнасилование гангстером Уехарой своей подруги в «Точке кипения» выглядит очередной безумной причудой, как и то,

что после этого он выгоняет ее из автомобиля. Однако последующая сцена, в которой Уехара идет на самоубийственно-смелый поступок, расстреливая руководителей клана якудза, показывает, что он только что спас жизнь недалекой приятельнице.

Прошлое героев всегда становится самой большой фигурой умолчания в фильмах Китано. Но прошлое важно, его непроговоренность оказывает на зрителя еще большее воздействие, чем подробные флешбэки. События прошлого определили судьбу Ниси в «Фейерверке», и Китано показывает это единственной сценой перестрелки, в которой погиб один из коллег героя и были ранены двое других. Этот эпизод разворачивается и дополняется раз за разом, открывая публике правду о произошедшем, а заодно дополняя облик полицейского: по привычке он восстанавливает порядок — на сей раз в собственных мыслях и чувствах, а справившись с этим, отправляется в путешествие. Он собирается в путь, зная, что тот закончится смертью; следивший за воспоминаниями героя зритель тоже это понимает. Разумеется, перестрелка происходит в полной тишине, в замедленном темпе. Молчание нарушают только два выстрела, которым предстоит отозваться эхом в самом конце фильма.

* * *

Нагиса Осима, который занял в своем фильме «Счастливого рождества, мистер Лоуренс» сразу двух музыкантов, Рюити Сакамото и Дэвида Боуи, в одном из интервью сравнивал с ними Китано: «Комики тоже выражают движениями своих тел своеобразную музыку. Может, это и не совсем музыка, но они способны передать мелодию или ритм». Сакамото же — знаменитейший в Японии композитор и исполнитель — как-то заметил, что ему безумно нравятся фильмы бывшего партнера по съемочной площадке и раздражает в них лишь одно: музыка Джо Хисаиси. Услышав об этом, Китано отреагировал нервной шуткой: «Сакамото-сан — самый дорогой композитор Японии, он берет за работу над музыкой к фильму сто миллионов йен, а потом не позволяет изменить там ни звука. За такие деньги я уж лучше буду писать музыку к своим фильмам сам!»

В этой шутке есть доля правды: став актером, режиссером, писателем и живописцем, Китано не оставляет надежду когда-нибудь стать и музыкантом. Очевидцы рассказывали, что он, не имея музыкального образования, привез с собой в Канны на премьеру фильма «Ребята возвращаются» синтезатор и в минуты досуга даже пытался на нем играть. Китано неоднократно принимал участие в записи музыки в различных стилях и жанрах, начиная с любимого им в юности джаза и заканчивая откровенной попсой. В японских музыкальных магазинах можно найти несколько дисков с записями его экзерсисов. Правда, сам Китано неизменно смеется над ними и предлагает придавать им не большее значение, чем хулиганским шуткам из его телепрограмм, однако настаивает на том, что однажды представит на суд поклонников сольное шоу, в котором будет петь и играть на фортепиано.

Дочь Китано, Секо, в юности была полна решимости сделать карьеру поп-звезды и даже выпустила два сингла, но так и не прославилась ни на родине, ни в США, куда в результате уехала учиться на адвоката. Любящий отец сделал из одной из песен в ее исполнении видеоклип. Возможно, отражением этого опыта стал эпизод с поп-певицей в «Куклах», разрешенный Китано весьма жестоким образом. Не было ли это психологической реабилитацией после нестандартного опыта в области клипмейкерства?

Китано не раз сравнивал себя с учеником консерватории. Первые награды на фестивалях для него были чем-то вроде побед на конкурсах пианистов, а фильм, в котором режиссер, по его собственной оценке, наконец научился ремеслу кинематографиста, именно поэтому получил название «Сонатина»: сочинение средней сложности, которое мог бы сыграть на зачете любой ученик музыкальной школы. Мечты Китано о карьере пианиста или певца, скорее всего, мечтами и останутся — однако именно чувство мелодии и ритма помогает ему превращать кино в своеобразную музыку умолчания.

Игра пятая: в якудзу



Полицейский Китано — одиночка, упорно и тщетно пытающийся восстановить порядок и защитить закон (как он его понимает) в хаотичном, беспорядочном, постоянно меняющемся мире. Якудза Китано — тот, кто обеспечивает хаос. Хаос всепобеждающий и повсеместный. Полицейские в фильмах Китано появляются сравнительно редко, они всегда одиноки и обречены на поражение в неравной борьбе. Якудза населяют эти фильмы, без них не обходится ни комедии, ни драма, ни история любви. Они исполняют самые разные сюжетные функции — от второстепенных, вспомогательных, случайных и почти фоновых персонажей до центральных героев, как в «Сонатине» или «Брате якудза». Якудза нет, пожалуй, только в «Сценах у моря», и по этому поводу Китано даже придумал специальную шутку: дескать, якудза, у многих из которых не хватает пальцев на руках (отрезать палец в наказание за нелояльность или в подтверждение высшей лояльности — повседневная практика якудза), просто не удержали бы доску для серфинга.

Детство Китано прошло среди мелких бандитов, к одной из банд, как гласит легенда (самим режиссером упорно опровергаемая), принадлежал его отец. «Я вырос в таком районе Токио, где жили исключительно якудза и рабочие, — вспоминает Китано в одном из интервью. — Мы все мечтали стать якудза: они такие представительные, у них такая походка... Они были нашими героями, как бейсбольные чемпионы». Преклонение перед якудза не оставляло его и позже: вспоминая о первом впечатлении от встречи с важнейшим человеком в своей жизни, своим учителем Сензабуро, Китано сравнивал его с важным якудза. Режиссер утверждает, что, повзрослев и открыв истинную сущность организованной преступности, он поставил перед собой цель — разоблачить ее в своих фильмах, показать подлинное лицо якудза. Трудно сказать, лукавит ли он, но образ якудза снова вошел в моду именно благодаря Китано. Отношение самого режиссера к якудза — двойственное, сложное: он высмеивает их и в то же время поэтизирует, постоянно жалуется на потенциальные угрозы со стороны преступников и не без гордости констатирует, что именно его фильмы особенно популярны среди якудза.

Как неоднократно указывал Китано, слово «якудза» непереводимо — во всяком случае, переводить его словом «гангстер» было бы неверно. «На самом деле, якудза участвуют в каждодневной жизни людей, даже если они опасны, — пишет режиссер в одном из своих эссе. — На свой лад они устанавливают порядок, выполняя роли полицейских. Не знаю уж, как организована жизнь гангстеров за рубежом. Вот известный мне пример. В квартале, где я рос, находились маленькие фабрики игрушек, не способные удовлетворять спрос, поскольку работали в основном на экспорт. Якудза вмешались в ситуацию, чтобы организовать производство и распространение дополнительной продукции. Конечно, они взяли свою долю, но экономическую роль их вмешательства трудно недооценить». «Западному человеку сложно это понять, поскольку предполагается, что преступники должны сидеть в подполье, но в японском обществе якудза — часть повседневного мира. Если вы захотите выпить, то, скорее всего, попадете в бар, которым владеет якудза, и если вы работаете в развлекательной индустрии, вам якудза не миновать. Наше общество испытывает влияние Запада, но семейные отношения, при которых отец жертвует собой ради сына, а тот — ради отца, до сих пор царят в мире японской семьи. Точно так же происходит между «старшим» и «учеником» в бандах якудза. Поняв, что такое якудза, вы узнаете, как функционирует японское общество». По словам Китано, якудза периодически выполняют роли регулировщиков на дорогах или пробивных агентов в шоу-бизнесе: «Якудза — не правонарушители с пистолетами, они интегрированы в общество».

Китано многократно говорил, что мир спорта и тем более телевидения в Японии управляется если не якудза, то по их правилам. Якудза не раз принимали, вольно или невольно, участие в творческом процессе режиссера. На съемках «Сонатини» произошел анекдотический случай: подготовка к очередной сцене, в которой окровавленные якудза подъезжали к своему офису, шла на улице напротив здания, в котором находилась контора, управляемая якудза; те решили, что конкуренты приехали с ними разбираться, и выскочили на улицу, вооруженные до зубов. Конфликт удалось разрешить до начала перестрелки — буквально чудом. Были и иные случаи. Например, во время поездки в Осаку Китано однажды с ужасом обнаружил, что за ним следят сразу несколько мрачных якудза. Выяснилось, что глава здешнего клана, большой его поклонник, узнал, что в город приезжает любимый режиссер, и послал телохранителей, чтобы обеспечить его безопасность на время этого визита.

В фильме «Ребята возвращаются» главные герои впервые сталкиваются с якудза, когда приходят в бар и заказывают выпивку с сигаретами. Официально это запрещено — о чем тут же сообщает хозяин заведения, но сидящий в углу в окружении своей свиты местный босс разрешает мальчикам нарушить запрет. Закон якудза — это закон-перевертыш. В том же фильме боксер-якудза учит неопытного спортсмена запрещенным приемам и не позволяет ему поддерживать себя в нужной форме: ему будто по определению противны любые установки и правила. Это еще и соблазнительная версия закона. «Наверное, они полицейские, а полицейским бандиты не страшны!», — говорит один мальчик другому при виде якудза. Не только зрители Китано, но и его персонажи с легкостью путают ложный закон с реальным. Однако тому, кто не соблюдает установленный якудза закон, грозят гораздо более серьезные проблемы, чем нарушителю подлинного закона. «Это ваши правила, не мои», — говорит в первой же сцене «Сонатини» хозяин игорного заведения бандитам, пришедшим за ежемесячным взносом, и добавляет: «Если я что-то нарушил, пусть меня арестуют». Меньше чем через сутки он погибает мучительной смертью.

В этом — одно из возможных объяснений столь трагичной судьбы настоящего блюстителя закона в фильмах Китано: ведь неписанные законы не только блюдут, но и пишут якудза. Безусловно, здесь проявляется сатирический талант Китано, но куда больше, чем разоблачить коррумпированное общество, ему хочется снизить романтический пафос, развеять ореол. Если рядовые преступники, роли которых часто играет сам Китано,

способны на чудеса самоотверженности, то руководители преступных кланов всегда выглядят невзрачными администраторами, выслужившимися клерками с тусклым взглядом, спрятанным за очками с толстыми стеклами. Они определяют, кому жить, а кому умирать, и их жестокость выражается разве что в безразличной интонации голоса и невыразительной жестикуляции. В мире, где главным приоритетом стала личная выгода, могут править лишь такие люди.

В финале «Жестокое полицейское» Азума погибает, расправившись с главным противником, якудза-садистом, а другой полицейский, ученик Азумы, уже спешит на поклон к очередному мафиозному боссу (собственно, Азуму застрелившему). Он как бы удивляется вопросу: «Сможешь ли нам служить?», отвечая: «Я же не дурак!» Наблюдающая за сценой машинистка лишь на несколько секунд поднимает голову, без особого интереса следит за диалогом, после чего, не изменившись в лице, продолжает свою нудную работу. Эта будничная и жесткая картинка, которой завершает свой первый фильм Китано, будто дает направление следующим его картинам.

Стихия якудза — хаос, потому они могут быть любыми. Тут и заносчивые дураки, способные сломать судьбу случайно попавшейся «мелкой сошке» («Точка кипения»), и маньяки-убийцы с гомосексуальными наклонностями («Жестокое полицейское»), и верные солдаты своего клана («Сонатина», «Фейерверк», «Брат якудза»), и лирически настроенные философы («Куклы»), и добродушные болтуны («Кикуджиро»). Якудза повсеместны и многочисленны. В «Снял кого-нибудь?» Китано в характерной абсурдистской форме доводит идею правления якудза в мире до крайнего предела, создавая фиктивную «картинную галерею» предшественников мафиозного босса — сначала зритель видит старые фотографии, а затем гравюры и средневековые картины. И правда — в «Затойчи», действие которого происходит в XIX веке, главному герою приходится бороться именно с якудза, а не со своевольными феодалами или старомодными разбойниками с большой дороги.

* * *

С одной стороны, Китано — ярый индивидуалист, протестующий против любых иерархий. С другой, долгое время будучи чужаком в мире шоу-бизнеса и тем более кино, он отчаянно тоскует по возможности интеграции в какое-либо сообщество. Поэтому и хаос, что несут с собой якудза, и принятая в их кругу семейственность привлекали его с самого начала. Оба эти свойства отразились сполна в образе первого из сыгранных Китано якудза, в «Точке кипения». Уехара появляется на экране тогда, когда картина переваливает за середину, и его функция вроде бы чисто служебная: он поставщик оружия для главного героя. И все равно очевидно, что Китано-актер «украл» фильм у остальных исполнителей. Сыграть роль Уехары ему предложили продюсеры, для большей уверенности в кассовых сборах (тем не менее оказавшихся крайне скромными для формально жанрового кино), впрочем, Китано утверждает, что взял бы ее и сам, даже если бы продюсеры возражали.

Два молодых токийских неудачника едут на самый фешенебельный японский курорт, Окинаву, чтобы разжиться оружием и с его помощью сразиться с местной бандой, подвергающей рэкету и унижающей жителей их родного квартала. Продавец оружия — Уехара. О его прошлом (как обычно у Китано) не известно ничего; судя по всему, он — мелкая сошка в крупном клане. В первой сцене, где он появляется на экране, его отчитывает глава клана, требуя вернуть некие деньги, а заодно — отдать свой отрезанный палец. Сразу ясно, что Уехара — пария, отщепенец: его стыдят за неведомый зрителю грех. Таким образом, герои не просто попадают в неведомый им мафиозный мир, но и сталкиваются с одним из самых причудливых его представителей.

Как режиссер Китано кажется публике — особенно неподготовленной — совершенно непредсказуемым, так и два столичных простака никак не могут вычислить алгоритм чувства и действий нового знакомого: собственно, за те тридцать пять минут, в течение которых Уехара не сходит с экрана, сами герои остаются пассивными и не произносят практически ни

одной реплики. Уехара начинает с того, что разряжает сдерживаемый до сих пор гнев в потасовке со случайными автолюбителями, машину которых он долго и агрессивно пинает ногой, пока они не начинают возмущаться и не вступают в драку. К двум простофилям Уехара, напротив, неожиданно добр: ведет их в ночной клуб, а к одному из них начинает клеиться, выясняя, есть ли у него девушка, бреет ли он ноги и вообще — что он такой застенчивый, а потом его нюхает («А ты неплохо пахнешь!»). Переходя внезапно от благодушия к агрессии, Уехара при помощи своего лейтенанта Тамаги двукратным ударом бутылки по голове «вырубает» случайного посетителя того же заведения.

За этим следует знаменитая сцена дома у Уехары. Он долго уговаривает Тамаги отрезать себе палец, в знак дружбы и лояльности. Не преуспев, заставляет свою девушку переспать с Тамаги и наблюдает за актом их недобровольной любви, щупая одного из токийских гостей, а затем неожиданно пытается (остается невыясненным, успешно ли) изнасиловать самого Тамаги. После этого он обвиняет «лейтенанта» («— Ты переспал с моей бабой! — Но ты же мне сам приказал... — А ты должен был отказаться») и таки отрубает ему палец, для верности прижимая нож разделочной доской. Взрыв жестокости сменяется расслабленной, почти идиллической сценой на море: туда попадают все участники предыдущего эпизода, но у всех хорошее настроение, они ныряют, веселятся и играют на пляже в бейсбол. Вся линия с Уехарой, будто отдельный мини-фильм, построена на серии контрастных сцен. Развлечения на пляже, а затем резкости, грубости, подзатыльники. Лапидарные переговоры с поставщиком оружия, а после — совместное поедание мороженого. Того же поставщика, получив от него сумку с автоматами и не расплатившись, Уехара без долгих раздумий убивает, а малознакомым гостям из Токио оставляет в подарок целый арсенал.

Но, как и сам Китано, Уехара лишь имитирует спонтанность. На самом деле он преследует конкретную цель, действует по плану. Так, отрезанный палец Тамаги нужен ему, чтобы обмануть бдительность более могущественных якудза и расправиться с ними в самый неожиданный момент. Когда Уехара и Тамаги отправляются в поле собирать цветы, кажется, что они окончательно сошли с ума, однако именно абсурдистский прием с автоматом, спрятанным в гигантском букете, в результате срабатывает и помогает одолеть противника в неравной борьбе. Китано в «Точке кипения» только начинал свои монтажные эксперименты, и потому особенно необычно выглядит череда смутных, непонятных публике образов, проносющихся перед глазами Уехары перед боем, но и это — всего лишь стремительный бросок в будущее, предвосхищение предстоящих событий.

Как самурайский катехизис «Хагакурэ» учит привыкать к идее смерти и не бояться перехода в иной мир, так и Китано заставляет своих персонажей потреблять хаос маленькими, незначительными дозами, каждую из которых можно посчитать экстравагантной шуткой и каждая из которых, на самом деле, ведет к закономерному концу. Лишь это дает свободу.

Якудза, сыгранные Китано в «Точке кипения», «Сонатине» и «Брате якудза», — истинно свободные люди: в этом их грех, в этом их преимущество перед остальным миром. Потому место их обитания — море, пляжный рай Окинавы. Безграничное пространство открывается Уехаре или Муракаве именно потому, что страх им неведом, а моральные соображения их не останавливают. Якудза, в отличие от полицейского, может быть счастливым; коп, напротив, привязан к определенным обязательствам, взятым на себя добровольно. Азума гибнет, поскольку защищает не только себя самого, но и близких, и обиженных и оскорбленных — пусть даже последних представляет ничтожный бомж. Ниси, покупая бывшее такси и планируя перекрасить его в полицейскую машину, честно объясняет свои поступки: «Вот, банк хочу ограбить». Якудза же не связан обетом честности или иными условностями.

Стихийность якудза — качество, которым Китано не только восхищается: он готов и посмеяться над ним. В комедии «Снял кого-нибудь?», выворачивающей наизнанку многие стереотипы кинематографа Китано, глава могущественного мафиозного клана предстает

капризным чудаком-трансвеститом, любимое времяпрепровождение которого — смотреть представления театра теней. Вступающему ненадолго в его банду герою фильма сопутствует неожиданная удача: совершенно случайно он убивает знаменитого киллера и переодевается в его одежду, а потом, будучи не в состоянии доказать свою прославленную меткость, попросту убивает в упор одного из ближайших подручных босса, который, по счастью, оказывается только что разоблаченным предателем.

* * *

Муракава из «Сонатины» поначалу кажется тем же Уехарой, которому на сей раз досталась не вспомогательная, а центральная роль. С таким же непроницаемым лицом он наносит визит новому хозяину маленького заведения, «крышей» которого является его клан, а затем, спокойно пошучивая, топит в воде этого хозяина, отказавшегося заплатить очередной взнос. И тот же Муракава забывает о профессиональной жестокости, попадая на Окинаву и оказываясь на пляже, где по необходимости ждет приказа от вышестоящих инстанций: его вместе с его командой отправили туда для участия в мафиозной войне, но начинать боевые действия без приказа он не вправе. Именно там, на море, выясняется, что Муракава — совсем другой персонаж, пусть и с похожей судьбой.

Уехара появляется в фильме в момент конфликта с руководством клана; конфликта, который разрешится для обеих сторон кровью. Муракава получает в начале «Сонатины» задание, которое ему явно не по душе, но с приказом не спорит и не бунтует, исполняя все в точности. Уехара тиранит своих соратников — Муракава показывает себя как чуткий и умелый лидер, которому, несмотря на эксцентричное поведение, соратники всецело преданы. Уехара несправедлив и даже жесток по отношению к своей девушке; Муракава, напротив, по-рыцарски спасает незнакомку от насильника, за что она вознаграждает его любовью. Смерть настигает Уехару в неожиданный для него момент, а Муракава уверенно идет навстречу смерти и предпочитает пустить себе пулю в лоб, чем получить пулю в спину от других бандитов.

Муракава с самого начала ведет себя так, как герою триллера себя вести не положено. Он не только не вступает в действие, но и не комментирует происходящее, изредка подавая малозначительные реплики. Муракава — молчун и наблюдатель; он оказывает сопротивление боссу, посылающему его на Окинаву, но лишь на словах, и потом — впервые показывая себя «в деле» — «бьет морду» помощнику босса, благодаря совету которого ему и предстоит отправиться со своей бригадой на гангстерскую войну. Но эта драка — не судьбоносный поединок, а лишь способ отвести душу; при этом, заметим, Муракава восстает именно против вовлечения себя в действие. Он подумывает уйти на пенсию, и даже в решающий момент, перед тем как вступить за девушку на ночном пляже, он пассивно и будто безразлично наблюдает за происходящим, раздумывая, стоит ли вмешиваться.

Первые эмоции у Муракавы появляются не в тот момент, когда он хладнокровно командует казнью связанного должника, и не тогда, когда на его собственную жизнь покушаются в окинавском баре якудза-конкуренты — там, вскидывая пистолет автоматическим движением, он открывает ответный огонь, а его лицо при этом остается абсолютно бесстрастным. Первая настоящая эмоция — широкая улыбка, вдруг меняющая лицо гангстера, когда он выходит на пляж и предлагает своим помощникам сыграть в «камень, ножницы, бумагу».

Чередой иницируемых Муракавой игр, в которые оказываются вовлеченными все выжившие члены его банды, становится центром фильма не только потому, что Китано удается волшебным образом остановить время и заморозить ход фабулы. Чего ждет Муракава на протяжении первой половины фильма? Похоже, решения собственной судьбы. Море, в которое он ни разу не входит, — это последняя граница. У нее, на пляже, герои готовятся — сознательно или нет — к приближающейся смерти. Готовиться к ней можно сколько угодно, и потому время замедляет свой ход; игры продолжают в ритме все более

неспешном, и вот уже зритель недоумевает не меньше, чем токийские бандиты: неужто о них забыли? Кончится война или продолжится и на чью им придется стать сторону? Когда приходит ответ, выясняется, что теперь они — не противники в противостоянии, а забытый полк, которому предстоит лечь на поле битвы последним.

Муракава вступает в битву и выигрывает ее один, похоронив практически всех соратников. Побеждает он не потому, что главный герой, по законам жанра, обязан победить злодеев и выжить. Причина в другом: с самого начала Муракава готовился к смерти, и страх перед ней исчез. Пусть боссы обоих кланов мертвы, пусть мстить за них некому: смерть предсказуема и неизбежна, она поджидает в конце пути. Расправившись с оппонентами, Муракава пускает себе пулю в висок. Эта столь удивительная для западного зрителя смерть — что-то вроде отсроченного обещания, данного Муракавой судьбе за право победить в борьбе.

А зарок он дает уже в первой пляжной игре: после того как более мелкие гангстеры упражняются в меткости, сбивая выстрелами пустые жестяные банки с голов друг друга, Муракава предлагает им сыграть в русскую рулетку. Тогда он и улыбается в первый раз, и дальше улыбка не сходит с его лица, пока не приходится покинуть пляж. Выстрел за выстрелом, и вот в барабане револьвера остался последний патрон: жребий указывает на Муракаву, он улыбается еще шире и стреляет себе в голову. Щелчок — и ничего; пуля исчезла. Кажется, именно этот «отложенный» выстрел прерывает жизнь героя в финале фильма. Пока Муракава еще боится смерти. Той же ночью ему снится, что пуля пробила ему голову, что он упал на песок мертвым. Проснувшись, он принимается за тренировку. Ее этапы — те самые невинные дурашливые игры, которым предаются якудза в ожидании войны.

Имитация борьбы сумо — сперва с бумажными фигурками, затем с участием людей из плоти и крови — тест на стратегическое мышление, И, пройдя его, герой больше не боится пожертвовать одним из своих людей. Ямы-ловушки, прикрытые ветками и присыпанные песком, развивают моментальную реакцию на угрозу. Бросая пластиковые «летающие тарелки» и стреляя по ним, Муракава упражняется в меткости. Зная, что рано или поздно игры кончатся, во время шуточной ночной перестрелки с фейерверками он вдруг берется за настоящий пистолет. «Ты крутой! Не бояться убивать людей — значит не бояться умереть самому», — говорит Муракаве новая подруга. Но он одергивает ее скептическим замечанием: «Иногда настолько боишься, что даже хочешь убить самого себя».

Якудза становятся для Китано одним из излюбленных объектов наблюдения прежде всего потому, что, лишённые такой защиты, как мораль и закон, эти люди оказываются наедине со смертью безоружными. Поэтому и идут навстречу ей, часто кончая с собой. Они не боятся страданий — и потому всегда готовы причинить страдания другим.

* * *

Одно из основных определений, которые в течение долгого времени западные зрители и критики давали кинематографу Китано, — «жестокий». Даже «Кикуджиро» не заставил исчезнуть этот штамп.

Жестоким, непредсказуемым и взрывным был первый же персонаж, сыгранный Китано в кино, — сержант Хара из «Счастливого рождества, мистер Лоуренс». Он избивал пленных и собственных подчиненных бамбуковыми палками, склонял к совершению харакири и содействовал в этом. Беспощадный к другим и себе, он являл западному зрителю воплощение таинственной восточной природы, совсем по-другому, чем европеец или американец, относящейся к насилию и жестокости. Однако в первой режиссерской работе Китано стало ясно, что речь идет не об общем архетипе, а о конкретном амплуа конкретного артиста. Слово «жестокий», а в японском варианте — даже «опасный», было вынесено в заголовок. «Жестокие» роли Китано настолько привычны его зрителю, что стали как бы естественной принадлежностью практически любого его персонажа. Жестоки Азума, Уехара,

Муракава, Ниси и Ямамото в собственных фильмах Китано — и столь же жестоки киллер в «Гонине» Такаси Исии, учитель в «Королевской битве» Киндзи Фукасаку, корейский ростовщик в «Крови и костях» Йоити Саи.

За жестокостью фильмов Китано и его ролей скрывается мировоззрение. Исследование феномена насилия в кино стало особенно популярным в последние двадцать лет XX века, когда окончательно отошли в прошлое табу на любые визуальные образы. Изображение жестокости может быть фактором социальной критики в серьезном реалистичном кино (к примеру, в британской школе, представленной Майком Ли и Кеном Лоучем). Может быть выражением популярных фобий об угрозе благополучному капиталистическому обществу извне (триллеры о террористах и фильмы ужасов). Может быть авторским исследованием потенциальных возможностей человеческой психики и физиологии, не исследованных до сих пор (творчество Дэвида Кроненберга). У Китано жестокость и насилие — способ наиболее адекватного и близкого к реальности, в глазах автора, описания мира. Мир полон жестокости, избежать которую невозможно, вне зависимости от рода деятельности, социального положения и соблюдения моральных принципов.

Насилие в кино последних лет часто становится одним из приемов — в боевиках и даже комедиях, которые в таких случаях принято называть «черными». Для Китано насилие — не столько прием, сколько важная часть эстетической программы. Насилие внезапно и правдоподобно. Оба определения равно важны. Опытный комик, Китано уподобляет технику смехового шока технике шока, связанного с жестокостью: «Насилие — как комедия: оно ударяет внезапно, без предупреждения. Думаю, в боксе страшнее видеть кулак, чем того, кого бьют». Но в фильмах Китано способен шокировать не только резкий контрастный монтаж, сменяющий статичный план, но и то, как подано насилие: сухо, скупое, реально. Режиссер называет два источника вдохновения. Первый — документальные кадры убийства партизана шефом сайгонской полиции в 1968 году, одним выстрелом в упор: «Камера не двигается. Ни вниз, ни вверх, и это — самое шокирующее зрелище, которое я когда-либо видел». Второй — воспоминания самого Китано об эпизоде из детства, когда при нем во дворе пырнули ножом знакомого парня. Ничего страшнее Китано не встречал — по меньшей мере, в кино.

«Смерть может наступить в любой момент, совершенно неожиданно; вот в этом и состоит настоящая жестокость», — заключает режиссер. Снимая сцену убийства высокопоставленного якудза в фильме «Ребята возвращаются», Китано не сообщил актеру, как будет выглядеть исполнитель роли киллера, — и в результате ему удалось действительно удивить «жертву», когда невинной внешности велосипедист оказался жестоким убийцей. Во время съемок перестрелки в баре в «Сонатине» Китано попросил осветить один темный угол, а зачинщиков потасовки зайти с черного хода и стрелять из неожиданного, неосвещенного угла: испуг и удивление массовки были неподдельными. Когда с ноги актера, исполнявшего роль якудза-жертвы и резко упавшего на землю, упал ботинок, глава костюмерного цеха лично побежал к режиссеру извиняться за оплошность, но Китано, разумеется, был крайне доволен непредвиденной деталью и сохранил ее в фильме.

«Я смотрю разные, самые жестокие фильмы, но в сценах перебранок, предшествующих драке, когда звучат реплики вроде «Выходи на бой, ублюдок!», — я в эту секунду тут же ощущаю что-то вроде «утечки пара». Ничто не может помешать взрыву насилия. Но перед этим взрывом есть момент покоя, состояния повышенной компрессии. Внезапный, резкий перелом в этом состоянии, за которым следует сцена насилия, — это основа моих фильмов», — констатирует режиссер.

Китано критикует гонконгскую школу боевиков — в них, по его мнению, сцены насилия слишком похожи на танцы или костюмированное шоу. Китано протестует против любых форм эстетизации жестокости. Комментируя излишне (как ему кажется) кровавые сцены в фильмах таких коллег, как Квентин Тарантино и Такаси Миике, он замечает: «Вкусы у всех разные, и каждый сам решает, сколько соуса выдавить на котлету или картошку фри. У некоторых они прямо-таки плавают в соусе. Так же отличаются друг от друга люди,

которые могут получать неподдельное удовольствие от вульгарности, и те, которые на это не способны».

* * *

Так называемый «азиатский экстрим», исторически связываемый с именем Китано, в реальности чужд его фильмам. Насилие в них никогда не выглядит красивым или привлекательным, хотя оно, бесспорно, завораживает. Завораживает и пугает: Китано признавался, что с детства, когда сталкивался с проявлениями насилия каждый день, он не мог побороть в себе страх перед жестокостью. Страх порождает своеобразную форму протеста. Собственно, морализм в той или иной форме проявляется в фильмах Китано исключительно в связи с насилием. Его трагические герои — не те, которые становятся жертвой насилия, но те, кто являются его источником. Именно за это они наказаны: режиссер с гордостью замечает, что все персонажи его фильмов, которые вольно или невольно стали причиной страданий других, в конечном итоге страдают за это сами. Чаще всего — погибают.

«Я считаю, что тот, кто применяет насилие, — замечает Китано в беседе с французским актером и режиссером Матье Кассовицем, — должен знать, что и по отношению к нему оно может быть применено. Когда убиваешь кого-то, ты должен помнить, что и тебя когда-нибудь убьют. Вот почему в моих фильмах если совершается убийство, я беру на себя ответственность за смерть того, кто его совершил; никакого хеппи-энда».

Китано никогда не смеется над насилием, он периодически пародирует слишком легкомысленное отношение к нему, характерное для современного кинематографа. Небольшая банда злодеев, нападающих в самом начале «Затойчи» на главного героя, будто насмотревшись других самурайских фильмов, готовится к «крутому» сражению, вместо которого их ожидает лапидарная и карикатурная бойня. Когда один из бандитов красивым движением выхватывает меч из ножен, первым делом он наносит случайное ранение стоящему рядом товарищу. Законы кино очевидно противоречат законам физики, не говоря о правилах фехтования.

В «Затойчи» кровь, против обыкновения Китано, льется ручьями и хлещет фонтанами, но это кровь нарочито нереалистичная, нарисованная на компьютере. Режиссер картинно сокрушается в интервью, данных к выходу фильма, что в наши времена никак не избежать спецэффектов, и потому обнажает прием, превращая кровавую баню в своего рода пародийный мультфильм. «Когда в моих фильмах льется кровь, я думаю о ней как о соевом соусе», — презрительно замечает Китано. Кровь — лишь деталь грима, а не повод для картинного смакования или лицемерных сетований.

Процесс сражения — на мечах, кулаках или пистолетах — никогда не становится у Китано полигоном для демонстрации технических возможностей монтажа (не говоря о крайне редком использовании специальных эффектов). Почти никогда битва не сопровождается «возвеличивающей» музыкой; чаще всего она проходит в тишине, нарушаемой только звуками ударов или выстрелов. Но еще важнее, что исход битвы решается в несколько мгновений. Может, поэтому чаще всего герои Китано гибнут от выстрелов — ведь пистолет стреляет быстро и метко, убивая наверняка. Опять ссылаясь на свой детский опыт, Китано доказывает зрителю: в реальности исход сражения, как бы ни были сильны его участники, решается моментально. Так, поединок Затойчи и его главного соперника Хаттори, подготавливаемый всем ходом фильма в течение двух часов, в итоге длится примерно десять секунд. Затойчи одерживает предсказуемую победу при помощи двух быстрых взмахов меча. Смерть наступает неожиданно.

* * *

Жестокость в фильмах Китано многолика и разнообразна. Первый и самый

поверхностный (а потому повсеместный) ее план — интонация речи. В соответствии с принципом «неожиданного удара», Китано шокирует зрителя, чередуя периоды медитативного молчания с потоками грубой брани. Главная характеристика якудза, человека вне закона и над законом, — присвоенное им право грубо разговаривать со всеми, кто не принадлежит к клану и соответственно находится на низшей ступени предполагаемой иерархической лестницы. Окрики, ругань, зуботычины и подзатыльники — обиходный язык якудза.

Ответом на ругань или иные формы насилия становится, как правило, молчание. Но и само насилие, особенно физическое, нередко совершается в полной тишине. Она давит на психику аудитории, так же как и персонажа, подвергнутого насилию. Молчание — одна из самых обиходных форм выражения страха. Молчаливые проявления жестокости выглядят еще реальнее — будь то любое из многочисленных избиений, которыми полны все фильмы Китано, или особенно brutальные формы насилия над личностью: к примеру, удар по лицу осколком бутылки в «Брате якудза». Как в этом случае, так и в других у акта насилия никогда нет сколько-нибудь весомой и убедительной мотивации. От этого будничная жестокость становится еще менее объяснимой и более пугающей.

В «Фейерверке» Ниси, к которому якудза приходят с требованием выплатить долг, неожиданно втыкает палочку для еды в глаз одного из них. Эта сцена рождена еще одним воспоминанием Китано: «Однажды, еще школьником, я наблюдал в одной забегаловке такую сцену. За обедом «старший» якудза поучал «младшего»: «Когда ешь гречневую лапшу, расстояние между двумя палочками должно быть таким же, как расстояние между глазами твоего противника, чертов придурок!» Я испытал шок, когда понял, что они хотят палочками выколоть кому-то глаза. Я этого так и не смог забыть». Сочетание самого будничного из предметов обихода — палочек — с проявлением крайней жестокости производит особенно сильное впечатление.

Особенно рельефно сцены с насилием — не обязательно физическим — выглядят благодаря излюбленным Китано эллипсам-умолчаниям. Филигранная сцена ограбления банка в «Фейерверке» вообще лишена звука, а заодно и цвета, и выглядит крайне реалистично, поскольку снята автоматической камерой слежения. Вся она строится на осязаемом страхе банковской служащей: к ней подходит человек в мундире полицейского, показывает направленный на нее пистолет и дает мешок, который она безмолвно заполняет деньгами. Жестокость и страх заставляют людей буквально терять дар речи: молчание — не просто прием, но и довольно точная психологическая фиксация. Считанные секунды и минимум изобразительных средств дают в результате одну из самых убедительных и пугающих сцен ограбления за всю историю кинематографа.

Насилие скрыто от глаз, его не видно, и оттого зритель, которому показывают лишь некоторые элементы пазла (звуки, стоны, общий план, не позволяющий рассмотреть детали), додумывает самое страшное самостоятельно. В роли такого зрителя выступает молодой подручный «жестокоего полицейского», с ужасом слушающий из-за двери, как Азума избивает арестованного якудза-убийцу. Залитое кровью, распухшее от побоев лицо последнего мы видим уже после пытки, как ее результат: о процессе остается догадываться. Точно так же большую часть сцены с убийством Уехары и его подручного в «Точке кипения» Китано показывает издалека и без звука — за ней герои наблюдают из-за прозрачной стены окинавского аэропорта.

Самая первая сцена «Фейерверка»: Ниси наносит жестокий удар кулаком в лицо молодому хулигану, разложившему свой завтрак на капоте полицейского автомобиля. Мы видим кулак, затем — сползающего на землю человека. Удар остается скрытым, а его сила и жестокость зависят от воображения публики. Точно так же в «Брате якудза» представлены два шокирующих эпизода — ударом по лицу разбитой бутылкой и палочками, загнанными в нос якудза-перебежчику. Акт насилия не показан — зрителю хватает прелюдии и последствий. Самая жестокая и решающая сцена «Фейерверка» — перестрелка, повлиявшая на судьбы всех героев, — открывается режиссером безмолвно и постепенно, будто нехотя:

догадка всегда сильнее любого зримого образа.

* * *

Жестокость психологическая производит не меньший эффект, чем физическое насилие. Якудза по Китано — люди, привычные к повседневному присутствию насилия и жестокости, а потому переставшие быть чувствительными к этим явлениям, аномальным для остального человечества. Возможно, погибая в конце «Сонатин», Муракава несет ответ за убийство должника клана. Якудза долго гадает, сколько тот сможет продержаться связанным под водой, а потом, вылавливая труп, роняет: «Господи, мы убили его. А впрочем, все равно».

Групповое изнасилование сумасшедшей сестры Азумы в «Жестоком полицейском» выглядит столь пугающим из-за тех нелепых легкомысленных шуточек, которыми обмениваются совершающие насилие мелкие гангстеры. Почти комична сцена, запечатлевшая продолжительную и болезненную процедуру отрезания пальца в «Точке кипения». В фильмах Китано пугает не только насилие, но и отсутствие любых его непосредственных последствий: в мире столько жестокости, что на ее восприятие вырабатывается иммунитет. «Лейтенант» Уехары с отрубленным пальцем уже на следующее утро не помнит зла, оставшийся без глаза якудза не пытается отомстить Ниси; в «Сонатине» молодой гангстер ударяет более опытного в живот ножом, в ходе пустяшной перебранки, а чуть позже предлагает тому угоститься мороженым.

Равнодушие к насилию объясняется жестокостью самой судьбы. Даже легкомысленная комедия «Снял кого-нибудь?», по сути, представляет собой череду мучений никчемного главного героя, и завершаются они его смертью — бессмысленной, но беспощадной. О фильме «Ребята возвращаются» Китано говорил, что выбор жизни (это первая его картина, протагонисты которой не погибают в финале) может быть более болезненным, чем любое самоубийство. Именно поэтому в «Фейерверке» Хорибе остается живым, но парализованным, и его — беспричинно, незаслуженно — оставляют жена и дочь. Точно так же смерть дочери и смертельная болезнь жены становятся жестоким и беспричинным ударом для Ниси. В «Кикуджиро» ироническая интонация оттеняет жестокость судьбы по отношению к Масао — мальчику, надеющемуся на долгожданную встречу с матерью и обнаружившему, что она, забыв о нем, давно завела новую семью. Лирические «Куклы», в которых нет ни одной сцены физического насилия, Китано настойчиво называет самым жестоким из своих фильмов, исключительно по одной причине: его героев смерть настигает в тот момент, когда они, казалось бы, приблизились к счастью. Смерть в глазах Китано — высшая и окончательная форма насилия.

* * *

«В моих фильмах так часто встречаются якудза и полицейские, потому что их объединяет близость к смерти — они носят оружие и входят в главные группы риска», — объясняет Китано, объединяя в одной формуле две излюбленные маски. Но смерть, как явствует из каждой картины Китано, настигает в самый непредвиденный момент не только тех, кто с ней заигрывает или рискует жизнью, но и всех остальных. Грубо говоря, мир Китано причудлив, необъясним и неисправимо жесток по простой причине: человек смертен. Перед смертью равны прохожий, случайно подвернувшийся под шальную пулю, битый жизнью пожилой сухарь-якудза и молодая изнеженная поп-звезда, попадающая в автомобильную аварию. Смерть настигает полицейского или якудза потому, что они носят оружие, но так же она настигает безоружного неудачника из комедии «Снял кого-нибудь?» или безобидного глухонемого серфера из «Сцен у моря».

Показывая в той или иной форме противоестественность насилия над человеком, Китано не протестует против смерти. Напротив, самые любимые его герои готовятся к ней, воспитывая в себе спокойствие и нечувствительность к боли и потерям. Азума в «Жестоком

полицейском» несколько раз чудом ускользает от смерти — даже в самый кошмарный момент, когда ненавидящий его враг приставляет ему, прижатому к стене, разжалованному из полицейских, пистолет к голове, ему удается сбежать, воткнув подвернувшийся под руку нож в ногу якудза. Однако это временные меры. У Азумы есть дела, которые необходимо завершить: убить главу преступного клана, спасти (то есть убить) опороченную сестру, а затем и противника, виновного в насилии над сестрой. На бой, который точно должен стать последним, Азума идет неторопливо, уверенным шагом, равнодушно встречая пули — явно смертельные, — поскольку теперь, когда он уверен в результате схватки, перспектива умереть его уже не останавливает. Десятью годами позже точно так же — уверенно, спокойно, заплатив хозяину забегаловки, где его настигли враги, «за причиненный ущерб» (тот недоуменно моргает в ответ), — идет на смерть Ямамото в «Брате якудза».

Уехара в «Точке кипения» готовится к смерти по-другому — чередой эксцентрично-безумных поступков, которая также приводит к финальному поражению противника. Мы знаем, кто именно добивает Азуму последней пулей, и понятия не имеем, кто убивает Уехару, — но это и не важно. Он завершил все дела, и на его лице, смотрящем прямо на убийцу, не видно ни малейшего удивления. Муракава в «Сонатине» разрабатывает специальную методику тренинга, готовясь к смерти еще тогда, когда тучи не начинают сгущаться на безоблачном морском горизонте. Поэтому, дойдя до финишной прямой, он не останавливается. Стрелять в него некому, и он сам стреляет в себя. Ямамото в «Брате якудза» готовит отступление — казалось бы, поддавшись более гуманным нормам американского жанрового кино; но нет — выясняется, что готовит он его не для себя, а для американца-побратима. Он не воспользуется лазейкой и прикроет своей гибелью бегство товарища.

«Когда я был ребенком, я ужасно боялся умереть, — вспоминает Китано. — Я хотел встречаться с девушками, быть богатым, хотел исполнить все возможные мечты. Я не хотел идти по жизни как жалкий неудачник, обреченный на прозябание в бедности. Я боялся умереть, так ничего и не достигнув... Но однажды я осознал, что от смерти убежать невозможно. Я должен был научиться смотреть смерти в лицо. Я должен был смириться с ней. И лучшим способом бросить смерти вызов было смириться с тем фактом, что я когда-нибудь умру». Известно, что в пору своей телевизионной известности, до начала кинокарьеры, Китано устроил перформанс только для самых верных воинов «армии Такеси»: он инсценировал собственные похороны и наблюдал за скорбью близких из укромного места, со стороны.

Размышляя о пережитой аварии, которая могла быть лишь отчасти осознанной попыткой самоубийства, Китано видит в ней крайнюю степень приближения к пониманию смерти. «Когда я пережил эту катастрофу, то надеялся, что она поможет мне изменить жизнь. Я уже плохо помню причины, толкнувшие меня на это. Я попал в больницу и пережил операцию... Лишь со временем я узнал, насколько серьезной была авария. Я решил: «Это точно изменит мою жизнь, откроет новые творческие возможности». Я даже надеялся, что изменится структура моего мозга, и я буду воспринимать мир по-иному, как художник. Это убедило меня в необходимости попробовать себя в живописи. Но к концу дня я понял, что ничего не поменялось! Так что единственное, что мне принесла эта авария, — возможность говорить окружающим: «А вы были когда-нибудь так близки к смерти, как я? Вы ведь не знаете, что такое смерть?» Это как показывать пальцем на красивую женщину и говорить «А у вас была такая женщина? У меня — была»».

О самоубийстве Китано думал с тех пор, как, будучи таксистом, в ранней юности случайно оказался около того места, где совершил публичное харакири Юкио Мисима, непосредственно в момент трагедии, — и только потом, посмотрев репортаж по телевидению, понял, свидетелем чего он стал.

* * *

Самоубийство для Китано может служить предметом восхищения, а не только поводом для страха и безнадежности. Ведь самоубийство — способ ускользнуть от неожиданного удара судьбы, обмануть ее жестокость. Подобно Кириллову из «Бесов» Достоевского, совершавшему самоубийство как единственный возможный акт проявления свободной воли в мире без Бога, герои Китано смеются над роком, кончая с собой. И если намерение Муракавы покончить счеты с жизнью остается скрытым от зрителя до самого последнего эпизода «Сонатины», то в «Фейерверке» пророческая картина парализованного живописца Хорибе предсказывает двойное самоубийство Ниси и его смертельно больной жены задолго до финала. Болезнь в глазах Китано — еще одна форма насилия судьбы над человеком, и самоубийство — способ освободиться от этого насилия. В «Куклах», вслед за «Фейерверком», смерть становится актом любви, а история ронина Хаттори в «Затойчи» фактически повторяет центральную интригу «Фейерверка»: смертельно больная жена самурая убивает себя, узнав о его смерти (он, в свою очередь, вступает в бой ради ее спасения).

Смерть с большим правом может стать объектом эстетического наслаждения, чем насилие. Об этом свидетельствует и снятая рапидом сцена мнимого самоубийства, увиденного Муракавой из «Сонатины» во сне, и смерть его ближайшего соратника, остановленного посреди пляжа выстрелом в голову и стоящего перед боссом как скульптура с застывшим выражением лица и аккуратной кровавой точкой посреди лба. В «Брате якудза», где ненавязчиво пародируется любовь голливудских триллеров к потокам искусственной крови, враги главного героя, убивая его сподвижников, складывают их тела на полу в форме иероглифа «смерть». Но куда чаще смерть становится центральной фигурой умолчания. Любитель фейерверков и шуток, Китано в «Точке кипения», «Сонатине» и «Брате якудза» повторяет один прием: предполагаемую сцену динамичной перестрелки заменяет ряд вспышек в темноте, увиденных будто издали, со стороны.

Выстрелы Ниси, убивающего в конце «Фейерверка» жену и себя, останавливают надрывную музыку Джо Хисаиси и заставляют камеру уплыть в сторону моря, оставив тела вне кадра. Муракаву в «Сонатине» ждет подруга, которая — как представляет умелый монтаж — становится свидетелем его самоубийства; если смотреть этот эпизод внимательно, понимаешь, что она лишь слышит звук выстрела. Не доехав до места встречи, якудза останавливается посреди дороги — возможно, кончился бензин, о нехватке которого предупреждали чуть раньше? Так или иначе, по воле судьбы или по собственной воле, Муракава оставляет свою смерть за кадром для единственного выжившего персонажа фильма и единственного человека на земле, которому он не безразличен. Ямамото в «Брате якудза», увидев из окна пустынного бара своих врагов, выходит за дверь — и скрывается за ней навсегда. Зритель видит изрешеченную выстрелами дверь изнутри, видит череду мафиози, палящих из автомата, но не видит самого героя. Смерть остается загадкой, ее не показывают и не видят. Только мертвое тело героя, неподвижное как искусственный объект, ненадолго предстает перед объективом камеры.

Несущий меч и погибающий от него: таким Китано-актер предстает во многих фильмах. И разящий без промаха жестокий киллер с заклеенным пластырем глазом, которого он сыграл в триллере «Гонин», и учитель Китано в «Королевской битве», — неизбежно своей смертью он кладет конец насилию и подводит сюжет к финалу.

С другой же стороны, нельзя не заметить, что чужим фильмам, в которых Китано играл в рамках отработанного амплуа, многократно и в деталях обыгранного в его собственных режиссерских работах, свойственна неизбежная поверхностность. Даже в «Токийских глазах», довольно-таки нелепом триллере Жана-Пьера Лимузэна — поклонника и исследователя творчества Китано, наш герой представил среднестатистическое клише лихого якудза. В «Гонине» Китано-убийца лишен каких-либо внутренних противоречий и, кажется, обладает единственной эмоцией: способностью радоваться возможности выпустить очередную меткую пулю в чью-нибудь голову. А об еще одной работе сам Китано, человек исключительно толерантный, не любит и вспоминать. Речь о единственном опыте его

сотрудничества с Голливудом — фильме Роберта Лонго «Джонни Мнемоник».

* * *

Китано многократно уверял, что у него нет ни времени, ни желания смотреть чужие фильмы, что не мешало ему неоднократно сравнивать жестокость в собственных фильмах с традиционным подходом к этому вопросу продюсеров американских боевиков. В беседе с Матье Кассовицем, также исследователем феномена насилия, Китано замечает: «В Соединенных Штатах мне говорили: «Твои фильмы жестоки. Как вы поступите, если кто-то, посмотревшись ваших фильмов, начнет их имитировать?» Я отвечал: «Насилие в моих фильмах причиняет серьезную боль. Эта боль помогает нейтрализовать насилие. Вы же делаете исключительно безболезненные фильмы». В американских фильмах взрывают в воздухе пассажирские самолеты с четырьмя сотнями людей на борту, а в моих картинах умирает не больше трех человек. Сказать им это — придется уточнять, что я пошутил (смеется)».

Но шутки в этом на самом деле нет, Китано серьезен. «Насилие должно причинять боль. Оно становится ненавистным лишь тогда, когда причиняет боль. Образы, лишенные боли, лихие рукопашные — все это люди и стремятся имитировать. Спуская воду в туалете, вы заставляете свои экскременты исчезнуть как можно быстрее. Вы привыкли, что ваши испражнения и их запах исчезают в одну секунду. На природе вы лучше почувствуете, что способны извергнуть из себя», И вновь возникает своеобразный морализм — поскольку хеппи-энды голливудских боевиков Китано считает нечестными: «В таких американских фильмах, как «Скорость» и «Крепкий орешек», число убитых впечатляет, и более того: многих убивает сам герой. Идея счастливого финала в подобных фильмах кажется мне грязным трюком. Те, кто убивают других, должны сами быть готовы к смерти». Правда, урок нравственности тут же компенсируется парадоксальным замечанием: «Огромный капитал американского кино — война во Вьетнаме, источник множества фильмов. В японской истории нет эпизода, способного настолько взволновать общество. Иногда я об этом жалею».

«Джонни Мнемоник» — первая киноэкранизация одного из самых знаменитых фантастов Америки, отца киберпанка Уильяма Гибсона. Гибсон, не только ссудивший Лонго свою одноименную новеллу, но и выступивший в качестве автора сценария, в написанной пятью годами позже статье выражал свое глубокое восхищение фигурой Китано. Сам писатель не знает, откуда взялся трагический образ высокопоставленного якудза, скорбящего по умершей дочери и вовлеченного в охоту на курьера с ценной информацией в мозгу, однако, увидев фильмы Китано, он тут же понял, что о другом исполнителе роли Такахаси в «Джонни Мнемонике» нельзя и помыслить. В этой картине Китано появляется на экране нечасто, изредка роняет фразы по-английски (с чудовищным акцентом), ностальгически смотрит видеозаписи, на которых запечатлена его дочь, а в одной из финальных перестрелок гибнет от руки предателя. В конечном счете он равен себе и использован здесь, как чуть позже в «Токийских глазах», в качестве реди-мейда. Как и положено постмодернистскому фантастическому триллеру, «Джонни Мнемоник» — проект глобалистский и эклектичный одновременно; рядом с Китано появляются другие актеры-реди-мейды, каждому из которых предлагается не играть роли, а просто совершить анонсированное в титрах «появление на экране»: Дольф Лундгрэн, Удо Кир, Айс Ти и предвосхитивший свою самую известную роль в «Матрице» Киану Ривз.

Свои комментарии по поводу единственного опыта работы в Голливуде Китано сводит к двум высказываниям. Первое; ««Джонни Мнемоник» был кошмаром. Я чувствовал себя как ребенок, приглашенный в Диснейленд. Я был рад посетить настоящий Диснейленд. Но в Японию я вернулся, так и не развлекшись ни на одном из аттракционов». Второе: «Там у них немалым влиянием обладают профсоюзы гримеров и других сотрудников технических служб. Они говорят тебе, что делать, а ты должен их слушать. Они хотели нарисовать у меня на спине татуировку, напомнившую мне об узоре на гавайской рубашке. Интересно, что об

этом подумали бы японские зрители».

К этому можно добавить, что фантастика — единственный жанр, который Китано всегда презирал и ни разу не пытался использовать всерьез. Зато он его обыгрывал и пародировал в наиболее хулиганских, своих телешоу. В «Кикуджиро» ряженный инопланетянин годится лишь на то, чтобы развлекать девятилетнего ребенка (да и то ему не доводится исполнить свой номер — Масао засыпает, и ненужный пришелец остается один под ночным небом). В «Снял кого-нибудь?» довольно зло осмеяны некоторые клише научно-фантастических фильмов, особенно в финале, где главный герой в результате «научного эксперимента» сперва становится невидимкой, а затем превращается в гигантское насекомое. Вдобавок съемки в «Джонни Мнемонике» пришлось на тот же год, что и работа над «Снял кого-нибудь?», и, возможно, отчаяние, в которое повергли Китано столь различные и неудачные (каждый по-своему) опыты, стало косвенной причиной его «невольного самоубийства».

Придя в себя, заслужив европейское признание после победы в Венеции и став популярным даже в определенных кругах США, Китано решил наконец показать американцам, что такое настоящий якудза. Так родился замысел фильма «Брат якудза» (в оригинале — просто «Брат»), По структуре и образному ряду он напоминает «Сонатину» и отчасти «Фейерверк», только действие происходит в Лос-Анджелесе.

* * *

По обыкновению, персонаж, сыгранный Такеси Китано, минуты до пятнадцатой фильма не произносит ни слова. На этот раз, однако, его молчаливость трактуется окружающими не как многозначительная поза немногословного героя, но как обычная стеснительность иностранца: «Вот козел, даже по-английски не говорит», — презрительно роняет таксист, везущий гангстера Ямамото из аэропорта Лос-Анджелеса в гостиницу. В самом деле, Китано не говорит по-английски и лишь ради неудачного опыта с «Джонни Мнемоником» попытался создать видимость знания этого языка. В «Брате якудза» он ни разу не переходит на английский — как и в реальной жизни: даже с коллегами и товарищами из других стран (не говоря о журналистах) Китано общается исключительно через переводчика. В «Брате якудза» посредником ему, как правило, служит огнестрельное оружие.

Герой, даже самый фантастический, не способен покорить и подчинить себе своевольную Америку (хотя на какие-то считанные минуты у зрителя «Брата якудза» создается иллюзия, будто способен). Но и адаптироваться к ней он не желает. Он пытается соблюсти себя и навязать чужому миру свой кодекс поведения. Кодекс, отчасти вывезенный с родины, а отчасти разработанный «в индивидуальном порядке», необходимо хранить, чтобы выжить и остаться самим собой. Незнание местного языка и нежелание переходить на него даже в нечастые моменты переговоров — первое из этих правил. Тем более что в США он приехал не строить новую жизнь, а пытаться восстановить единственную нить из жизни старой — отыскать младшего брата, когда-то уехавшего в Лос-Анджелес учиться.

В ситуации отсутствия коммуникации герой Китано становится для окружающего мира загадкой, которую невозможно решить. В отеле он помалкивает, но раздает щедрые чаевые, презентуя горничной стодолларовую купюру: та возвращает ему сдачу, 95\$. Когда же он сталкивается с непонятной ему агрессией (чернокожий приятель его младшего брата Дэнни случайно сталкивается с Ямамото посреди улицы и разбивает бутылку с вином, после чего начинает угрожать незнакомому японцу и требовать возмещения убытков; тот неожиданно наклоняется за тем, что осталось от бутылки, и втыкает назойливому прохожему в лицо), то реагирует молниеносно. Быстрота реакции вообще отличает Ямамото от других представителей преступного мира, с которыми он сталкивается в Лос-Анджелесе. Однако еще важнее способность принимать спонтанные и неожиданные для всех решения. Так, Ямамото запросто расправляется с тремя бандитами, обезоружившими его и запихнувшими на заднее сиденье автомобиля, чтобы отвезти на разборку с их боссом.

Без видимых усилий японец справляется и с верхушкой преступного синдиката, вызвавшего его на переговоры. По «законам Голливуда» он прячет автоматы в туалете того офисного здания, где проходит встреча, но, не сказав об этом соратникам, подстраховывается, приклеив несколько пистолетов под столом переговоров. Детская простота решений, мало связанных с большой мафиозной политикой, помогает Ямамото остаться в выигрыше. Когда же он против воли все-таки входит в политическую игру, это становится началом конца.

Кодекс Ямамото — то, что отличает якудза (в специфическом понимании Китано) от тривиального киногангстера. Он любит сидеть на морском побережье, он бегаёт со своими друзьями по пляжу, играя в дурацкие игры — так и не снимая делового костюма, не расстается с темными очками; в то же время он обязывает толерантный западный мир к чисто японской бескомпромиссности, вынуждая, скажем, мелких бандитов отрезать себе пальцы. Законы американского жанрового кино в «Брате якудза» доводятся до абсурдного предела и всячески высмеиваются. Если в «Фейерверке» сослуживцы говорят о Ниси полупшепотом, как о главном его грехе: «Представляете, он выпустил в тело преступника всю обойму!», то в «Брате якудза» любая перестрелка идет до тех пор, пока у обеих сторон не кончаются патроны. Крайняя жестокость соседствует с крайней же инфантильностью. Напоминая о неожиданном милосердии Азумы из «Жестокое полицейского», Ямамото изображает игру в «русскую рулетку» с главой противоборствующего итальянского клана, а затем отпускает того на свободу.

* * *

Впрочем, главной особенностью японских якудза, которую привозит с собой через океан Ямамото, становится отношение к сакральному для японца понятию «семья». Не случайно слово «брат» вынесено в заголовок фильма. Любые гангстерские сообщества основаны по клановому — то есть семейному — принципу, но только у японцев (если верить Китано) этот принцип возведен в абсолют.

Если в «Точке кипения» и «Сонатине» Китано играет якудза, не вполне лояльного своему боссу и в конечном счете против него восстающего, то Ямамото — идеал верности интересам семьи. В начале фильма предложен обширный флешбэк, рассказывающий предысторию героя. В первой же его сцене он самоотверженно спасает дряхлого и, кажется, выжившего из ума босса, который, однако, погибает тем же вечером в результате другого покушения. Многие члены клана почитают за лучшее предать интересы своей семьи, слившись с семьей бывших противников; единственный, кто отказывается это сделать, — Ямамото. Братьям-перебежчикам немедленно приказано его убить, но они не повинуются приказу и даже содействуют побегу аники (то есть «старшего брата»; таково прозвище Ямамото, так фильм называется по-японски) в США, дав ему с собой замызганную спортивную сумку, полную денег. Изгой-одиночка, отныне лишенный семьи, остается и без собственной фамилии: ему дают паспорт на фамилию Сакамото.

Героический конформизм, проявленный аники в Японии, приводит в Америке к созданию собственного клана. Расставшись навсегда с братьями по мафиозной семье, он отправляется на поиски настоящего брата. Встреча с ним — лишь первый этап: как по волшебству, рядом с братом оказываются три молодых и способных наркоторговца, а вскоре к ним присоединяется и соратник аники Като, приехавший за «старшим братом» из Японии. Когда Ямамото спланирует новых товарищей по клану и восходит к вершинам преступного мира Лос-Анджелеса, им движет инстинкт — не столько самосохранения, сколько сохранения семьи. Спасая брата от более могущественных мафиози, он постепенно сам становится влиятельной персоной американского преступного мира.

Китано свел героя-одиночку с родным братом именно для того, чтобы убедить зрителя в никчемности кровного родства в сравнении с родством по убеждениям, свойственным кланам якудза в Японии. Младший брат так и остается эпизодическим персонажем фильма.

Дело тут не в способностях и возможностях актера — Куродо Маки уже играл центральную роль в «Сценах у моря». Просто он принадлежит другому миру, чем Ямамото, бегло говорит по-английски и не стремится к созданию семьи. Верность клану не входит в число его приоритетов. В первый раз Ямамото едва не погибает именно из-за брата, который вместо учебы в институте занялся торговлей наркотиками, и в финале младший брат подставляет старшего, убегая и пытаясь прикарманить общие деньги. Впрочем, как выясняется, они братья все же не родные, а сводные: сироты, воспитанные в одном детском доме. Характерно, что Маки — тоже «половинка», сын японской матери и американского отца, и на эту роль Китано его выбрал явно не случайно. Итак, младший брат может относиться к старшему как к родственнику, а может (и, по мнению Ямамото, должен) как к аники, которому он обязан воспитанием и деньгами, данными на образование за рубежом. Он выбирает первое и потому не может считаться подлинным братом.

Вообще, кровное родство для Ямамото — не родство по крови, а родство, скрепленное кровью. Кровь его босса в Японии служит средством для разрушения одной семьи и создания новой; переход из одной семьи в другую тоже оплачивается кровью — что приходится доказать якудза, роль которого сыграл Рен Осуги, постоянный партнер и «двойник» Китано в ряде фильмов. Его лояльность продемонстрирована отчаянным жестом, за которым уже не может следовать иных: ритуальным самоубийством, харакири на глазах других членов клана. Еще один соратник Ямамото, лейтенант Като, едет в Штаты на поиски аники. Он не только остается его верным товарищем, беспрекословно выполняющим любые указания и рискующим на каждом шагу, но и демонстрирует остальным «братьям» предельное проявление верности. Для того чтобы влиятельный мафиози, глава «маленького Токио» Сираки, присоединился к клану Ямамото, Като кончает с собой на глазах циничного американского японца, говоря при этом будущему «члену семьи»: «Я рассчитываю на тебя, дядя!» Тот впечатлен до глубины души; придя на похороны, он заключает долгожданный союз с земляками.

Китано далек от того, чтобы считать японца образцом семейственности и верности — ведь и младший брат Ямамото, и Сираки своим импульсивным и безответственным отношением к политике клана фактически подписывают и себе, и остальным смертный приговор. Китано объединяет своих героев не по национальному принципу (и не по интернациональному), а по способности соблюдать семейные принципы. Вот почему Ямамото выбирает в побратимы того, кто всецело предан и первой своей семье, матери с сестрами, и второй семье, мафиозной: чернокожего Дэнни. Их братство скреплено кровью — Дэнни первым пролил ее при встрече с Ямамото, едва не ослепнув от удара осколком стекла. Дэнни становится для Ямамото любимым партнером по играм, вместе они навещают мать Дэнни, принося ей на день рождения дорогие подарки. Смерть скрепляет собой и их расставание: имитируя для отвода глаз убийство Дэнни, Ямамото жертвует собой, давая побратиму возможность бежать и скрыться от преследователей.

Именно Дэнни, оставшийся с Ямамото до конца, становится его наследником, получая в подарок ту самую старую сумку, набитую деньгами. В этом фильме, апологии братства, Китано впервые изменяет своим принципам. Смерть центрального героя, сыгранного им самим, не становится последней точкой фильма; в финале мы видим Дэнни, размазывающего слезы по лицу и, сквозь всхлипы, говорящего: «Я люблю тебя, брат!»

* * *

«Вы — мои ближайшие родственники», — заявляет босс одного из токийских кланов своим подчиненным в «Сонатине»; заявляет — и предает их, отправляя на верную смерть на Окинаве. Однако заявление само по себе остается крайне важным фактом. Семейственность, как и близость к смерти, — то, что заставляет Китано раз за разом возвращаться к образу якудза.

Уехара в «Точке кипения» может показаться пародией на человека, кровавым клоуном,

действующим по наитию и имеющим единственной целью смешить невидимую аудиторию. Человечность первому из якудза, сыгранных Китано, придает лишь одно: его забота (правда, специфическая) о своей «семье». Будучи нелояльным боссу, он щедр по отношению к сподвижникам, в число которых автоматически попадают два неудачника из Токио, приехавшие обзавестись оружием. Как жестокий взбалмошный глава семьи, Уехара может наказывать своих близких, в том числе физически (ближайшему товарищу он отрезает палец, подругу бьет), но может и одарить; в любом случае, они ему верны. Еще большую семью создает, а потом мстит за нее — Муракава в «Сонатине». В этой семье к мужскому братству, в котором роли распределены между «старшими» и «младшими» братьями, прибавляется своеобразная мама — подруга главы клана, самого Муракавы.

Кикуджиро — тоже не кто иной, как якудза; только якудза мелкий, неудачливый, болтливый («якудза не до конца: на спине и плечах — татуировки, зато ни одного отрезанного пальца», — как говорил Китано о своем отце). Только этим объясняются его покровительство маленькому Масао и эрзац-семья, созданная им в финале фильма, где соединяются в счастливых играх два байкера, безработный литератор и Кикуджиро с Масао. Семейные ценности в фильмах Китано неизменно стоят выше прочих. Азума в «Жестоком полицейском» рискует жизнью ради единственной родственницы — сумасшедшей сестры; Ниси в «Фейерверке» принимает смерть во имя того, чтобы совершить последнюю поездку в компании умирающей жены. Любовь, не имеющая завершения, так и не приведшая к созданию семьи, — основа трагической интриги в «Куклах». Месть за разрушенную семью — основная мотивация двух переодетых гейш-убийц в «Затойчи».

* * *

У самого Китано с семьей и многочисленными ее заменителями отношения складывались по меньшей мере противоречиво. С отцом у него близости не было, зато он стал любимчиком матери; однако же со временем обманул ее ожидания, не закончив обучение в университете. Новую «семью» Китано обрел в Асакусе, во «Французском театре», но и ее со временем оставил, уйдя на сольные хлеба вместе с партнером по комическим выступлениям, «Битом» Киеси. Со временем Китано расстался с ним, одновременно с этим начав формировать шуточную семью своих поклонников, свою «армию» — культивируя отношение к себе как к мафиозному боссу, главе клана, и требуя от своих солдат (пусть в качестве игры) безоговорочного послушания и даже самопожертвования. Это дурачащееся братство можно наблюдать во многих телешоу Китано — например, в «Замке Такеси Китано».

Многие из товарищей Китано по комическому цеху перекочевали в его фильмы (к примеру. Минуру Изука — один из немногих, кому он решился доверить главную роль). Актеры, наиболее часто играющие основные и вспомогательные (главную чаще всего режиссер забирает сам себе) роли в фильмах Китано, образуют подобие мафиозной семьи. Ее член может «впасть в немилость» и получить после второй по важности роли унизительно-крохотный эпизод, а может и войти в фавор — как наиболее постоянные соратники Китано: Сусуми Терадзима и Рен Осуги. Среди других постоянных членов клуба можно назвать Макото Асикаву, Кайото Кисимото и Юко Дайке.

Говоря о своих актерах и работе с ними, Китано всегда отзывается о них как патриарх о нерадивых (или прилежных) родственниках. Видя в себе самом актера-непрофессионала, он с легкостью прощает непрофессионализм любому из них (хотя многие — заслуженные артисты, известные всей Японии по ролям в кино и театре). «Будучи актером, — признается Китано в беседе с Сехэем Имамурой, — начини я кричать на актеров, я бы услышал от них в ответ предложение стать на их место (смеется). И вот был бы конфуз, если бы они сказали мне: «Вот видишь, и у тебя не получается!» Правда, когда речь идет о комических ролях, я иногда показываю им, как играть, но только чтобы продемонстрировать нужный темп». «Актерам надо помогать, как животным, находить способы «вставить их забыть, что они

играют роль, — признается Китано в одном из интервью. — Нет ничего хуже, чем актер, который играет. А бывают и такие, которые не знают, куда руки девать. Трудно занять руки по-умному. Тогда я даю им точное указание, чем заняться, или попросту прошу засунуть руки в карманы. Иногда я прошу их бежать изо всех сил. Они так устают от этого, что забывают, что играют роль».

Кастинг — тот этап процесса работы над фильмом, который привлекает постоянное внимание Китано. Он пародирует его в «Снял кого-нибудь?»: герой фильма, клинический неудачник, оказывается «своим среди своих», попав на прослушивание, — и совершенно случайно проходит конкурс. Он постоянно лезет в кадр, надеясь стать звездой фильма — и неожиданно для самого себя становится этой звездой, незаслуженно получая главную роль. Возникает даже легенда о том, что когда-то он якобы снимался в главной роли где-то на Западе, что служит достаточным основанием для того, чтобы стать исполнителем первого плана, несмотря на вопиющий непрофессионализм. Позже та же тема — кастинга как игры, победа в которой никоим образом не отражает реальных заслуг конкурсантов, — рикошетом вернется в фильме «Такешиз».

Китано признает за собой ответственность за точный кастинг — и за финальный результат. А актеров предоставляет самим себе: «Люди способны сами себе режиссировать, хотя те, кто обладает сильной личностью, если не будут достаточно осторожными, могут превратиться в «сорняки». Когда сильная личность в центре, она затмевает всех, кто ее окружает. Говорят, хуже меня в этом отношении нет никого... С моими фильмами такого еще не случилось, но в Японии обычно, если фильм имеет успех, почести воздают исполнителю главной роли, а не режиссеру. Это печально. Поэтому в своих фильмах я и играю главные роли! Но я своих актеров действительно прошу играть как можно меньше... Я верю, что у каждого актера есть собственная «линия игры»... Случается, что они сами себе придумывают такую линию».

Западные исследователи не раз проводили натянутые параллели между режиссерскими стилями Китано и Робера Брессона. Единственное, в чем можно усмотреть сходство, — это подход к актерам. Разницы в поведении задумчивого, слегка заторможенного Осуги или импульсивного, порывистого Теразимы нет, играют ли они злодеев или героев. Неизвестно, смотрел ли Китано Брессона, но сам он предпочитает делать отсылки к театру Но. «Эта форма театра обязывает актера скрывать лицо за маской, по определению лишенной выражения. В зависимости от ситуации и положения тела актера, зрителям должны передаваться эмоции, скрытые за маской». Впрочем, тут же режиссер приводит и другую параллель: «Сейчас в Японии популярны особого рода кулинарные передачи. Качества тех или иных блюд превозносят известные личности, которым дают эти блюда попробовать. Каждый зритель проецирует на изображение этого блюда собственное представление о вкусе, тогда как, если бы вам показали процесс приготовления, вы бы поняли, что вас не устраивает какой-то ингредиент. Так же и с актерами. Если они выражают слишком много эмоций, зрителю не остается места для собственных переживаний, которыми он должен насыщать образ».

Актеры Китано ради членства в его «семье» отказываются от части своих профессиональных навыков, полностью доверяясь режиссеру. Именно поэтому на премьерах фильмов Китано публика аплодирует постановщику, а не исполнителем. Или одному исполнителю, личность которого совпадает с личностью постановщика, с другой стороны, клан Китано регулярно — чем дальше, тем чаще — принимает в свои ряды молодых и малоизвестных артистов. «Раньше я так преклонялся перед Куросавой, что хотел собрать свою труппу, как он, — вспоминает Китано. — Потом я понял, что не настолько силен, как он, и решил не забивать себе этим голову, приглашая новичков».

* * *

А вот в другом всеяпонском клане — клане знаменитых режиссеров — Китано до сих

пор занимает довольно странное место: одни великие называют его равным себе, а другие вообще отказывают ему в праве считать себя профессиональным кинематографистом.

«На этом посту я был должен заниматься всеми мелочами, связанными со сценой и ложами, открывать и закрывать занавес, объявлять о начале представления, звать танцовщиц в тот момент, когда они должны были выходить на сцену, уносить снятую ими одежду, готовить аксессуары и декорации. Наконец, надо было удовлетворять все мелкие нужды танцовщиц и бегать за покупками. День и ночь в сравнении с работой лифтера. Эта работа была куда сложнее, но интереснее». Такими словами Китано описывает в книге «Дитя Асакусы» первую серьезную работу, порученную ему в стриптиз-клубе «Французского театра». Работа так и называлась: режиссер.

Сакрального отношения к режиссуре Китано был лишен с самого начала, что в конечном счете и позволило ему без опасений предложить себя на место выпавшего из проекта Киндзи Фукасаку в «Жестоком полицейском», тем самым начав новый, важнейший виток своей карьеры. Он вспоминает, как впервые соблазнился профессией режиссера, посмотрев на работу Нагисы Осимы на съемках фильма «Счастливого рождества, мистер Лоуренс». «Я был впечатлен тем, сколько людей повиновались его указаниям и обращались с ним как с императором. Я видел только забавный аспект этого дела, и он меня соблазнил, когда мне предложили взяться за постановку «Жестокое полицейское». Меня прекрасно кормили мои телешоу, и я знал, что провал в кино не станет для меня настоящим финансовым риском. Своим будущим я не рисковал. В худшем случае, я мог бы воспользоваться этим случаем, чтобы превратить его в скетч...»

Так Китано год за годом прилагает все усилия к тому, чтобы оставить за собой статус *enfant terrible* японского кино. Даже сегодня, когда в Европе и США его считают живым классиком, ему это удается. На родине ему не могут простить ряда глупых выходок и постоянных насмешек над уважаемыми коллегами. Зато его ценят большие мастера. Нагиса Осима многократно предлагал Китано заняться режиссурой и дал ему в начале карьеры немало важных советов; он до сих пор следит за карьерой Китано и называет его режиссером от бога. А фривольные шутки Китано в адрес мэтра того, похоже, только веселят: на пресс-конференции по поводу фильма «Табу» в Каннах Китано забавлял международную прессу тем, как якобы они собирались втаскивать парализованного Осиму на каннскую лестницу. «Если бы я вкатывал господина Осиму наверх в инвалидной коляске, она могла бы вырваться у меня из рук и покатиться вниз, что было бы слишком похоже на фильмы Тарантино; а если бы я взял господина Осиму на спину, все бы сказали, что мы разыгрываем сценку из «Легенды о Нарайяме». Разумеется, Осима смеялся громче всех».

Сам же автор «Легенды о Нарайяме» Сехэй Имамура прислал Китано, не будучи с ним знакомым, письмо с заверениями в дружбе после премьеры «Жестокое полицейское». В книге, изданной во Франции в 2000 году, Китано оказался в компании того же Имамуры и самого Акиры Куросавы, своего кумира, который весьма благосклонно беседует с молодым коллегой и охотно сравнивает его манеру со своей.

В компанию Китано, Имамуры, Куросавы и виднейшего японского кинокритика Сигуэхико Хасуми затесался француз Кассовиц, поклонник Китано; в беседе они обнаруживают удивительно много общих интересов. Все чаще в последние годы Китано сравнивают с западными режиссерами, и первая параллель, которая приходит на ум прозорливому Куросаве, — не Ясудзиро Одзу, а Джим Джармуш. Еще более частое сравнение — с Квентином Тарантино, который давно и не без успеха пропагандирует творчество Китано в США. Слыша в очередной раз, что он — «японский Тарантино», Китано устало повторяет: ««Жестокий полицейский» был снят за три года до «Бешеных псов», сравните даты!» Так что если Китано и принадлежит к какой-либо профессиональной мафии, то это — обширная международная семья режиссеров, допущенных в конкурс мировых фестивалей класса «А». Режиссеров, от которых зависит современное кино.

Впрочем, Китано постоянно повторяет, что в этом контексте совершенно не искушен. По его словам, в детстве он видел едва ли пару развлекательных фильмов — и вообще не

увлекался кино. Единственный фильм «авторского кинематографа», который он смотрел, — «Девичий источник» Ингмара Бергмана, да и то потому, что был обманут заглавием и надеялся увидеть на экране что-то скабрезное. Китано неоднократно признавался в неприязни к фанатам кино: «Ненавижу киноманьяков. Имею в виду людей, с детства одержимых кинематографом и ничем другим. Они начинают с первых опытов на восьмимиллиметровой пленке и заканчивают тем, что делают фильмы для широкого экрана. Какая чушь! И мне хочется сказать им: «Ребята, вам предстоит еще многому научиться у жизни». Наше воображение заставляет использовать в фильмах все, что мы видели или пережили. Если вы попросите нескольких детей нарисовать животное, которое они никогда не видели, они в конце концов изобразят что-то похожее на жирафа или слона. Мы извлекаем из памяти свои переживания и опыт, оформляем их в соответствии с собственным вкусом, и результатом становится фантазия. По-моему, актеры и режиссеры, которым не хватает жизненного опыта, обречены на провал. Они ограничивают себя и свое видение мира».

Постмодернистских переключек с товарищами по цеху в фильмах Китано не сыскать — за исключением разве что прозрачной аллюзии на «Муху» Дэвида Кроненберга в финале «Снял кого-нибудь?», когда герой превращается в гигантскую навозную муху. Можно заметить, что Кроненберг отплатил Китано той же монетой, продолжив тему одержимости сексом в автомобиле в своей «Автокатастрофе», два года спустя — но это уже чистая спекуляция...

Китано хранит неведение в области всего, что творится как в японском, так и в мировом кино, изредка обращая свой взгляд к экрану и получая от увиденного впечатление сильное, как в детстве. Поэтому другие режиссеры всегда будут учиться у него, как у самого влиятельного якудза города, и мечтать войти в его несуществующую банду: ведь «линии Такеси Китано» в кино нет. Китано уникален, и это признают даже самые ярые его противники.

Игра шестая: в самурая



От века — точнее, с тех пор, как Япония перестала быть закрытой страной и начала

контактировать с Западом, — слова «японец» и «самурай» кажутся многим из нас синонимами. «Самурай» — это клише, вне зависимости от того, кто его употребляет: умеренный любитель, прочитавший в переводе «Записки у изголовья», а также насмотревшийся Куросавы, или полный невежа. Значение — размытое, общее: что-то вроде рыцаря на японский манер. Забавнее всего, что и для современного японца самурай — нечто экзотическое и достаточно абстрактное. Атрибутика, необходимая для занятий кэндо и торговли сувенирами, используется вовсю, но далеко не каждому известно, в чем выражается истинный самурайский дух.

Такеси Китано, которого в статьях и телепередачах постоянно называют самураем, не претендует на звание эксперта в этой области. Более того: он бежит почетного самурайского звания. Вроде бы Китано доказал свое умение владеть мечом (и жанром) в «Затойчи». Однако год спустя, когда в Венеции был показан фильм его соотечественника Такеси Миике «Изо», в центре которого как раз был безумный самурай-убийца, Китано, впервые отважившийся на сотрудничество с коллегой-конкурентом, сыграл роль сумрачного немногословного человека в костюме, якудза без имени, отсиживающегося в кабинетах, пока герой фильма крушит на своем пути целые миры. Может, дело в том, что Китано, слывущий комиком и любителем абстракций, тяготеет к реализму и побаивается нарочитого гротеска, почти неизбежного в случае обращений к самурайской теме? А возможно, ему слишком дорога авторская независимость, чтобы подчинять ее рабскому соблюдению «исторического правдоподобия».

С другой стороны, трудно не заметить, что самурай в обобщенном толковании кинематографа последнего полувека — как раз нечто среднее между блюстителем закона (полицейским) и его нарушителем (якудза). Самурай, как правило, защищает справедливость и отстаивает моральные принципы, но в то же время подчиняется иерархии, близкой к мафиозной «семейственности», и без раздумий жертвует собой во имя сюзерена. Самурай — воплощение романтической идеи самоубийства, столь близкой Китано. В общем, это — его герой.

Поэтому Китано давным-давно мечтает поставить настоящий самурайский эпос, высокобюджетный и живописный. Есть даже и название — «Хидейоси Тойотомии». Главного героя, знаменитого исторического героя, сражавшегося в XVI веке за объединение Японии, Китано хочет сыграть сам, но, рассказывая об этом, он неизменно оговаривает, что денег на подобное кино ему никогда не собрать. Но самурайский соблазн не оставляет Китано. Ведь и вошел он в кинематограф в роли самурая, сыграв рыцаря Второй мировой в фильме Нагисы Осимы. Прошло полтора десятилетия, и Китано, ставший к тому времени знаменитостью, надел кимоно и взял в руки самурайский меч, чтобы сыграть у того же Осимы в «Табу». Еще три года спустя Китано согласился на «заказной» проект (всего-то второй в его карьере, после «Жестокого полицейского») и сделал-таки сам самурайское кино, хотя себе в нем взял роль плебея и народного героя, слепого массажиста Затойчи: скорее убийцы самураев, нежели самурая. Назвать себя самураем, поверив лести западных репортеров, Китано, похоже, не отваживается. Ему больше нравится позиция стороннего наблюдателя, исследователя чисто японского феномена под названием «самурай».

* * *

Первым этапом исследования стал фильм «Счастливого рождества, мистер Лоуренс». Недаром персонаж Китано, номинально не относящийся к числу главных героев, начинает фильм и завершает его. Эта картина — о диалоге Запада и Востока и любви между ними, о разных картинах мира и невозможности их сосуществования. Кроме двух непосредственных участников центрального конфликта, сыгранных Дэвидом Боуи и Рюити Сакамото, в фильме участвуют два наблюдателя, по одному с каждой стороны: за Запад отвечает миролюбивый военнопленный Лоуренс (Том Конти), за Восток — беспощадный сержант Хара, сыгранный Китано; поскольку автор фильма — японец. Харе перед Лоуренсом отдается явное

предпочтение. Он не только смотрит на происходящее со стороны, но и участвует в нем. Он сразу улавливает суть интриги: любовь и смерть неразделимы. Настоящий самурай должен это понять и принять.

В начале фильма Хара, экскурсовод Лоуренса по миру Востока, будит своего подопечного и выводит из барака, чтобы показать сцену расправы над двумя нарушителями устава — голландцем-пленным и охранником-азиатом, изнасиловавшим этого пленного. Хара беспощадно измывается над иностранцем, а виновнику инцидента предлагает совершить харакири. Со временем, впрочем, кончает с собой и голландец, не выдержав позора. Этот эпизод особенно важен в свете того, что взаимоотношения между командующим лагерем капитаном Йонои (Сакамото) и непокорным британским солдатом Джеком Селлиерсом тоже сводятся к гомосексуальному влечению — только скрытому, не проявленному в действиях или словах. Это Хару не смущает. Он даже замечает в разговоре с Лоуренсом, что «настоящий самурай не боится любви к мужчинам». Не преступность или табуированность гомосексуального контакта вызывает ярость у сержанта, а факт животного совокупления, не отягощенного ни любовью, ни чувством ответственности, — высшим же проявлением этого чувства может стать исключительно смерть. Неудивительно, что к финалу погибают и Йонои, и Селлиерс. Их смерти кажутся настолько очевидными и предсказуемыми, что зрителю не показываются.

Наблюдатель чужд страстей и потому остается в живых, что и происходит с Лоуренсом. В последней сцене фильма он вновь встречается со своим визави Харой, приговоренным к смертной казни за военные преступления. И здесь, за считанные секунды до окончания картины, происходит перелом. Лоуренс, Йонои, Селлиерс — все они следовали своей судьбе, предначертанной с самого начала; а насмешливый циник Хара единственный претерпел изменения. Он подцепил вирус западной чувствительности и теперь не хочет умирать, хотя по самурайской привычке не боится казни. Он научился не только чужому языку (пусть его знания и сводятся к единственной фразе «Merry Christmas mister Lawrence»), но и чужим эмоциям, он не хочет отвечать за чужие ошибки. Этот самурай-ренегат являет неожиданный лик Китано-скептика, так не похожего на его безразличных к смерти героев, полицейских и бандитов. Конечно, портрет принадлежит кисти другого автора, Нагисы Осимы, однако и сам Китано, похоже, мог бы согласиться: смерть во имя чести, во имя спасения чьей-то жизни, даже во имя презрения к небытию — законна и закономерна, а гибель во имя исторической необходимости, пусть даже оправданная древним самурайским кодексом, — бессмысленна и ужасна.

* * *

В «Табу», где возобновилось сотрудничество Осимы и Китано-актера, затрагиваются все те же темы, пусть и по-иному: девальвация рыцарского кодекса и любовь, влекущая за собой смерть как любящего, так и любимого. Любовь вновь гомосексуальная, то есть обреченная на бесплодность. И снова Китано, сыгравший роль подполковника Хидзикаты, занимает позицию наблюдателя, поневоле участвующего в интриге, но предпочитающего оставаться в стороне. Хидзиката — почти сыщик, ищущий разгадку. Он играет еще одну роль, невозможную для собственной режиссерской эстетики Китано, — голоса от автора: Хидзиката — единственный персонаж фильма, обладающий слышимым зрителям внутренним голосом.

Конфликт Востока и Запада в «Табу» тоже представлен, только он остается скрытым от публики. Время действия — 1860-е годы, эпоха напряженной борьбы сторонников изоляционизма с политическим и экономическим влиянием Европы и США. Клан Синсенгуми, члены которого составляют основное ядро действующих лиц, выступает за изоляцию, то есть за сохранение древних (в том числе самурайских) традиций. Как известно из других фильмов и книг, а также учебников истории, борьба с Западом проиграна заранее. Похоже, герои фильма прекрасно отдают себе в этом отчет, хотя речь об этом не ведут. Не

ведут они и военных действий. «Табу» — фильм о любви, и политика остается в нем лишь смутным фоном происходящего.

Но прежде всего — это фильм об уходящей натуре. О натуре самурая. Притягательная и губительная магия самурая — человека, обрученного со смертью, — в фильме воплощена в одном персонаже: юноше Кано Содзабуро, изнеженном и молчаливом красавчике из хорошей семьи, записавшемся в ополчение по собственному желанию. Его роль сыграл Рюхэй Мацуда, однофамилец (а может, и родственник) Еико Мацуды — той самой, которую выбрал на главную роль в своей «Корриде любви» (она же «Империя чувств») Нагиса Осима за четверть века до «Табу». Мацуда-младший, как и сам Китано, обладает не только актерскими дарованиями, но и редкой силы харизмой, усиленной Осимой за счет мастерского грима и ослепительно-белого кимоно, выделяющегося на фоне стандартных черных одежд остальных самураев. Белый цвет, как напомнил режиссер, в японской традиции ассоциируется со смертью. В смертоносного Содзабуро влюбляются, кажется, все без исключения персонажи фильма, из чего и рождается загадка: чья любовь была настолько сильна, что повлекла за собой несколько убийств? В итоге выясняется, что преступления совершал сам Содзабуро. В фильме не раз подчеркивается, что гомосексуальные отношения между самураями не возбраняются, поэтому название фильма, «Табу», апеллирует не к запретной любви, а к тайне, узнать которую не дозволено ни зрителю, ни хранящему хладнокровие вплоть до самого финала Хидзикате.

В этом финале Содзабуро, только что вероломно убивший своего любовника, сам гибнет от руки сержанта Окиты, ближайшего соратника Хидзикаты. Тот, смущенный красотой преступника, отворачивается от места, где свершилось правосудие — в лучших традициях картин Китано оно остается вне поля зрения, — и, размахнувшись, срубает цветущее деревце. Под звуки ностальгической музыки Рюити Сакамото крона деревца медленно падает к ногам Хидзикаты. Герой Китано достает свой меч в первый и единственный раз за весь фильм, и сразить ему предстоит не человека. Хидзиката — не совсем самурай. Скорее, ироничный резонер в костюме самурая, который, однако, не может удержаться от подобного жеста: лапидарной панихиды по безвременно ушедшему Содзабуро, а заодно — по исчезающей эпохе рыцарей-максималистов.

* * *

В своих фильмах Китано нередко глумится над самураями, их устаревшим кодексом чести и смешной внешностью — не случайно военное облачение самурая многократно служило ему для глупых шуток (в нем Китано являлся и на церемонию вручения японского «Оскара», и на съемочную площадку). Но в этом глумлении всегда есть нотки грусти из-за невозможности вернуть самурайский век.

Чем больше Китано скорбит по невозстановимому духу самураев, тем больше смеется над попытками коллег воспроизвести этот дух в кино. В телешоу «Замок Такеси Китано» особенно сильна пародийная составляющая. Ведь сыгранный самим Китано персонаж — не кто иной, как капризный и тупой феодал, повелевающий неприступным замком и обладающий внушительным гарнизоном по чистой случайности. Хорош сюзерен, под стать ему и вассалы, среди которых встречаются не только ряженые самураи, готовые раболепно исполнять любой, даже самый идиотский каприз господина, но и клоуны и дрессированные обезьяны.

Самая же безжалостная издевка над самурайским духом и связанными с ним штампами представлена в «Снял кого-нибудь?». Нелепый герой этой бесшабашной комедии в какой-то момент решает стать актером и, пройдя кастинг, попадает в качестве актера (сперва в массовке, а лотом — в главной роли) на съемочную площадку среднестатистического фильма о самураях. Все здесь преувеличено и неправдоподобно: декорации подчеркнута картонны, все исполнители неестественны и манерны, боевые действия принимают раблезианские масштабы. Со временем зритель (особенно искушенный) начинает понимать,

что оказался на съемках очередной картины о слепом воине, защитнике угнетенных Затойчи. Этот киносериал с 1962 по 1989-й был причиной неиссякающей популярности самурайской темы в Японии. К нему Китано, очевидно, испытывал особенную неприязнь. Актер, отобранный на роль Затойчи потому, что «где-то когда-то он играл роли первого плана» (шпилька в адрес многолетнего Затойчи, Синтару Катсу), вынужден сниматься с закрытыми глазами и потому постоянно попадает впросак: ударяется о стены, спотыкается на каждом шагу, а вместо меча хватается сослепу черпак с навозом, обливая нечистотами не только соперника по поединку, но и всю съемочную группу.

В самурайской тематике для Китано есть лишь один авторитет — Акира Куросава, «Семь самураев» которого он считает недостижимым идеалом. В беседе с Куросавой Китано восхищается сценой праздника в «Мададайо», а заодно припечатывает других режиссеров: «Сцена парада вам особо удалась. Как правило, сцены, когда все объединяются, вместе пьют и веселятся, вызывают у меня ненависть. Особенно в исторических фильмах — сцены, где самураи выпивают и поют, просто непереносимы... Они такие нарочитые!»

Воздать должное Куросаве, сымитировав легендарную сцену битвы под дождем из «Семи самураев», а заодно блестяще спародировать классическую финальную сцену самурайского веселья после победы над врагами Китано смог в 2003 году. Встреча с госпожой Тиеко Сайто, 76-летней владелицей сети стрип-клубов и бывшей танцовщицей, а ныне одной из богатейших женщин страны, известной в узких кругах попросту как «Мама», стала решающей. Эта влиятельнейшая фигура японского шоу-бизнеса и давняя подруга ныне покойного Катсу смогла уговорить Китано преодолеть давнее предубеждение и взяться за свою версию «Затойчи», рассказав новую историю о слепом массажисте и фехтовальщике. Китано согласился, взяв себе главную роль и оговорив условие: написать совершенно оригинальный сценарий, не сообразуясь с давней традицией всенародно любимых фильмов о знаменитом герое.

* * *

Главное, что нужно знать о Затойчи, смотря любой фильм о нем — не исключая фильма Китано, — это то, что он не самурай. Затойчи — любимец крестьян, странник и оборванец, калика переходящий. Он бродит от одной деревни к другой, вступаясь за несправедливо обиженных, и с неизменной меткостью, особенно поразительной для слепого, карает обидчиков. Но он — не рыцарь, не аристократ, а массажист, и нет у него ни сюзерена, ни тем более вассалов. У Китано Затойчи вдобавок водит дружбу с подозрительными асоциальными элементами — поселяется у бедной вдовы, приятельствует с ее племянником, а затем начинает общаться с парой переодетых гейш.

Но Затойчи Китано вообще личность крайне странная. Он похож на пришельца из другого, неведомого мира. Он одет в лохмотья, но его посох представляет собой щеголеватую стильную трость, внутри которой ко всему прочему скрывается смертоносное лезвие меча. Он неожиданно стал блондином (или альбиносом? или седым?), каких в селеньях средневековой Японии вряд ли когда встречали. Да и повадка его странна: слепота выражается в постоянно закрытых глазах, и на лице из-за этого — то ли постоянное удивление, то ли издевательская гримаса.

Затойчи — будто инопланетянин в мире японского Средневековья (а вернее, в том Средневековье, каким его видят кинорежиссеры последнего полувека). Номинально он защищает интересы бедняков, но эмоции выражаются на его лице столь редко, что впору подумать, будто этому массажисту элементарно нравится кромсать своим мечом человеческую плоть. А что этой плотью оказываются тела самых циничных мерзавцев, вряд ли удивительно: кто еще решится напасть на безобидного странника?

Затойчи антигуманен и жесток; при этом он не аморален, а как бы внеморален. Китано, так тонко деконструировавший феномен насилия в своих предыдущих фильмах, с удовольствием изменяет себе. Теперь нарочито ненатуральная кровь льется ручьями, а

проливающий эту кровь персонаж безнаказан и счастлив. Прежде всего здесь читается желание поиздеваться над жанровым кинематографом, запросто жертвующим второстепенными и тем более отрицательными персонажами во имя благополучия главных героев. Китано не адаптируется к законам жанра, а играет с ними как ребенок. «Затойчи» — самый эклектичный из фильмов Китано. Среди самураев, одетых по последнему писку моды середины XIX века, появляется крайне странный массажист, а крестьяне ни с того ни с сего начинают танцевать степ под хип-хоповый ритм. Именно эклектика исполняет функцию постоянного наблюдателя, критического взгляда, не позволяющего ни режиссеру, ни его зрителю чрезмерно увлечься самурайской романтикой.

Похоже, игра в самурая в глазах Китано — наиболее нелепая из игр. Потому самый комичный из персонажей «Затойчи» — деревенский дурачок, бегающий по двору голым, но в самодельных самурайских доспехах и с деревянной палкой-копьем наперевес, крича при этом изо всех сил. «Самураем хочет быть», — флегматично комментируют односельчане. Затойчи-Китано как раз колет дрова и, бросая полешко через голову, одним ударом вслепую (а как же иначе) укладывает горе-самурая. Но столь же легко он справляется и с отрядом захвативших деревню средневековых якудза.

Секрет военного успеха Затойчи — в том, что он, как множество других персонажей Китано, то ли вовсе не соблюдает общепринятых правил, то ли строго соблюдает свои правила, о которых окружающим ничего не известно. Даже манера фехтования у Затойчи очень чудная — он вытаскивает меч как кинжал, пронзая тех, кто за спиной. Затойчи — мнимый слепой, вводящий противников в заблуждение и потому берущий над ними верх. Затойчи — бич божий, присланный из других миров, дабы покарать самураев.

* * *

В «Затойчи» не так уж много элементов, превращающих фильм из пародийного балагана в серьезное и местами даже трагичное зрелище. Среди таковых — антигерой-самурай, Ронин Хаттори, статный молодой мужчина с сумрачным взглядом и туманным прошлым, нанимается в банду Гинзо, чтобы заработать деньги на лечение умирающей жены. Роль эту сыграл Таданобу Асано, одна из самых популярных молодых звезд современной Японии, делающий карьеру и за ее пределами (тому примерами тайская «Последняя жизнь во вселенной» и «Чингиз-хан» Сергея Бодрова), с ним Китано познакомился на съемках «Табу», где Асано сыграл роль романтического возлюбленного Содзабуро — Таширо, так что о самурайских задатках этого актера режиссер «Затойчи» знал не понаслышке.

Хаттори, в портрете которого нет и капли гротеска или даже юмора, — антипод Затойчи; он будто пришел из лиричных и исторически-дотошных самурайских картин Йодзи Ямады, ветерана японского кино, автора «Сумеречного самурая» и «Скрытого клинка». Хаттори заботится о жене и страдает от необходимости служить злу, однако делает свой выбор без лишних колебаний, фактически подписывая себе смертный приговор еще в момент первой встречи с Затойчи в стареньком деревенском кабачке. Как подлинный самурай, Хаттори — хладнокровный виртуоз меча, но в жизненных ситуациях, далеких от поля боя, он склонен к максимализму и сентиментальности. Это его и губит в столкновении с неуязвимым и бесстрастным Затойчи. Впрочем, Китано берет на себя труд указать зрителю, что Хаттори в своих поступках с самого начала руководствуется ложной посылкой: ронином, то есть самураем без хозяина, он становится от стыда — после того как на ристалище более сильный противник не только одержал над ним верх, но и избил деревянной палкой. Став наемником и тем самым определив свою дальнейшую судьбу, Хаттори настигает противника, слабого и смертельно больного. Настигает лишь для того, чтобы выяснить: тот побил его палкой лишь по той причине, что меча у него не было. Точно так же как у главного героя упомянутого выше «Сумеречного самурая».

Китано далек от того, чтобы наказывать самурая за непорядочные поступки и убийства

невинных: он, как уже говорилось, не моралист. Хаттори для него — автопортрет, или по меньшей мере портрет среднестатистического героя его фильмов. Как персонажи Китано из «Точки кипения», «Сонатины» и «Брата якудза», он связан с организованной преступностью. Как Ниси из «Фейерверка», он ухаживает за смертельно больной женой и думает лишь о ее спасении, махнув рукой на себя. Даже умирает от руки Затойчи он не где-нибудь, а на пляже. Сам же Затойчи, напротив, совсем не похож на типичного героя Китано. Он — ряженный: волосы крашеные, на лице маска (роль которой выполняют закрытые веки, на которых тушью намалеваны по-детски широко распахнутые глаза). Некто, слепая судьба, которой безразлична личная судьба Хаттори — как его преступления, так и заслуги.

В «Затойчи» Китано убил в себе самурая. Убил и отпраздновал это в финале массовым исполнением чечетки под заводной ритм.

* * *

В «Затойчи» есть крайне забавная сцена, в которой один из негодяев пытается противостоять не знающему поражений герою, целясь в него из пистолета. Вопреки ожиданиям, огнестрельная игрушка оказывается совершенно бесполезной против меча. Предполагается, что действие фильма происходит в те же годы, что и действие «Табу», однако угроза западного влияния и клятых ружей вкупе с пушками совсем не ощущается. Эклектичный мир «Затойчи» — еще и мир сказки, в которой нет места реальности. Эта сказка — придуманная самурайская Япония.

Каждая деталь указывает на то, что это мир вымышленный, выстроенный искусственно: против обыкновения, Китано нарочито приглушает цветовую гамму и тщательно прорисовывает фон, наслаждаясь любой уличной сценой, любым необязательным флешбэком, показывающим еще одну сторону этой ирреальной реальности. Это не тот весьма правдоподобный мир, в котором жили и умирали его, подчас неправдоподобные, полицейские и якудза: здесь, напротив, царит не хаос, а своеобразный иерархический порядок. Порядок слышится и в той неожиданной ритмизованности, которую благодаря танцорам «The Stripes» приобретают некоторые сцены фильма. Этот порядок возможно нарушить, как бы перепрограммировав реальность (так поступают бандиты Гинзо, взямая с крестьян ежедневные поборы вместо ежемесячных), но он подлежит неизбежному исправлению, инструментом коего служит сам Затойчи. Массажист, как и сам Китано, — чужак в этом мире. Вместе с тем мир этот создан его волей, и потому он способен им повелевать. Лишь Затойчи дозволяется нарушать установленные правила.

Многие постоянные зрители Китано были не слишком довольны «Затойчи», мотивируя это тем, что сам он появляется на экране не так уж часто (особенно в сравнении с предыдущими героями Китано). Это вполне объяснимо: Затойчи — пришелец, а заодно и проводник по прошлому для современного зрителя. А вот окружают его разнообразные персонажи, обитающие здесь от века и неизбежные в любой японской картине на историческую тему. Китано добросовестно представляет их зрителю в первые пять минут — самурай с женой, две гейши, бандиты, крестьяне. На самом деле это первый случай, когда в фильме Китано, где сам он сыграл главную роль, есть так много других персонажей, претендующих на звание центральных.

Однако Затойчи из них все же самый важный: ведь девальвировать и разрушить самурайский миф поручено именно ему. Недаром именно он — некрасивый и нелепый бедняк-массажист — оказывается бесспорным чемпионом в боевых искусствах, а виртуоз-самурай, несмотря на все свои умения, не имеет ни малейшего шанса на победу. Вопросы чести для Затойчи тоже малозначительны, да и своим воинским талантам он особенного значения не придает: в основном он не атакует, а защищается и в каждой схватке одерживает верх запросто, играючи. С такой же показательной легкостью он всегда выигрывает в азартных играх. Мало кем замечено, что главная батальная сцена фильма, в которой под проливным дождем Затойчи запросто уничтожает, буквально рубя на части,

восьмерых противников, — не имеет ни малейшего касательства к интриге. Перед ней и после нее мы видим неподвижного массажиста, сидящего на полу с застывшей полуулыбкой, с закрытыми (как обычно) глазами: возможно, это преувеличенно-кровавое сражение ему попросту снится. Можно пойти и дальше, предположив, что все происходящее в фильме — сон Затойчи и Китано. В финале, открыв глаза, непобедимый герой внезапно спотыкается и валится на землю — в точности как лунатик, карабкающийся во сне по крыше и падающий оттуда в ту минуту, когда его разбудят.

* * *

Не признанный классиком на родине, долгое время презираемый японскими продюсерами и кинозрителями, Китано вряд ли может считаться типичным японцем. Он чувствует себя в своей тарелке, оказываясь в Каннах или Венеции, но ему куда менее уютно на том или ином внутрияпонском фестивале. Китано — кумир всего мира, знающего его с иной стороны, чем японцы. И все-таки понять Китано до конца способен, наверное, лишь японец. Швейцарец Лимузэн, успев снять его в своих «Токийских глазах», для съемок документальной картины «Такеси Китано — непредсказуемый» специально пригласил профессора Сигуэхико Хасуми, чтобы интервью с режиссером вел он; в диалог двух японцев лишь изредка вставляет свои несмелые вопросы европеец. Китано — азиат и гордится этим. Он даже по-своему борется с «американизацией», о чем свидетельствует одно из его эссе: «Америка оставила нам в наследство английские слова, не научив ими пользоваться. Тоже самое с идеями. Мы унаследовали слова «индивидуализм» и «права человека», но не знаем, что с ними делать. Некоторое время тому назад в Америке была мода на все японское. В традиционных жаровнях сажали домашние растения, пояс для кимоно оби становился скатертью, а детский ночной горшок — плевательницей. Японцы много смеялись над этим, но, пожалуй, американцы тоже могли бы посмеяться над тем, как японцы понимают смысл слов «индивидуализм» и «права человека». Непривычные слова кажутся японцам очень важными, но они не знают, как их употреблять... Люди используют западные слова даже в тех случаях, если существуют их эквиваленты в японском языке. Они утверждают, что так слова звучат «чище». Черт побери, что они имеют в виду? Вы, придурки, где вы нашли чистоту? Уровень языковой культуры падает, все подряд говорят о «концептах» и «трендах», разучившись разговаривать на собственном языке. То же самое — со словами «свобода» и «право». Те, кто их употребляют, ни на что не годятся. Им бы только употреблять необычные иностранные слова, когда можно было бы обойтись японскими словами. Они говорят «секс» или «пенис», чтобы скрыть грубость японского языка. Это помогает расправиться с табу, тяготевшим над этими словами, покончить с воздержанием от удовольствий. Потому они небрежно бросают английские слова, которые когда-то стыдились произносить по-японски, и надеются, что никто их не поймет». Звучит веско. Вряд ли дело тут только в обиде на неудачный опыт работы в Голливуде.

Традиционная Япония постоянно проникает в фильмы Китано — то там, то здесь, изредка, понемногу, всегда не вполне всерьез. Лица его актеров — маски театра Но, их тела — куклы театра Бунраку. Торжественное, почти ритуальное убийство гигантской мухи в финале «Снял кого-нибудь?» предваряют выступления народных умельцев в национальных костюмах и полуголых барабанщиков. Масао и его приятель в «Кикуджиро» подпрыгивают, пытаясь на лету заглянуть в круглые прорези на картонных фигурах в национальных костюмах, а потом во снах Масао являются причудливые фантомы и демоны в разноцветных кимоно. «Затойчи», при всех причудливых новациях, введенных в самурайский жанр, выдает наслаждение, с которым Китано наряжает своих актеров в костюмы XIX века, заставляя их играть на сямисэне, танцевать традиционные танцы, надевать старинные маски, бить в барабаны и т. д.

Конфликты Китано с соотечественниками не мешают ему ощущать себя японцем и показывать остальным, что такое настоящий японец: как поступил гангстер Ямамото в

фильме «Брат якудза».

* * *

«Все мы желаем жить, и поэтому неудивительно, что каждый пытается найти оправдание, чтобы не умирать. Но если человек не достиг цели и продолжает жить, он проявляет малодушие. Он поступает недостойно. Если же он не достиг цели и умер, это действительно фанатизм и собачья смерть. Но в этом нет ничего постыдного. Такая смерть есть Путь Самурая. Если каждое утро и каждый вечер ты будешь готовить себя к смерти и сможешь жить так, словно твое тело уже умерло, ты станешь подлинным самураем. Тогда вся твоя жизнь будет безупречной, и ты преуспеешь на своем поприще».

Этот канонический текст из второй главки «Хагакурэ» Ямамото Цунемото был неоднократно положен на кинематографический язык. В последний раз это произошло на Западе, и сделал это в своем «Псе-призраке» Джим Джармуш — режиссер, с которым сравнивал Китано автор великих самурайских фильмов Акира Куросава. Китано не верит в самураев. Его самураи — гангстеры-якудза. Читали ли они «Хагакурэ», неизвестно, но завету самурая-отшельника начала XVIII века следовали слово в слово.

«Якудза хранят кодекс чести, который наследует деформированному кодексу чести самурая, — в него входили, в частности, верность сюзерену и семье, а также самоотречение, которое могло привести к самоубийству. Они должны были выбрать самый красивый способ умереть», — сказал о своих героях Китано, представляя «Брата якудза» на фестивале в Довилле, Фестивале американского кино — хотя Китано отчаянно защищал право считать свой фильм японским: «Я хотел снимать в США и поэтому нанял американцев. Но я поставил продюсерам свои условия: самому определять окончательный монтаж и не делать изменений в сценарии. К тому же съемочная группа в основном состояла из японцев. Я никогда не буду работать с голливудской студией, потому что этими принципами поступаться не хочу! Никогда Китано не будет американцем, ни за что. Единственное американское свойство этого фильма — то, что его снимали в Лос-Анджелесе».

* * *

В «Брате якудза» Китано фактически вернулся к тому, о чем говорил в своей первой роли. Как и в «Счастливого рождества, мистер Лоуренс», перед нами история неудавшихся взаимоотношений Запада и Востока. Только на сей раз не пленные европейцы оказываются во власти японских военных, а одинокий японец попадает в чужой мир Лос-Анджелеса и пытается соблюсти в нем свой кодекс, что в конечном счете и становится причиной его гибели.

Первый же кадр демонстрирует нехарактерный для Китано экспрессионизм — искаженное, сбитое наизкозь изображение героя, стоящего у аэропорта LAX, наглядно свидетельствует о невозможности вписаться в чужой пейзаж. Каждое индивидуальное свойство Ямамото кажется в Америке чертой специфически японской, будь то молчаливость, склонность к резким бескомпромиссным поступкам или умение виртуозно жульничать в азартных играх. Китано не гнушается стереотипами, давая своему герою фамилию Ямамото и псевдоним Сакамото (две японские фамилии, хорошо знакомые иностранцам благодаря известному дизайнеру и популярному композитору). Находится в фильме место и для самурайской символики. Услышав о переходе «младших братьев» в лоно враждебной семьи, герой хватается за самурайский меч, взявшийся невесть откуда, а его бывший побратим доказывает лояльность новым «родственникам», совершая у них на глазах харакири. Умение умирать — эксклюзивное свойство подлинного японца. Младший брат Ямамото, насмотревшийся американского кино, пытается сбежать в решающий момент (разумеется, безуспешно), тогда как главный герой идет навстречу смерти. «Вы, японцы, такие непостижимые», — последние слова, услышанные им в жизни. Произносит их американец

смутно-азиатской внешности — владелец бара, рядом с которым суждено умереть Ямамото.

Критикуя самурайские ценности и не приемля их «экспортный» вариант, Китано готов отстаивать их как специфическое национальное качество. В конце концов, Китано не выходит из детского возраста, а любая банальность, очищенная детским взглядом, начинает играть новыми красками. И весенняя сакура, и осенние красные клены перестают быть клише с настенного календаря и обретают новые краски. Съездив в «Брате якудза» в Америку, Китано вдруг это осознал: результатом стал его следующий фильм, более всех прочих укорененный в японских традициях, — «Куклы».

Игра седьмая: в куклы



Глядя на сурового гангстера, сумевшего на чужой территории, в далекой Америке, достичь вершин славы и ныне разъезжающего по улицам Лос-Анджелеса в огромном лимузине, его соратники неожиданно для себя узнают, что этот непробиваемый и непроницаемый человек едет на свидание. «Его вдруг заинтересовали женщины», — недоумевает один из них, и зритель, взглянув на часы, обнаруживает, что случилось это, действительно, поздновато — на сорок третьей минуте фильма «Брат якудза».

В «Фейерверке» герою приходится пройти длинный жизненный путь, полный боли, крови, преступлений и прочих ужасов, чтобы в конце, выйдя на финишную прямую, вдруг открыть для себя две банальные ценности: любовь и природу. Последний спутник обреченного экс-полицейского — его смертельно больная жена, которую он до сих пор, кажется, не замечал (даже в больнице навещал лишь после того, как коллеги напомнят). Последнее, что он увидит, — картинные виды туристической Японии: гора Фудзи, старинные храмы, берег моря. Китано признавался, что «Фейерверк» завершил период его психологической реабилитации после аварии, которая вообще во многом изменила жизнь режиссера: в частности, он покончил с многочисленными интрижками, окончательно и бесповоротно вернувшись в лоно семьи. Кажется, что в «Фейерверке» женщина впервые становится причиной для совершения важных поступков и оказывается вторым главным героем фильма. Несмотря на то что у нее всего одна реплика — «Спасибо... Спасибо за все», создается впечатление, будто Китано впервые в своей карьере дал слово женщине. Возможно, потому, что эта реплика — последняя и важная в фильме.

Китано женился в 1978-м, когда ему исполнился 31 год, но долгое время скрывал этот факт, афишируя, напротив, беспорядочные связи (реальные или вымышленные) с

разнообразными женщинами. В реальности у него была верная и постоянная спутница жизни, популярная комическая актриса Микико. В 1987-м, будучи не в состоянии выносить выходки мужа, она потребовала развода. Они разошлись — и сошлись вновь уже после аварии Китано в 1994-м. Тогда Китано уже признавался, что мнение жены для него важнее любых других экспертных оценок, что она — его лучший друг и муза.

Не занимаясь спекуляциями о том, насколько точно тема взаимоотношений с женщиной в кинематографе Китано отражает его личную жизнь, можно констатировать: к тому, чтобы без опасений и обиняков заговорить об отношениях полов, он шел долгие годы. На вопрос, почему в фильме «Ребята возвращаются», рассказывающем как-никак о процессе созревания двух молодых людей, почти ни разу не появляются женщины (во всяком случае, на правах объекта желания главных героев), Китано со свойственной ему прямоотой отвечал; «Я мог бы сказать, что во взаимоотношениях двух главных героев скрыт гомосексуальный подтекст. Или что им нравится девушка из кафе, но они в этом не признаются, поскольку высшей ценностью для них остается мужская дружба... Но подлинная причина в том, что я не умею изображать женщин».

* * *

Насторожить могло бы уже то, что Китано, о котором японские таблоиды уже лет десять писали как о завзятом бабнике, сыграл в двух фильмах Нагисы Осимы и в обоих случаях оказался не вовлеченным в любовную интригу. Более того, Осима, известный по самым шумевшим своим фильмам, «Империи чувств» и «Империи страсти», как певец любви мужчины и женщины, пригласил Китано в фильмы о любви гомосексуальной. Ни сержант Хара из «Счастливого рождества, мистер Лоуренс», ни подполковник Хидзиката из «Табу» приверженцами таковой не являются: в обоих случаях Китано смотрит на сексуальные отношения сослуживцев со стороны, видя в них загадочное и чуждое себе явление.

Секс в его глазах с самого начала связан с насилием: уже в первом эпизоде «Счастливого рождества, мистер Лоуренс» Хара наказывает и приговаривает к смерти охранника, повинного в изнасиловании пленного. Последовав совету Осимы, Китано поначалу стремился выбирать роли мерзавцев и злодеев — и ярчайшим из них стал сексуальный маньяк из фильма «Преступление Киеси Окубо», извращенец и насильник, повинный в смертях нескольких женщин. Китано к этому времени исполнилось 36 лет, он был зрелым во всех отношениях мужчиной, но в своих фильмах представлял неискушенным и закомплексованным подростком, для которого женщина оставалась объектом пугающим и неисследованным, заслуживающим агрессии, грубости и насилия, а секс — таинственным и жестоким ритуалом. К тем годам относится и телеигра «Замок Такеси Китано», в которой роли женщин нередко исполняли дрессированные обезьяны.

В «Жестоком полицейском» среди центральных персонажей есть лишь одна женщина — сестра главного героя, Азумы. Она тоже кажется с начала и до конца созданием непонятным, непрогнозируемым и потенциально опасным (в конце концов, Азума погибает именно из-за нее). Похоже, быть женщиной — уже своего рода болезнь: невменяемая сестра полицейского — первая в ряду многочисленных придурковатых («Точка кипения», «Сонатина», «Брат якудза») или больных («Фейерверк», «Затойчи») героинь фильмов Китано. Вместе с тем женщина — важный, почти сакральный объект, ради защиты которого Азума совершает ряд необдуманных и самоотверженных поступков.

Сам «жестокий полицейский» в изображении Китано — человек, для которого не существует никаких табу, кроме сексуальных. У него нет подруги или жены, только сестра; равнодушен он и к продажным женщинам. Азума, который не гнушается крови и насилия, необъяснимо целомудрен. Он избивает ухажера сестры, а потом, после того как ее обесчестили якудза, не задумываясь убивает ее — совершая этот «милосердный акт» не без брезгливости. Антагонист Азумы, якудза-садист, напротив, двупол — его находят в квартире

женщины, и он же инициирует изнасилование сестры главного героя, но при аресте в его кровати обнаруживают испуганного юношу. Поражая своего врага, Азума наносит удар в самое болезненное место, оскоряя якудза его собственным ножом.

* * *

Секс неразрывно связан с насилием и во втором фильме Китано, поставленном им уже по собственному сценарию, «Точке кипения». Однако здесь насильником оказывается сыгранный им самим герой, безумный якудза Уехара. Он не только постоянно унижает собственную подругу но и заставляет ее заняться сексом со своим подручным, после чего набрасывается на подручного и пытается изнасиловать уже его. Впоследствии он насилует ту же девушку, выбрасывая ее после этого из машины на дорогу, а затем — служанку мафиозного босса, только что им убитого. Создается впечатление, будто Уехара не только по-животному ненасытен, но еще и не искушен в сексе: он наблюдает за процессом, будто пытаясь понять его механизм, а затем набрасывается без разбора на тот или иной сексуальный объект, удовлетворяя свои инстинкты с жадностью новичка.

Герои Китано меняются, но женщина остается объектом, не облеченным правами полноценного персонажа, живописной и желанной куклой. В «Сонатине» Муракава, куда более разумный и добродушный гангстер, чем его предшественник Уехара, напротив, спасает женщину от изнасилования, после чего она добровольно отдается ему, безмолвно соглашаясь быть военным трофеем. Женщины в ранних фильмах Китано — миражи: их портреты ограничиваются внешним абрисом, они большей частью молчат, и зрителю, как и героям, остается догадываться об их мыслях или чувствах исключительно по внешнему виду (хотя выражение их лиц, как правило, не меняется, оставаясь доброжелательно-серьезным).

В «Снял кого-нибудь?», фильме саморазоблачительном, Китано признается: дело не в женщинах, а в инфантилизме мужчины, который не решается приблизиться к женщине и не знает, как завоевать ее благосклонность. Вся комедия — проекция наивных грез подростка на начальном этапе полового созревания. В своем далеко не детском возрасте герой фильма, похоже, ничего не знает о практической стороне сексуальных отношений и потому полностью отдается теории. Он хочет соблазнить женщину красивым автомобилем (на который у него не хватает денег), ради одноразового секса фактически с любой представительницей другой половины человечества последовательно перевоплощается в грабителя, убийцу, киноактера... при этом не будучи способным найти нужных слов для знакомства с девушкой. В конце концов он без сожалений соглашается на совсем уж детскую форму удовлетворения своих сексуальных потребностей — подглядывание за голыми женщинами в бане или на съемках порнографических фильмов. Здесь вспоминается наивная тяга к вуайеризму, уже проявленная якудза Уехарой.

Сколько-нибудь эротических сцен, если не считать таковыми различные уморительные гэги в «Снял кого-нибудь?», в фильмах Китано нет. У него, как у детей, секс вызывает нервно-смешливую реакцию. С другой стороны, секс — процесс всегда сниженно-будничней, лишенный романтического ореола: сказывается, что Китано начинал свою карьеру в стрип-клубе и ежедневно смотрел на голых женщин, не видя в этом зрелище ничего эксклюзивного.

Намекая на сексуальное содержание, Китано всегда тут же делает два шага назад — как в «Затойчи», где обещанный эротический эпизод оборачивается то дракой, то сеансом безобидного массажа. В беседе с коллегой по ремеслу Сехэем Имамурой, никогда не гнушавшимся сексуального содержания в своих фильмах, Китано признается: «В последнее время я заставляю себя смотреть порнофильмы, но, снимая эпизоды сексуального содержания, все же не могу помешать себе думать, что в них раскрываю что-то интимное. Если я скажу актерам: «Делайте вот так», то все подумают, что я сам всегда делаю именно так. И мне так стыдно, что я не могу себя заставить! Однажды Данкан спросил меня: «Как мне играть эту сцену с ногами, задранными в воздух?» — «Да так, как ты привык», —

ответил я. Тогда он вдруг взял девушку за голову и направил ее к своему паху (смеется). «Ты думаешь, я могу это снять?» — спросил я, а он ответил: «Лично я привык делать это так»».

* * *

На вопрос «Cahiers du cinéma» «Почему вы избегаете сексуальной окраски тех или иных сцен в ваших фильмах?» Китано ответил, сославшись на свой опыт семейной жизни: «В супружеских отношениях в определенный момент женщина играет роль матери для своего мужа, а затем он становится для нее отцом...» Однако инцест и эдипова тематика тем более не интересуют Китано. Секс для него остается одной из немногочисленных запретных зон и сублимируется в иных, порой предельно жестоких, образах. «Я думаю, что сексуальный акт очень близок к смерти, — признался он в том же интервью. — Работая над «Фейерверком», я с самого начала решил, что последней сценой станет сцена смерти. Если бы в фильме появилось еще одно, сексуальное измерение, сила финальной сцены была бы ослаблена».

Поэтому, как в том же «Фейерверке», нередко женщина для Китано становится объектом бескорыстного рыцарского служения, что опять заставляет вспомнить о психологии подростка. В фильме «Ребята возвращаются» один из второстепенных персонажей ухаживает за молодой официанткой в кафе: подолгу не решаясь пригласить ее в кино, он шлет ей пространные письма и дарит сувенир, игрушечного ангелочка. Эти ангелы, без которых не обходится практически ни один фильм Китано, снятый им после аварии, тоже могут быть соотнесены с женскими образами: непознаваемые небесные существа, с которыми так трудно войти в непосредственный контакт. Зато им можно поклоняться, тогда они найдут способ помочь тебе. В «Кикуджиро» на помощь Масао, так и не встретившему свою мать (главную женщину в жизни девятилетнего мальчика), приходит именно придуманный ангел, спустившийся с неба и воплотившийся в маленьком игрушечном колокольчике.

Если не ангелы-хранители, то уж точно — ангелы-спутники, женщины, которым не дозволено играть решающую роль в сюжете, тихо присутствуют рядом с мужчинами и не покидают — вплоть до последней минуты, которую мужчина должен прожить наедине со своим врагом, чтобы бестрепетно взглянуть в лицо смерти. Уехара грубо выталкивает свою девушку из автомобиля, а Муракава, напротив, церемонно прощается с подругой; однако каждый из них не пускает женщину на ту территорию, где ему предстоит умереть. Точно так же манерная и глуповатая девушка, которую выбрал в спутницы Ямамото, не сопровождает его ни в начале, ни в конце пути. Тем не менее отчасти благодаря ей анике сопутствует удача: играя со своим побратимом Дэнни в странную угадку «мужчина или женщина», Ямамото долгое время проигрывает (под окнами их офиса куда чаще показываются мужчины), пока курсирующая туда-сюда подружка не склоняет чашу весов на его сторону.

В тот момент, когда Масаки из «Точки кипения» встает на путь смерти, позволив себе конфликт с влиятельным якудза, как ангел-хранитель рядом с ним оказывается девушка, на внимание которой он и не думал надеяться. Она сопровождает его повсюду, оставляя одного только на время решающей поездки на Окинаву за оружием; о степени их близости можно только догадываться, поскольку друг с другом они не разговаривают (хотя Масаки и сообщает первому встречному: «А мы уже трахались!»). Однако в финале, когда Масаки садится за руль бензовоза и едет к офису бандитов, неожиданно превратившись из неуклюжего служащего бензозаправки в отрешенного камикадзе, девушка садится рядом с ним. Глухонемая подруга Сигеру в «Сценах у моря» сопровождает его повсюду, встречая и провожая каждый раз, когда он уходит в море, — и в финале, чтобы уйти туда навсегда, серфер должен подняться затемно: смерть он встречает в одиночестве, а девушка остается на берегу, как жена рыбака. Сохранить от смерти, тем более добровольной, ангел-хранитель не способен. Он (то есть она) может лишь тихо следить за своим подопечным и не бросать его в одиночестве.

* * *

«Странно было бы этим гордиться, но когда я начинал карьеру комика, женщины были для меня лишь сексуальными объектами. Я был таким лет до тридцати пяти, — признается Китано. — Я изменил свое отношение к ним после сорока. Я не утверждаю, что перестал заниматься сексом — я просто научился ценить и физиологический, и духовный аспект взаимоотношений. Весь мир сходит с ума из-за секса. Я не хотел бы снять фильм, смотря который зрители вели бы подсчет сексуальных сцен. Это бессмысленно! Лучше я предложу им кое-что взамен».

Чем дальше, тем реже женщина в фильмах Китано предстает в качестве сексуального объекта. В «Фейерверке» нет даже намек на возможные сексуальные отношения Ниси с его женой — их близость выражается в невинных играх и молчаливом сидении на пляже или в горах. В отличие от так и не показанной зрителю жены Хорибе, бросившей парализованного полицейского (возможно, именно по причине его неспособности исполнять супружеский долг), супруга Ниси верна ему до конца, за что ей дается право умереть рядом с героем и одновременно с ним. Именно в «Фейерверке» женщина впервые становится не поводом, а причиной, по которой герой идет на смерть.

В «Кикуджиро» сперва безалаберный якудза и мальчик объединяются в своеобразное мужское братство, а затем в идиллических играх к ним присоединяются и другие товарищи — два мотоциклиста и безработный писатель. Однако судьбу главных героев определяют женщины: две из них, жена Кикуджиро и бабушка Масао, стоят у истоков путешествия к морю, а еще две, мать Кикуджиро и мать Масао, определяют пункт назначения. Четыре искусные и не склонные к эмоциям женщины — сильные мира сего. «Кикуджиро» — фильм о матери Китано не в меньшей степени, чем о его отце. Он признавался, что мать повлияла на его развитие, как никто другой; она была главным и единственным его другом, прогоняя товарищей по дворовым играм («Ее стратегия была беспроигрышной: она рассказывала другим мальчикам, что я глупый и злой, и они сами не хотели со мной играть»), она отбирала у него все деньги даже тогда, когда он жил отдельно и был восходящей звездой телевидения.

Мужчины рядом с женщинами — сущие дети, они безвольны и подвержены насилию (к Масао в парке пристает педофил, и он же пытается соблазнить Кикуджиро; позже, в «Затойчи», мужчины норовят изнасиловать мальчика-сироту, а не его близняшку-сестру). Женщины с каждым фильмом все сильнее, мужчины слабее — и вот самоубийство в «Затойчи» совершает уже бесстрашная жена самурая, в то время как он бесславно погибает в неравной схватке.

«Я знаю, какими могущественными могут быть женщины. Они способны наводить страх, они умеют наказывать мужчин. Но ты должен понять это, если хочешь быть рядом с женщиной. Иногда я вижу мужчину, говорящего с женщиной таким тоном, будто он поучает ее. Это зрелище для меня непереносимо — ведь этот мужчина попросту самоутверждается, доказывает что-то самому себе. Разница между этим парнем и мной в том, что я знаю: мне не удастся так просто получить то, что мне нужно. Я часто подвергаюсь риску в подобных ситуациях. В отношениях с женщиной всегда есть немалая доля риска, и я должен признать, что этот риск мне нравится». Со временем Китано приходит к неожиданному выводу, что миром в реальности управляют не сильные и отважные мужчины, а иные силы: то ли женщины, то ли те странные чувства, которые способны вызывать только они. Но как приблизиться к их пониманию, как стать равным женщинам, — неизвестно. Акт единения — сложный и загадочный ритуал, который Китано решил подробно исследовать в своем десятом фильме «Куклы».

* * *

«Куклы» открываются ритуальным действием, которое при ближайшем рассмотрении оказывается запечатленным на пленку представлением традиционного японского кукольного театра Дзерури (Бунраку). Два исполнителя, музыкант с сямисэном и чтец с книгой, сидят лицом к переполненному зрительному залу и начинают исполнение пьесы. Меж тем толпа кукловодов оживляет на сцене двух кукол. Тех же кукол, только совершенно неподвижных, зритель видит в первые секунды фильма. Куклы, по лицам которых скользит камера, не похожи на неодушевленные предметы; они напоминают, скорее, актеров, застывших перед началом представления.

Исполняется пьеса «Гонец в преисподнюю», написанная и поставленная в 1711 году Мондзаэмоном Тикамацу, «японским Шекспиром»; это четырнадцатая по счету из принесших ему славу «мещанских драм». Тикамацу популярен в Японии по сей день, к его пьесам неоднократно обращался кинематограф. Первым из режиссеров, переложивших на экранный язык его пьесу, был классик японского кино Кендзи Мидзогути, поставивший в 1954-м драму «История из Тикамацу». Однако Китано утверждает, что не смотрел не только этот классический фильм, но и другие фильмы Мидзогути. У него были свои источники вдохновения, лежащие в самой дорогой его сердцу области: детской. Бабушка Китано, мать его матери, — образованная дама из хорошей семьи — была искушена в традициях театра Дзерури и преподавала искусство гидаю (чтения текста пьесы). Тем не менее для того, чтобы погрузиться во вселенную Тикамацу и приблизиться к его стилистике, создав абсолютно оригинальный сценарий с использованием сюжетных мотивов из его пьес, Китано пришлось изменить своим привычкам. Не знакомый с шедеврами старояпонской литературы (Китано бравировал тем, что не читал ни строчки из «Записок у изголовья»), он изучил драмы Тикамацу и, возможно, был удивлен тем, сколько в них сходства с его кинодрамами.

Герои Тикамацу, как и герои Китано, — поголовно неудачники. Им вечно не хватает денег, они зажаты в тиски семейных и социальных обязательств. От безвыходности и во имя спасения чести они выбирают добровольную смерть. Трагизм сосуществует с юмором, хотя за трагизмом всегда остается преимущественное право задавать основной тон. Главная тема пьес Тикамацу — любовь, однако любовь состоявшаяся, счастливая, практически никогда не представлена на сцене (в лучшем случае — в воспоминаниях героев; иногда, впрочем, у них нет не только будущего, но и прошлого). Чувственные отношения между мужчиной и женщиной практически всегда исключены обстоятельствами, несмотря на то что, если верить списку действующих лиц, героини Тикамацу торгуют своим телом в «кварталах любви».

* * *

В европейской традиции выражение «как кукла» (особенно по отношению к вымышленному персонажу или исполняющему его роль актеру) означает безжизненность или неестественность. Иной взгляд на кукол свойственен двум категориям: детям и кукольникам. Снимая свой десятый фильм, Китано вспоминал кукол своего детства, бабушкиных кукол, в его глазах, как в глазах играющего ребенка, одушевленные куклы живее любого человека. Тикамацу, не только практик, но и теоретик кукольного театра, считал, что этот театр должен выигрывать в конкурентной борьбе с другими именно за счет кукол — более живых, чем настоящие актеры: «Поскольку дзерури исполняются в театрах, которые соперничают с Кабуки, иначе говоря, с театром живого актера, то автор пьес дзерури должен наделить свои куклы множеством разнообразных чувств и тем самым завоевать внимание зрителя». Театральные максимы Тикамацу крайне точно отражают эстетику, адаптированную Китано к кино тремя столетиями позже: «Искусство находится на тонкой грани между правдой и вымыслом, Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь здесь, на этой тонкой грани, и рождается наслаждение искусством».

До сих пор Китано сравнивал своих актеров с масками театра Но, однако теперь он

нашел более точный аналог — куклы театра Дзерури. Это фантастические создания, оживленные неведомой магией. Ни один артист не может быть им подобным. «Считалось — и этот расчет вполне оправдал себя, — что зрители попросту не видят кукловода. Действительно, куклы способны были затмить живых актеров, — замечают Вера Маркова и Ирина Львова в предисловии к первому русскому сборнику пьес Тикамацу. — Совершенство, с каким изготовлялись куклы в «годы Гэнроку» (то есть в конце XVII века. — А.Д.), непревзойденно и по сей день. Большие (ростом не менее полутора метров), одетые в яркие, пышные костюмы, они умели не только ходить, сгибаться, двигать руками, но и шевелить суставами пальцев, открывать и закрывать глаза, двигать бровями, смеяться и плакать». Неудивительно, что в театре Дзерури на одну куклу приходится по три актера-кукловода.

Куклы — само совершенство, во многих отношениях они превосходят людей; и при этом они не обладают собственной волей, за их словами и движениями скрываются двое — автор пьесы и ее чтец-гидаю. В случае Китано автор и сказитель фактически объединены. Неудивительно, что повелитель кукол, взявший на себя тотальную ответственность за все, происходящее на экране, скрылся на сей раз за камерой и не сыграл в фильме ни одну из ролей.

После вступления, позаимствованного из реального кукольного представления, начинается собственно фильм. Его обрамляют две куклы дзерури, кукла-мужчина и кукла-женщина, которые стоят без помощи кукловодов в темноте и беззвучно разговаривают: одна рассказывает что-то на ухо другой. Раньше люди рассказывали друг другу истории из жизни кукол, теперь куклы занимают досуг печальными сказками о людях. Эти куклы — идеальное воплощение того, что Китано требует от своих актеров. Без кукловодов и рассказчиков-гидаю они живут своей, таинственной и непроницаемой жизнью. Они молчаливы и прекрасны. Подобны им актеры, отобранные Китано для участия в трех небольших драмах, из которых составлен фильм «Куклы». Практически ни с одним из них Китано не работал до сих пор, но для него это неважно. В «Куклах» девальвируется привычное представление об актерской игре. Все исполнители послушны воле гидаю-Китано. Все они, не претендуя на малейшее правдоподобие, рассказывают истории о неправдоподобном чувстве — любви.

* * *

Герои сквозной новеллы, которой отдано больше всего времени и пространства, — Мацумото и Савако, юродивые побирушки, соединенные одной веревкой. Образ нищих, связанных между собой, Китано тоже позаимствовал из детства: такая пара ходила по дворам квартала Асакуса. Правда, в фильме они мало похожи на бездомных: чистые, красивые, да еще и одетые в стильные костюмы от Йодзи Ямамото (как и положено куклам театра Дзерури). Любовь, по Китано, сродни таинственному процессу перевоплощения человека в куклу, которому и посвящена эта новелла. Исходная ситуация вполне жизненна: уступив настояниям родителей, молодой клерк бросает невесту, с которой обручен, и женится на дочке хозяина компании, в которой работает. Свадьбу омрачает известие о попытке самоубийства брошенной девушки — наглотавшись таблеток, она осталась в живых, но сошла с ума. Жених убегает со свадьбы. Он бросает дом и работу, забирает бывшую подругу из больничной палаты и отправляется в бесконечное странствие по Японии; Мацумото привязывает аутичную Савако к себе красной бельевой веревкой, чтобы она не сбежала и не потерялась.

Любовь — добровольные путы, которыми человек связывает себя с другим человеком. Любовь — самоотречение, отказ от свободы, благополучия, логики, здравого смысла. Человек превращается в марионетку, привязывая себя к нити. С этой поры он не ведущий, а ведомый, то ли своим спутником (спутницей), то ли самой судьбой. Связывая себя с другим, кукла отказывается от всего человеческого. То есть прежде всего от лжи и эгоизма.

Статичные кукольные лица Савако и Мацумото едва узнаваемы, когда в неожиданном флешбэке возникает «домашнее видео» из прошлого, в котором они радуются друг другу, обнимаются, бросают снежками и объявляют о своей помолвке; но все это — обман, за которым следуют предательство и прощание с необоснованными надеждами.

Савако пытается покончить с собой, после неудачного самоубийства она будто останавливается на полпути к смерти. Глазам Мацумото, приехавшего за ней в больницу, она предстает сломанной куклой. Она играет в куколок (крохотных керамических ангелочков, украшающих гостиничный номер, в котором остановились влюбленные), которым не суждено превратиться в бабочек: бабочка, раздавленная и ничтожная, приковывает взгляд Савако, сидящей на земле у стены больницы. Розовый цвет надежды манит кукол, но и это — иллюзия: безумная Савако, впавшая в детство, крадет из соседней лавки копеечную пластиковую уточку-свисток, над которой парит на струе воздуха ярко-розовый шарик. Чудо свободного полета, кажется, будет длиться вечно. В глазах Савако розовый шарик способен сравняться с парящей в ночном небе луной — до тех пор, пока он не падает и не попадает под колеса проезжающего мимо автомобиля, сплющиваясь и теряя способность летать.

Савако сразу предстает в образе куклы, Мацумото постепенно становится марионеткой. Презрев рациональные мотивы, он бежит со свадьбы и тут же выбрасывает в окно машины назойливо трезвонящий мобильник. Забирая вещи и деньги с работы, он обещает позвонить приятелю — и даже звонит, но посреди разговора вдруг понимает его бессмысленность и замолкает, а затем вешает трубку. Сперва Мацумото переселяется в гостиницу, оставляя дом и семью (родители и сослуживцы, до сих пор управлявшие куклой Мацумото, остались в прошлом), затем живет вместе с Савако в машине и в конце концов заставляя себя забыть и об этом изобретении цивилизации. Мацумото и Савако пускаются в путь без какой-либо конкретной точки назначения.

Куклы держатся за руки — и этот невинный контакт, условно-театральный, детский знак любви, для Китано равноценен самым страстным признаниям или объятьям: «С женщинами я встречаюсь в укромном месте, мы быстро скрываемся с глаз окружающих, а потом возвращаемся. Эта стыдливость во мне живет с детства. Я не могу себе представить, как прохожу по улице, держась с женщиной за руку. А в моих фильмах невозможно представить себе сцену любви... как и сцену ужина».

Куклы идут бок о бок друг с другом, они не разговаривают и не обмениваются взглядами; гидаю тоже безмолвствует, по давней привычке предпочитая красноречивые образы словам. Китано в «Куклах» впервые обращается к традициям классической японской культуры, и его герои оказываются во вневременном пространстве, на фоне пейзажей, не изменившихся со времен Тикамацу.

* * *

Если в первой новелле зритель может лишь догадываться, что путь влюбленных приведет их к смерти, то во второй связь любви и смерти неоспорима и очевидна с самого ее начала. Здесь Китано обращается к своим любимым героям — якудза. Пожилой глава клана вспоминает былые дни: он завоевал право на спокойную старость, уничтожив брата (или «брата»?) из соседнего клана. Готовность к предательству и хладнокровие — нормальные качества, необходимые человеку во имя выживания; убив соперника, якудза с удовольствием подает на пропитание его больному сыну-сироте. На мысли о ныне забытой молодости якудза наводит беседа с новым телохранителем: тот старается хранить независимость, ибо знает — женщина способна превратить мужчину в марионетку («Женщины мешают, связывают по рукам и ногам», — констатирует он). «Я тоже был таким», — вздыхает старик.

Он переносится в прошлое, когда работал на фабрике и ежедневно встречался в парке с симпатичной скромной девушкой: она носила ему обеды. Жизнь-ожидание наскучивает нетерпеливому юноше — он покидает фабрику и отправляется на поиски более легкого заработка. «Я буду ждать тебя», — повторяет несколько раз, как заклинание, его подруга.

Вспомнив об этом, якудза отправляется в забытый парк, впервые за эти годы, и — обнаруживает там престарелую девушку, ждущую его в том же красном платье и той же, пусть и выцветшей, блузке, с обедом на коленях. «Эту тетушку все знают — она все время приходит сюда... Говорят, ждет своего возлюбленного», — объясняют сидящие на траве зеваки.

Садясь рядом с ней (она его не узнает), он отрекается от всех завоеваний последних десятилетий во имя того, чтобы вернуть забытую идиллию, в ней нет не только сексуальных отношений, но и элементарной близости в привычном человеческом понимании: они не знают друг друга по именам. Это любовь по-детски — не спросить, как имя возлюбленного, но принести ему из дому сверток с едой, за что тот окутает твои озябшие плечи своим шарфом. Якудза и его новая старая подруга делают время обратимым, возвращаясь к дням беззаботной юности: куклы не знают возраста. Но вечная любовь — мираж; как только бывалый гангстер перестает подозрительно смотреть по сторонам, за его спиной оказывается невзрачный киллер, от выстрела которого не спасет ни один телохранитель. В момент смерти на губах влюбленного старика блуждает рассеянная улыбка.

В обеих новеллах мужчина виновен перед женщиной — погнавшись за выгодой, он забывает данные обещания. Для того чтобы искупить вину, ему приходится пожертвовать собой во всех возможных смыслах. Женщина — проводник в мир влюбленных кукол. Она безумна, она добровольно расстается с надеждами на лучшее будущее ради того, чтобы сохранить погранный мужчиной обет любви и дожидаться момента воссоединения. Сколько бы ни пришлось ждать — хоть всю жизнь.

* * *

Любовь и есть безумие; какие иные обстоятельства, кроме умопомешательства, могут заставить человека, добившегося в жизни успеха (таковы и пожилой якудза, и Мацумото), отказаться от всего ради превращения в подвешенную на нитках деревяшку? Третья, самая краткая и фрагментарная, новелла живописует популярную форму современного безумия, знакомого Китано не понаслышке, — фанатизм поклонников поп-звезд. Дорожный рабочий Нукуи — фан молодой симпатичной певицы Харуны. Он глубоко страдает из-за неофициального статуса «поклонника № 2» (его соперник Аоки более успешен во всем). Когда Харуна попадает в автомобильную аварию и лишается зрения — впрочем, пострадал всего один глаз, она отказывается показываться в таком виде фанам и публике. Тогда Нукуи совершает акт крайнего самопожертвования в последней, отчаянной попытке встретиться со своим идолом: он ослепляет себя. Абсурдное самоотречение, напоминающее о нравах средневековой Японии, сближает молчаливую экзальтацию Нукуи с безумными поступками героев Тикамацу.

Реальный мир, с которым персонажи и зрители «Кукол» почти не сталкиваются, подчинен псевдоискусству, принявшему облик Харуны. Припрыгивая на эстраде, она поет дурацкую монотонную песню, наполовину состоящую из абракадабры, наполовину — из заверений в вечной любви, причем любви с первого взгляда; та же мелодия звучит несколько секунд из мобильного телефона Мацумото, пока он не принимает решения избавиться от назойливой игрушки. Этот мотив примитивен и вторичен, однако Китано не навязывает свои эстетические пристрастия другим; любовь, если даже речь идет о бездумной любви к недоступной поп-диве, есть таинство. Любовь субъективна. Мы не слышим песню, хотя и видим, как Нукуи в своей крошечной спальне дергается в экстазе под ее звуки в наушниках. Ему же ни к чему видеть обезображенную принцессу-грезу, если он способен удержать в памяти ее счастливое лицо, запечатленное на постере, за секунду перед тем, как провести ножом по глазам. Сила любви затмевает ничтожность умозрительного объекта, молчание звучит богаче любой музыки (не говоря о той, которую исполняет Харуна). Недаром «Куклы» ознаменовали конец многолетнего сотрудничества Китано с Джо Хисаиси — как отмечал режиссер, никакая музыка не была в состоянии соответствовать этим образам.

Саундтрек к «Куклам», выпущенный на компакт-диске, оказался на удивление коротким для двухчасового фильма: от силы двадцать минут музыки.

Китано после своей аварии, отчасти спародированной в сцене аварии Харуны, находился под угрозой потери зрения. В первом фильме, где он снялся после катастрофы, «Гонин», он появлялся в точно такой же повязке на глазу, как у Харуны в «Куклах». Нукуи лишается зрения, но иные его чувства обостряются. Например, обоняние — Харуна приводит его в сад, полный цветущих роз. Эта любовь обходится без взглядов и без слов, да и музыки в ней больше нет — не считая простенького мотивчика, с трудом воссоздаваемого Нукуи на губной гармошке. Это крайняя любовь, и потому Китано приводит своего героя на место крайних чувств и поступков: на берег моря, где и происходит наконец встреча певицы и ее влюбленного фана. Его предстоящая смерть не нуждается в дополнительных причинах — он стал на путь, финал которого не может быть иным. На кромке шоссе его сбивает машина. Харуна остается в молчании и ожидании, которому предстоит продлиться долго. Не менее долго, чем ожидание на скамейке, с бесполезным обедом на коленях.

* * *

Они бегут все дальше.
Бегут, таясь, дорогою любви...
О этот бранный мир!
Он стал им тесен.
Весь мир — лишь узкая тропа...
Тропа становится все уже... уже...
Вот перевал Такэноути.
Они проходят
Заросли бамбука.
Здесь снова увлажнились рукава.
За перевалом — новый перевал.
По каменной тропе
Они минуют скалы,
Минуют горы,
Поля минуют и селенья,
Идут все дальше, дальше...
Так гонит их безумие любви.

Это фрагмент из «Гонца в преисподнюю» Тикамацу — той лирической части, которая, как правило, отнесена к последнему действию «мещанской драмы». Называется она «митиюки», то есть «бегство по дороге». Здесь влюбленные скрываются от преследующего их мира, бегут к тому месту, где, вдалеке от нескромных взглядов, совершат двойное самоубийство. Митиюки — не изобретение Тикамацу, но прославил эту специфическую поэтико-драматическую форму именно он.

Китано открыл для себя митиюки в самом начале творческого пути. Первый фильм, к которому он сам писал сценарий, заканчивается двойным самоубийством влюбленных — в «Точке кипения» мямля Масаки и его аутичная подружка садятся в кабину бензовоза и на полной скорости врезаются в контору местных якудза. Однако главная особенность митиюки — не смерть, а продолжительный, нарочито затянутый путь к ней. Таковой герой Китано предпринимает в «Фейерверке». Ниси и его жена бегут от преследователей — полиции и гангстеров, двигаясь при этом по экскурсионному маршруту; впрочем, не так существенна сама траектория, как длительность путешествия. За это неопределенное время (два-три дня? неделя? месяц?) он и она не только сближаются вновь после долгого периода отчуждения, играя в дурацкие детские игры и от души радуясь им, но и совершают путешествие, этапы

которого складываются в своеобразный ритуал подготовки к смерти.

Этот процесс в глазах Китано свят. Ниси, использующий насилие лишь в целях самозащиты, жестоко избивает случайного встречного за то, что тот посмел посмеяться над его женой, омывавшей искусственные цветы водой: «Зачем поливать мертвые цветы?». Все путешествие Ниси — заведомо бессмысленное орошение растений. Но и неживые растения могут быть прекрасны, как расцветающие в небе «цветы огня». Прекрасный пляж, на котором завершается путешествие, — идеальная безжизненная территория, на которой ничто не растет. Здесь, на границе с источником жизни на земле — океаном — обрываются жизни влюбленных.

Для Китано, как уже говорилось, замедление времени — процесс первостепенной важности. Даже когда за ним следует смерть, она кажется не столь беспощадной: ведь героям дается столько времени на прощание друг с другом, сколько им потребуется. Последние полчаса «Кукол» посвящены такой ретардации: два вспомогательных сюжета завершены, и экранное пространство безраздельно отдано митиюки Савако и Мацумото, окончательно превратившихся в пару кукол идвигающихся по направлению к финалу. Впрочем, митиюки — не просто кульминационная часть фильма, но и важнейший его элемент: к этому прощальному пути герои приговорены с самого начала, в котором они предстают в обликах безумных попрошайек, соединенных тонкой веревкой и бредущих по саду с цветущей сакурой.

В начале пути Савако видит сон. Она вспоминает уродливые прищурившиеся маски, виденные накануне на ярмарке и будто отражающие в кривом зеркале маску, в которую превратилось ее собственное лицо. На ее пути встают трое полуголых мужчин в распахнутых кимоно, с масками на лицах. Эти таинственные люди-куклы хватают Савако и тащат ее на гору, а за ней по земле волочится безвольное тело Мацумото, привязанного к ней. Судьба влечет влюбленных, как рыбу, подцепленную на крючок; мертвая рыба в живописном кимоно, приснившаяся Савако, позволяет провести прозрачную параллель — кукла, пляшущая на нити, подобна рыбе, попавшейся на удочку. Полуголый человек-монстр в маске встречается Савако и Мацумото в том самом цветущем саду. Он стоит не двигаясь и будто указывает им дорогу, на которой им предстоит окончательно проститься с постылой телесностью (о ней в последний раз напоминает нелепая фигура корпулентного персонажа в маске) и перейти в иное, кукольное качество.

Впрочем, это перевоплощение медленное, постепенное. Мацумото требуется время, чтобы стать таким же, как его безумная возлюбленная, забыть человеческую речь и отрешиться от прошлого. Трансформации следуют одна за другой. Волосы Мацумото отрастают на старомодный манер, но неопрятной щетины на щеках и подбородке почему-то не появляется. Когда он роется в мусорной корзине в поисках пищи, это кажется сиюминутной данью реалистической традиции: ясно, что этим попрошайкам не нужны ни еда, ни одежда, и без крыши над головой они оказались по собственному выбору. Костюмы Мацумото и Савако меняются сами собой, в зависимости от смены времен года. Бельевая веревка, которой они связаны друг с другом, будто по волшебству превращается в красивый и прочный красный канат. Последний рубеж они пересекают, проходя через ночной мост — подобный одному из осакских мостов, которые переходили в легендарном митиюки из пьесы «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей» герои Тикамацу.

Путь Савако и Мацумото тянется нескончаемо долго, но их любовь заморожена, она застыла на полпути к счастью. Это счастье эфемерно и кратковременно, хотя дорога и бесконечна, — парадокс, открытый Тикамацу и по-своему изложенный Китано. Дойдя до края света — маленькой пустынной гостиницы, притаившейся на склоне далекой заснеженной горы, — герои проходят последний ритуал прощания со всем человеческим: смотрят в окна и видят самих себя, обручившихся в компании друзей. Мацумото тогда подарил Савако кулон с игрушечным ангелочком — вроде тех, с которыми она беседовала в холле отеля, безуспешно пытаясь вспомнить о прошедшей жизни. Кулон вновь оказывается на ее шее, и впервые Савако-кукла показывает себя человеком: она улыбается, потом плачет.

Плачет и ее спутник. Они судорожно сжимают друг друга в объятиях, будто в последний раз — хотя им еще предстоит долгий путь. Теперь они одеты в два гигантских кимоно, снятых с другой бельевой веревки (они висели на ней, как две куклы; и правда, на куклах театра Дзерури, совершающих свое митиюки, надеты точно такие же одеяния). Они идут вперед будто не по своей воле, что-то гонит их вперед, пока они не падают с обрыва и не повисают, как две куклы после представления, на одиноком дереве, зацепившись за него своей красной веревкой-поясом. «Конец митиюки», как заметил бы Тикамацу в ремарке к одной из своих драм.

* * *

Китано любит свои куклы, и актеры превращаются для него в своеобразные эстетические объекты. Их образы, в которых с каждой минутой видится все меньше человеческого, изготовлены с тщанием и искусством, заставляющим вспомнить о старых мастерах кукол дзерури. Если женщины для Китано и становятся куклами, то эти куклы хранят свои тайны и посвящают в них мужчин — своих спутников и возлюбленных, а заодно — самого режиссера и его зрителей. Исследуя красоту куклы и заодно красоту женщины, Китано открывает для себя красоту как таковую. Постоянный продюсер Китано Масаюки Мори как-то заметил, что его подопечный в жизни — отнюдь не мачо: он человек скромный и даже женственный. Если и так, то теперь Китано впервые признался в этом открыто. А в следующем его фильме, «Затойчи», появился неожиданный персонаж: переодетый в гейшу мужчина, который в финале, когда враги оказываются повержены и необходимость в маскараде отпадает, смущенно отказывается сменить наряд на мужской.

«Куклы» — самый зрелищный фильм Китано. Любовь ослепляет (в буквальном смысле), но только тот, кто почувствовал хоть раз в жизни угрозу слепоты, как Китано, способен после этого в полной мере насладиться красками жизни. В «Куклах» Китано уже не стесняется признать себя типичным японцем и отправляется, хотя и не в общей толпе, а на приоритетных правах (мэры городов, где снимался фильм, допустили съемочную группу работать на объектах, очищенных от туристов), любоваться цветущей сакурой и красными осенними кленами. Процесс этого любования в японской традиции связан с зыбкостью красоты: и клены, и сакура хранят свои цвета совсем недолго. Осознав то, как непрочна и кратковременна красота, Китано пришел к подлинной творческой зрелости как минимум в одном: он перестал бояться банальностей и штампов, почувствовав скрытую в них силу. Любовь прекрасна и недолга, природа умирает ежегодно, чтобы родиться вновь: чтобы осмелиться в очередной раз это утверждать, нужна немалая смелость. Или тот детский взгляд на вещи, без которого не возможен ни один фильм Китано.

Игра восьмая: в живописца



Хорибе, парализованный полицейский из «Фейерверка», оставлен женой и дочерью. Он одинок, он вышел на пенсию: и ему решительно нечем заняться. Как-то раз в беседе со своим приятелем Ниси он задает сам себе вопрос: «А не стать ли художником?» После чего добавляет, будто извиняясь: «Ведь я живу у моря». Хорибе уверен: единственное препятствие на пути к творчеству — высокая стоимость холстов, красок и мольберта. Ну и вдобавок ко всему надо купить берет, как у настоящего художника. Ниси делает другу подарок: ограбив банк, он покупает все необходимые материалы, в том числе берет. После этого друзья больше не встречаются: Ниси, превратившийся из копа в преступника, ударяется в бега, а Хорибе остается в своей инвалидной коляске на морском берегу. Теперь у него есть занятие. Рецепт магическим образом срабатывает: стоило надеть берет и взять в руки кисть, как отставной полицейский превратился в заправского художника. Детская логика в фильмах Китано всегда безотказна — ведь идею стать художником Хорибе, скорее всего, позаимствовал у своей малолетней дочери, нарисовавшей ему в самом начале фильма смешную картинку.

Китано рассказывал, что фраза о берете принадлежала Рену Осуги, исполнившему роль Хорибе. Реплика была чистой импровизацией, которую Китано сохранил. Он даже признавался, что хотел сперва завершить фильм длинным планом Хорибе, сидящего на берегу в своем берете, но отказался от этой идеи: ревность замучила. Ведь принцип «купи берет и стань художником» Китано исповедует с самого начала своей карьеры блистательного дилетанта. Он испробовал столько профессий и ипостасей потому, что искренне убежден в неисчерпаемости творческих ресурсов любого человека. А живопись как лекарство, лечащее травмы и физические, и душевные, Китано проверил на себе в период реабилитации после аварии, едва не унесшей его жизнь. «До того я никогда не держал кисть в руке. Я получил очень серьезную травму головы, и мне казалось, что после этого я стану гением, новым Ван Гогом. Но я им не стал», — шутил Китано в интервью шведскому радио.

Шутки шутками, но первым живописным опытом Китано была копия «Подсолнухов» Ван Гога. Она висит на стене в одном из интерьеров «Фейерверка»: внимательный зритель даже может ее разглядеть. А другую, уже совершенно оригинальную картину Китано — свободную вариацию на тему Ван Гога, в которой подсолнух превратился в голову льва, — камера не игнорирует, а разглядывает долго, подробно, любовно.

Отец Китано был маляром-красильщиком, и, по уверению режиссера, раньше у него никогда не было желания брать в руки краски. Режиссер неоднократно вспоминал, сколь отвратительным для него и его брата в детстве было ремесло отца. Дверь дома Такеси служила Китано-старшему палитрой. Дети помогали отцу, возя ему краски и выполняя некоторые мелкие заказы; Такеси вспоминает об унижении, которое он пережил, когда ему пришлось красить стену дома, в котором жила его одноклассница из более благополучной семьи. Кисти и краски надолго остались для Китано предметами неприятными: когда мать решила обучать его каллиграфии, он при первой возможности, по дороге на урок, прятал свою школьную сумку, доставал из тайника бейсбольную форму и биты с мячом, после чего бежал на запретные тренировки.

Тем не менее со временем отторжение прошло. Возможно, свою роль сыграло то, что во время аварии Китано едва не ослеп. Или просто хотелось чем-то себя занять: «Мои ранения были крайне тяжелыми, и я думал, что больше никогда не смогу снимать фильмы и работать на телевидении как шоумен под именем «Бит» Такеси. Как Хорибе, мне было нечего делать, свободного времени было навалом, и я себе сказал: «Почему бы не заняться живописью?» Поначалу это было простым развлечением, которое позволяло терпеливо сносить боль. А потом рисование и живопись стали моими любимыми занятиями. Когда я писал сценарий «Фейерверка», мне подумалось, что Хорибе, прикованный к инвалидному креслу, находится в ситуации, сходной с моей, и, как я, мог бы заняться живописью. Я не боялся смутить зрителей, поскольку надеялся, что они поймут: Хорибе, как и я, лишь любитель, он только-только начал рисовать, и у него нет претензий на то, чтобы называться настоящим художником. Я знаю, что моя техника не слишком совершенна, однако, когда я рисую, я полностью погружаюсь в работу, которая приносит мне удовольствие и удовлетворение».

* * *

Начиная с первого «посттравматического» фильма Китано, «Ребята возвращаются», собственная живопись режиссера становится интегральной частью его кинематографа. Многочисленные картины в ресторанах и офисах (принадлежащих, по большей части, мафии) — его собственного изготовления. Впрочем, внимание зрителя концентрируется на них крайне редко: фактически это происходит исключительно в «Фейерверке», где картины Хорибе не только иллюстрируют происходящее, но и предсказывают, и предопределяют развитие сюжета. В остальных случаях Китано — бесплатный декоратор собственных фильмов, изготовитель реквизита, за который продюсерам не приходится платить. Так или иначе, возможностью самовыразиться в фильмах на правах живописца он периодически не пренебрегает. К примеру, он нарисовал четыре картины с изображением романтических любовников из пьесы Тикамацу «Гонец в преисподнюю», и ни одна из них впоследствии не вошла в фильм «Куклы» (картины были выпущены в качестве подарочных открыток). Китано признавался, что этот случай был единственным в его кинематографической карьере, когда он создал подобие предварительной раскадровки. Не для съемочной группы — для себя. Съемочную группу он, напротив, постоянно стремится застигнуть врасплох, чтобы в фильме было как можно больше неожиданных элементов и как можно меньше предсказуемых. В этом Китано радикально отличается от своего кумира, другого режиссера-художника — Акиры Куросавы.

«Как и мои фильмы, мои картины рассказывают истории. Помешать этому процессу могут только диалоги, поэтому я их и избегаю», — признается Китано. Образ для него всегда был важнее звука, будь то музыка или слово. Это не мешает красочным картинам Китано радикально отличаться по стилю от его, как правило, минималистских (в отношении красок) фильмов, на что Китано указывал один из самых заметных западных исследователей его творчества, французский киновед Мишель Симан. Тот отвечал, что контраст между кино и живописью помогает хранить равновесие: реалистичность и скупость кинематографических

образов компенсируются тем эмоциональным воздействием, которое оказывают на публику рисунки.

В первой половине «Фейерверка» дается немало намеков на близкую дружбу двух полицейских, Ниси и Хорибе, до рокового инцидента, изменившего их судьбы. Теперь, когда они не видятся, связь между ними приобретает мистический характер: все, что происходит с Ниси, прямо или косвенно отражается в картинах, которые пишет Хорибе. Ниси с женой не слишком удачно запускают фейерверки, а на картине Хорибе появляется семья, двое взрослых и девочка (очевидно, умершая от лейкемии дочь Ниси), радующаяся расцветающим в воздухе «огненным цветам». Когда же Хорибе создает картину, на которой иероглифы переплетаются друг с другом, рождая одно кроваво-красное слово — «самоубийство», у зрителя окончательно пропадают сомнения в том, чем завершится фильм.

«Они — очень близкие друзья, они были напарниками в полиции, — объясняет Китано в интервью «Cahiers du cinéma», — и между ними существует тесная духовная связь. Я задал себе вопрос: как можно выразить то, что их связывает? И тогда мне в голову пришла идея параллельно показывать картины Хорибе и путешествие Ниси». Параллели иногда работают совсем причудливо: к примеру, пока Хорибе наносит краску на холст, Ниси перекрашивает бывшее такси в белый цвет, чтобы превратить его в полицейскую машину. Так же как Хорибе служит берет, перевоплощающий его в живописца, Ниси помогает фуражка полицейского (каковым он уже не является), благодаря которой ему удается без труда ограбить банк.

* * *

«Я всегда считал, что искусство — больше частное дело, чем общественное достояние. Я сам — не вполне художник и не могу говорить об этом с уверенностью, но я уверен, что картины и рисунки — так же, как, скажем, фильмы или музыка, — могут становиться зеркалом частной жизни их создателя». Китано верит в терапевтический смысл искусства, однако отказывается считать себя профессионалом и не представляет себе, что мог бы отказаться от телевидения или кино в пользу живописи. Впрочем, он относится серьезно если не к результату своих трудов, то к тем задачам, которые ставит перед собой. «Соблюдать простоту в выражении — самая сложная задача... Для меня абстракция и простота несовместимы». Анализируя собственные картины, Китано приходит к выводу, что они созданы в восточной традиции: «В отличие от западной живописи, в которой глубина изображения и перспектива играют первичную роль, мои картины двумерны».

Трудно судить о картинах Китано, не видев их воочию, руководствуясь лишь впечатлениями от нескольких репродукций и «живописи Хорибе», показанной в «Фейерверке» (и включенной там в определенный контекст, которым и объясняется ее воздействие на публику). Однако некоторые выводы все же сделать можно. Абсурд, юмор, резкий контраст между несовместимыми элементами — все эти качества фильмов Китано находят отражение в его картинах; для них характерен и неожиданный монтаж — например, тела животного или птицы (льва, кошки, пингвина) и «головы»-цветка. Неудивительно, что из-под кисти Китано, для которого интуиция всегда была стократ важнее разума, выходят мутанты, лишённые головы (или, как минимум, мозгов). Его картины похожи на аппликации из цветной бумаги. Кстати, используемые им цвета всегда однозначно опознаваемы и ярки: никаких полутонов.

Напоминающий о детских рисунках стиль, которого во многих работах старается придерживаться Китано, слегка затрудняет критическую оценку, но бесспорно, что его полотна составили бы счастье любого музея наивной живописи или арт-брют. Фантазия и изобретательность позволяют Китано компенсировать нехватку техники, например, в масштабной картине его кисти, представленной в самом финале «Королевской битвы». Здесь актер Китано и вымышленный персонаж, учитель Китано, не в первый раз становятся единым целым — автором невинно-инфантильной, примитивистско-садистской живописной

эпопеи, суммирующей все, что зрителям довелось увидеть за предшествовавшие полтора часа. Разумеется, внимание к феномену жестокости и насилия тоже присуще Китано-живописцу. Кстати, самый известный из его жестоких героев, полицейский Азума, проводил первый день после увольнения именно в картинной галерее, в которой были выставлены работы Марка Шагала. Многие критики сравнивали Китано с Шагалом — и хотя сравнение это кажется, мягко говоря, натянутым, склонность обоих к детскому взгляду на вещи все же позволяет провести такую параллель.

Не считая себя художником, Китано никогда не продает свои работы и не выставляет их — только раздаривает друзьям и знакомым: «Если бы я захотел выставить их, найти все мои картины было бы непросто», — признается он. Большая часть картин из «Фейерверка» была роздана маленьким ресторанчикам, в которые в разное время любил заходить Китано. Правда, менеджеры из продюсерской компании «Office Kitano» обязали режиссера записывать, кому именно он дарит картины, чтобы иметь возможность взять в долг ту или иную работу для съемок. Бескорыстие и скромность Китано не мешают его полотнам быть популярными: картины из «Фейерверка» изданы книгой, а многие другие его картины привлекли внимание влиятельнейшего японского ежемесячного журнала, посвященного изобразительному искусству, «Geijutsu Shincho», который на протяжении достаточно долгого периода печатал репродукции работ Китано в каждом своем выпуске. Художник сам дал название этой рубрике: «Граффити Такеси на стене туалета».

Другой популярный вид художественного творчества, который помогает Китано избавиться от претензий на звание «профессионального живописца», — татуировки. Все герои-якудза в его фильмах не только имеют татуировки, но и беспрестанно их демонстрируют. На съемках «Джонни Мнемоника» Китано был оскорблен прежде всего непрофессионализмом в этом вопросе. Сам же он приглашал для консультаций по поводу татуировок для героев «Сонатины» и «Брата якудза» настоящих японских мастеров, неоднократно работавших с настоящими якудза. Перу Китано принадлежит такой шедевр наивной живописи, как картина «Шесть якудза с татуировками и пенисами». На ней шестеро голых преступников, похожих с виду на персонажей мультфильма, покрыты изощренными росписями (видами природы, морскими волнами, портретами самураев и древними буддами) с ног до головы, исключая лишь лицо, кисти рук, ноги ниже колена и поименованную в названии картины часть тела.

* * *

Идея Рена Осуги — надеть берет и тут же превратиться в художника — понравилась Китано потому, что когда-то он точно таким же образом, не имея никакой профессиональной подготовки, стал кинорежиссером. Он бросился в омут с не меньшей отвагой, чем герой «Сцен у моря» Сигеру, который доверил свою судьбу сломанной доске для серфинга, починенной им. Продюсеры «Жестокого полицейского» предложили Китано занять место Киндзи Фукасаку, оказавшись в безвыходном положении, — они были готовы закрывать проект, оставшийся без постановщика; он же, неожиданно для них (и, вероятно, для себя самого), согласился.

Китано рассказывает в беседе с Сехэем Имамурой о том, как начинались съемки: «Я был комиком, который неожиданно провозгласил себя режиссером, и опасался, что мои команды никто не будет слушать. Поэтому в первый же съемочный день я, напротив, принялся ломать комедию и пришел на площадку в самурайской маске, кирасе и с бамбуковым мечом. Пришел в таком виде и объявил: «С сегодняшнего дня режиссер здесь — я! Будете делать, что скажу». Все засмеялись. Я видел по лицам, что все разочарованы, но, по крайней мере, они согласились со мной сотрудничать. Было забавно, потому что про себя они думали: «Если мы ему не поможем, этот несчастный никогда не справится сам»».

О съемках «Жестокого полицейского» существует столько анекдотов, что из них одних можно было бы составить книгу. Например, известен случай, как Китано решил быстро

отснять сцену в точке, съемки в которой не были разрешены городскими властями, и, поскольку играл главную роль, не сразу заметил, что оператор и съемочная группа убегают со всех ног от преследующего их полицейского. Рассказывал Китано и о том, как, наслушавшись историй о великих режиссерах, которые все капризны, он стал требовать от первого ассистента изменить угол падения воды в фонтане. Тот три часа бился с вентилятором, пытаясь направить воду в нужную сторону, после чего Китано объявил, что результат никуда не годится, и перешел к съемкам следующей сцены; впрочем, у него и в мыслях не было снимать этот фонтан.

Китано вспоминает: «По глупости я хотел снять пять разных мест одной камерой, но, поглядев в объектив, вдруг понял, что кинокамера отличается от телевизионных камер, к которым я привык! Именно поэтому в «Жестоком полицейском» моем первом фильме, я снимал все и всех фронтально, не двигая камеру. В группе говорили: «Это его первый фильм — он даже не знает, как с камерой обращаться!» Других решений у меня не было, и я попробовал использовать кран, который находился там же. Посмотрев на результат, я вдруг понял, что сцены, в которых камера движется, мне не нравятся. В итоге получился очень простой фильм, состоящий из неподвижных фиксированных планов. Бессмысленно создавать образы, которых сам не понимаешь».

Китано смеется над собой — но и над кинематографом, возводящим во главу угла профессионализм. Действительно, сегодня «Жестокий полицейский» кажется эстетическим манифестом Китано, и его недостатки скорее связаны с тем, что работать режиссеру пришлось с чужим сценарным материалом (пусть и творчески осмысленным), нежели с неумением снимать кино. Сам Китано считает рубежом, после которого он превратился из ученика в профессионала, «Сонатину». Именно после нее он позволил себе подвергнуть сомнению профессионализм японских кинодеятелей — в едких пародийных сценах фильма «Снял кого-нибудь?» (смотря их, впору переименовать картину в «Снял что-нибудь?»). Случайно попавший на съемочную площадку идиот ничем не отличается по степени компетентности от режиссера или оператора. К концу фильма начинает казаться, что кино в Японии снимают по двум причинам: чтобы заработать денег (совсем уж наглый продакт плэйсмент вторгается в сюжет в самом финале, совершенно неожиданно) или чтобы, подобно Асао, бесплатно посмотреть на голых женщин на съемках порнографии.

* * *

В «Снял кого-нибудь?» есть очень смешной эпизод, в котором шефу гангстерского клана по его просьбе показывают представление театра теней (с которым Китано не раз сравнивал кинематограф). Когда камера вдруг показывает кулисы, выясняется, что идеальная тень кабана на экране была создана не при помощи искусной иллюзии — актеры просто поставили против света чучело кабана в натуральную величину. Сам Китано часто применяет сходную технологию: трехмерные объекты в его фильмах и на его картинах превращаются в плоские, двумерные.

Отказ от третьего измерения — лишь один из «отрицающих» методов Китано, выводящих из игры тот или иной традиционный элемент изобразительного ряда. Когда застывают и камера, и пойманный ею объект (особенно если этот объект — живой: так, первые два фильма Китано начинаются с крупного плана, неподвижного «портрета» человека), внешнее движение в кино сменяется движением внутренним. А оно уже полностью зависит от активности зрителя, поневоле пытающегося угадать, что скрывается за «плоской» картинкой. Впрочем, к стоп-кадрам Китано никогда не прибегает: столь прямолинейного акцентирования он избегает. Камера может поймать застывший образ даже в том случае, если этот образ кажется не слишком выразительным и не играет решающей роли в разрешении интриги: вообще, Китано более интересно время, нежели попавший в его поток предмет (либо персонаж).

Даже в тех фильмах, которые проходят в движении с начала и до конца, Китано

прибегает к плавной работе камеры, которая движется параллельно с актером. Таким образом, тот остается на своем месте в центре кадра, который будто и не меняется, — в таких случаях обычно выбирается нейтральный и монотонный фон. Лучший фон для создания нужного эффекта — море в штить; любимый пейзаж Китано. Подобная «неподвижная ходьба» — постоянный прием в его фильмах, с начала его карьеры («Жестокого полицейского») и до сих пор («Куклы»). Впрочем, режиссер уверяет, что это объясняется чистой случайностью. Якобы «Жестокий полицейский» получался короче, чем задумывалось, и пришлось «ходить на месте», чтобы дотянуть хронометраж, а уже потом это превратилось в элемент стиля; «У меня кривые ноги и плохая осанка, но ходьба мне нравится».

Герои Китано постоянно останавливаются, застывают, выдерживают паузы — оправданные и нет, краткие и неимоверно длинные. Они неподвижно сидят подолгу: то ли в ожидании чего-то, то ли просто в оцепенении. Сюжетный контекст и зрительские ожидания меняют тональность этих периодов неподвижности. Так, если Ниси и его жена за несколько мгновений до смерти перестают обращать внимание на время, то Затойчи в самом начале фильма, как сложный автомат, не «активируется» до тех пор, пока к нему не подходят противники (что и позволяет случайному мальчишке беспрепятственно украсть у него посох-меч). Кстати, подобный «человек-машина», работающий от брошенной в прорезь монетки, появляется в одной из многочисленных детских игр «Кикуджиро». В этом фильме застывшие картинки, как моментальные поляроидные снимки, служат для разделения сочинения на тему «Как я провел лето» на маленькие главки, но это не простые фотографии, а движущиеся, анимированные, как волшебные фотокарточки из фильмов о Гарри Поттере. Сны Масао в «Кикуджиро» показывают таинственную промежуточную стадию между действием и его остановкой: замедленные движения демонов и чудовищ, в которых преобразились увиденные в течение дня люди, превращаются в своеобразный танец. Недаром самый яркий участник этих снов — знаменитый танцор будто Акадзи Маро, сыгравший в фильме педофила.

Фотография служит людям как тренажер для памяти, а видео- или киносъемка оживляют воспоминания, подменяя их воссозданной тем или иным образом канвой событий. Китано возвращается к принципу фотографии, включая тем самым воображение публики и избегая лишних подробностей: образ изолирован от возможного контекста. Даже флешбэки в фильмах Китано — не то, чем кажутся: они фрагментарны и загадочны и в конечном счете чаще запутывают, чем проясняют происходящее.

«Для того чтобы сделать идеальный фильм, могло бы хватить и десяти планов, — считает Китано. — Только я не бываю доволен достигнутым результатом, и потому вместо десяти выбираю 250 000 планов. Картинки разбавляются диалогами и музыкой. Однако в живописи нет ни музыки, ни разговоров, а ведь на картину можно смотреть двадцать-тридцать минут. В кино можно добиться того же результата минимумом планов».

Китано ведет исследование феномена времени на свой лад: «Был в истории живописи момент перехода от реализма к импрессионизму, потом к кубизму, и между этих двух эпох люди находились будто вне времени. Точно так же в кино (которое есть история времени и образа, развивающихся одновременно) есть моменты, когда время исчезает и необходимо отказаться от синхронизации. Я хотел избежать сопоставления времени и образа, чтобы выйти из времени. Мы живем во времени, но я не думаю, что представления о нем универсальны, что оно — одно на всех. Если бы Эйнштейн это услышал, он бы на меня разозился, но я считаю, что для каждого из нас минута имеет разную продолжительность. В моих фильмах я хотел бы двигаться в этом направлении: показывать относительность времени для моих персонажей. То же самое — с образами. Когда трое персонажей разговаривают одновременно, я показываю неожиданные крупные планы одного из них или другого, чтобы показать — каждая субъективность индивидуальна. Я хочу усилить относительность ощущения».

Безотносительна только финальная остановка, которая интересуется Китано на

протяжении нескольких десятилетий: смерть. Традиционно считающаяся кинематографичной сцена убийства, то есть движения, в фильмах Китано уступает место образу неподвижного тела, уже покинутого жизнью. Иногда он показывает людей, застывших, как перед камерой фотографа, непосредственно перед неожиданной смертью (так останавливаются якудза в «Сонатине» — на пляже, на кромке дороги, в лифте), а потом, после краткой паузы, — их трупы. Смерть в мире Китано — дело духа, и потому исчезновение этого духа в никуда становится для него самым интригующим из процессов.

* * *

Как художник-неофит, Китано открывал для себя цвет постепенно. Критики писали о его ранних фильмах как о лишенных цвета — или, по меньшей мере, ограниченных определенной палитрой, в которой преобладают серый и синий цвета. Это цвета моря, любимой стихии Китано. Он сам утверждал, что экспериментирует над созданием совершенно нового оттенка, который получит название «синий Китано». Нарисованная им самим буква «К» на логотипе «Office Kitano» — синего цвета.

Герои Китано, суровые полицейские и гангстеры, обычно склоняются в выборе одежды к консервативной черно-белой гамме. Однако стоит появиться в числе персонажей серферу, как возникают более эксцентричные цвета — например, желтый. Морское побережье, в глазах Китано, — пограничная зона, меняющая человека: поэтому и якудза, попадая на пляж, передеваются из строгих костюмов в шорты и гавайские рубашки. Муракава в «Сонатине» предпочитает простую и свободную белую рубаху и постоянно смеется над цветастым пляжным одеянием одного из своих коллег.

Единственный цвет, который, кажется, не на шутку интересует Китано в его первых пяти фильмах, — цвет крови. Кровь ярко-красная, очень похожая на настоящую — хотя Китано не раз говорил, что на съемках никогда не смешивает вымысел с действительностью и в подобной крови видит лишь нейтральный элемент. Он не проливает ее без остановки, как многие его азиатские коллеги: кровь в его фильмах метит лицо или тело человека в результате резкого и трагического слома судьбы. Кровь — печать насилия: только девятилетний ребенок может поверить, что лицо дяди в крови, а под глазом синяк потому, что тот «упал с лестницы».

После аварии, когда Китано внезапно открывает в себе художника, он начинает эксперименты с цветом — сперва наивные и несмелые, как в фильме «Ребята возвращаются». Там с более агрессивным и напористым из двух главных героев ассоциируется красный цвет, а с его тихим и скромным приятелем — спокойный синий: Масару и Синдзи одеты в спортивные костюмы соответствующих цветов. В «Фейерверке» традиционная для Китано палитра обогащается новыми смыслами: перед зрителем предстает насквозь синее пространство, в котором теряется грань между небом и морем, он наблюдает за постоянной игрой непроницаемо-черного (очки) и обманного белого (цвет полицейской машины) в главном герое. В «Кикуджиро» простые, чистые, по-детски однозначные цвета создают легкомысленно-каникулярную гамму, в которой преобладает «природный» зеленый.

Это — первая проба работы с натурой, которую Китано ведет в «Куклах». Белые цветы сакуры, как чистый лист, с которого начинается повествование, и кроваво-красная веревка, связывающая бредущих по Японии возлюбленных, задают тон с самого начала. Через буйную летнюю зелень они идут к угасающе-угрожающему красному, заполняющему все экранное пространство в осенних сценах, а затем ступают на белый снежный фон — иной, чем в весеннем начале, безжизненный и безразличный к их скорой гибели. Можно искать символические смыслы в ненатурально-ядовитых цветах, ярко-желтом и ярко-розовом, с которых начинается первая новелла, но важнее смена этих рукотворных, раздражающих и броских цветов естественной палитрой.

Работа с цветом позволяет Китано постоянно оглушать зрителя контрастами, неожиданными сочетаниями, которые ни при каких обстоятельствах не могли бы составить

«стильную» цельную гамму. Иногда он не преследует иных целей, кроме психологической дестабилизации публики, да и собственных персонажей: не случайно в приглушенно-голубоватом мире Японии XIX века так подозрительно смотрится яркий блондин Затойчи с его красной тростью, внутри которой спрятан острый меч.

* * *

Ближайшим соратником Китано в его студиях мог бы стать его постоянный оператор, Кацуми Янагисима. На самом деле Янагисима, оставаясь верным соратником Китано, судя по всему, покорно исполняет волю режиссера, не внося никаких личностных стилевых коррективов в его работу. Интересно, что Янагисима, как и Китано, — самоучка, начинавший работать на студии Тосиро Мифуне; например, во время съемок «Фейерверка» он уехал за границу на курсы повышения квалификации — и оператором фильма в результате стал бывший ассистент Янагисимы, Хидео Ямамото. Заметной смены визуального стиля при этом не произошло — да ведь и задан этот стиль был еще в «Жестоком полицейском», который снимал Ясуси Сасакибара (известный оператор, с которым Китано встретился позже, в 1995-м, когда тот снимал «Гонина»), Янагисима же выступил как оператор в «Королевской битве» и показал там себя подлинным мастером — при том, что его импульсивная манера работы в этой картине ничуть не напомнила об аскетичном стиле Китано.

Китано нашел другого единомышленника и товарища по живописи в кино — прославленного модельера Йодзи Ямамото. До сотрудничества с Китано тот никогда не работал для кино, если не считать съемок в документальном фильме Вима Вендерса «Заметки о городах и одежде» в 1989-м. Знакомство Ямамото и Китано произошло в 1997 году, когда журнал «Esquire» решил устроить им «интервью на двоих». Оба пришли в условленное место на встречу не в лучшем настроении, настороженные; к счастью, ожидания обоих были обмануты. Вместо изнеженного модельера Китано обнаружил перед собой бонвивана, любителя выпить и приударить за женщинами, а Ямамото вместо самовлюбленного телеведущего встретил тонкого и уязвимого человека. С тех пор Китано, ранее неразборчивый в одежде, начал носить костюмы и рубашки «от Ямамото», разработанные тем специально для нового друга, и даже участвовал в одном из токийских дефиле Ямамото. А знаменитый модельер стал называть себя «типичным фриком в стиле Китано».

Первый опыт сотрудничества Китано и Ямамото относится к 2000 году: модельер разработал костюмы для героев «Брата якудза» — стильные, но вполне классические. Ямамото, выросший без отца, вспоминал, как преклонялся перед якудза с детства, которое пришлось на 1940-е годы. Между Китано и Ямамото вообще много общего. Как и Китано в ранних фильмах, Ямамото долго предпочитал всем цветам черный, который он называл «завершением всех цветов». Как и Китано, он долгое время оставался более популярным за пределами Японии (особенно в Европе). Как и Китано, он забыл о черном цвете и повернулся лицом к японским традициям в фильме «Куклы». Китано дал своему соавтору полный карт-бланш — и, по его заверениям, был шокирован, увидев, сколь гламурные и блестящие одеяния Ямамото разработал для главных героев, нищих попрошаек.

Но отказываться, видимо, было поздно, тем более что Ямамото не без кокетства предупреждал: сотрудничество с ним не приносит режиссерам удачу (он приводил в качестве примера «На краю света» Вима Вендерса, для которого он сделал некоторые костюмы и который провалился после тотального успеха «Крыльев желаний», а также «Брата якудза», не сумевшего повторить успех «Кикуджиро» и «Фейерверка»). В итоге на контрасте между ожиданиями режиссера, его сценарием и выдуманными персонажами, — и фантастическими красочными костюмами, созданными по мотивам традиционных одежд кукол дзерури, родился тот самый эстетический эффект, которого всегда пытается добиться Китано. Зритель был дезориентирован и поражен, восторженные рецензии чередовались с

разгромными. Китано отдал свой замысел на откуп фантазии Йодзи: модельер разрабатывал костюмы, вспоминая природу своего детства, а режиссер бросался на поиски достаточно адекватной натуры. Единственное, что стало причиной спора, — длина веревки, соединившей двух нищих. Как для Китано, вынесшего воспоминания об этой связующей нити из своего детства, так и для Ямамото, в творчестве которого с давних пор сделан акцент на лентах и нитях, опутывающих человека, вопрос был принципиальным. Пришли к компромиссу: средней длине. Она и соблюдена в фильме.

Китано доверился Ямамото как эксперту в области женщин — предмета, мало изученного режиссером. Тот, кстати, до знакомства с кинематографом Китано не раз объявлял, что в традиционной японской культуре его интересует лишь один феномен: фильмы Ясудзиро Одзу, смотревшего на мир с точки зрения женщины (любимца Китано — Куросаву — Ямамото, наоборот, терпеть не может). Однако Китано привлек Ямамото еще больше — не только как симпатичный человек, но и как непревзойденный мастер парадокса. Костюмы для «Кукол» тоже парадоксальны. Так, одеяния нищих были изготовлены в старейшем ателье Киото, с которым Ямамото сотрудничал к тому моменту уже лет восемь, в соответствии с традициями кукольного театра и с нарушением главного правила пошива кимоно: из очень ярких цветных тканей. Якудза, представавшие в фильмах Китано (в том числе в «Брате якудза»), всегда казались крутыми парнями в стильных строгих костюмах, а в представлении Ямамото пожилой босс гангстерского клана превратился в уважаемого пенсионера в мягком и свободном коричневом одеянии.

«Куклы» — редкий в истории кино случай, когда художник по костюмам стал полноценным соавтором режиссера; недоброжелатели называли десятую картину Китано «заснятым на камеру дефиле Йодзи Ямамото». На дружбу Китано и Ямамото это, естественно, повлиять не могло. Они работали вместе и в следующих фильмах. В «Затойчи» модельер продолжил свое неожиданное сближение с национальными традициями, смешав стилизацию под историческое кино 1960-х и свои авангардные техники кроя. В «Такешиз» Ямамото закрепил свое право называться «придворным» модельером Китано, поскольку главным его произведением стал костюм, разработанный специально для режиссера, вновь исполнившего главную роль. Даже две роли.

Китано смеялся над костюмами Ямамото к «Куклам» и неоднократно утверждал, что ни за что не показался бы на людях в подобном одеянии. Однако костюмы из «Затойчи» и «Такешиз» он носит с удовольствием. В последнем фильме Ямамото создал для Китано небольшой шедевр — «форменную» рубашку служащего супермаркета, китчевый объект на грани фолла: белая, вся в крикливо-красных разводах — цветах, которые при других обстоятельствах могут показаться пятнами крови, она идеально отражает представления Китано об эстетике цвета.

* * *

За исключением «Кукол», ради съемок которых Китано признавал возможность красить листья на деревьях (к счастью, удалось поймать подлинную натуру), пейзажи в его фильмах редки. Но когда они появляются, в митиюки из «Фейерверка» и «Сценах на море», Китано никогда не занимается любованием природой как таковой. Его интересует человек в пейзаже. Человек, судьба которого, как правило, плачевна: вспоминается гибель несчастного бомжа, документы которого достаются главному герою, в «Брате якудза». Его убивают деловито, небрежно, а камера меж тем фиксирует общий план безличного пригородного ландшафта, не концентрируясь на страданиях мелкой сошки. Но деланное безразличие не должно обманывать наблюдателя — Китано следит не за пейзажем, а именно за человеком, даже если черт его лица на экране не разглядеть.

Человек — главный объект киноживописи Китано, а представителем всех людей на Земле оказывается он сам, исполнитель большинства главных ролей и центральный объект притяжения. Все фильмы, в которых он играет, — это фильмы о Китано: недаром большая

часть публики, включая самых преданных поклонников, не в состоянии перечислить имена сыгранных Китано героев. Для зрителей Азума, Уехара, Муракава, Ниси, Ямамото суть один и тот же «Бит» Такеси.

Кино Китано — еще и кино по-детски нарциссическое, в котором режиссер безостановочно изучает собственное лицо и тело, пытаясь постичь их природу и назначение. Фильм для Китано — еще один взгляд в зеркало. Двенадцатый фильм Китано «Такешиз» заставил отражение выйти из зеркала, чтобы он сам и его зритель смогли посмотреть на кумира миллионов со стороны.

Игра девятая: в Китано



Удивительное свойство вселенной Такеси Китано оставаться цельной и неделимой вне зависимости от того, какой жанр или стиль возьмет на вооружение вездесущий автор, какую маску наденет актер, позволило построить эту книгу без обращения к хронологии. Отказавшись взрослеть, Китано позволяет зрителю перетасовать его фильмы в любом порядке — начиная с абсурдных комедий и заканчивая пронзительными мелодрамами, или наоборот. Китано — человек, остановивший время и отказавшийся от возраста. В этом его сила, в этом его власть над кинематографом. Но в жизни практически любого серьезного режиссера наступает момент, когда он подводит итог сделанному и (пусть даже впервые в жизни) смотрится в зеркало: на что он стал похож за годы, отданные служению кино. От возраста это напрямую не зависит. Андрей Тарковский посмотрелся в свое «Зеркало», когда ему было 43, Федерико Феллини отсчитал «8 1/2» к тому же сроку, а Педро Альмодовар созрел до «Дурного воспитания» к 55 годам, Ларс фон Триер снял «Эпидемию», когда ему стукнуло 31, а Вуди Аллен снимал такие фильмы всю жизнь, с ранней молодости. Вечный ребенок Такеси Китано держался дольше других. Фильм с говорящим названием «Такешиз» он снял, когда ему перевалило за 58.

Эта картина, в отличие от предыдущих работ Китано, скорее озадачила, чем порадовала публику. Здесь «Бит» Такеси не отказался от привычной стратегии тотальной игры, но довел ее до такого края, за которым смех превращается в судорогу. Этот визионерский фильм — самое откровенное и жестокое по отношению к себе произведение за всю богатую карьеру Китано. Зеркальный принцип заявлен уже в начальном титре: заглавие фильма, оно же — имя главного героя и создателя, — отражается само в себе. В «Такешиз» можно найти все амплуа и костюмы, примеренные режиссером за два десятилетия с лишним. Так что крайне

удачным следует признать рекламный слоган фильма: «500 % Китано».

Чтобы смотреться в зеркало было удобнее, Китано использовал безошибочный прием: шизофренический автор-герой поделил свою личность на две. Первая — теле- и кинозвезда Такеси, всеобщий любимец, находящийся на пике славы. Вторая — актер-любитель, прирожденный неудачник, вынужденный коротать дни за стойкой супермаркета, Китано.

Раздвоение личности преследует режиссера с давних пор — он даже научился извлекать из него выгоду: «Мне «Бит» Такеси напоминает куклу, которой управляет Такеси Китано. Если что-то не в порядке, виноватым оказывается именно «Бит» Такеси. Такеси Китано смотрит на него свысока, приговаривая: «Смотри-ка, этот «Бит» Такеси опять вышел из-под контроля и что-то натворил». Меня же волнует лишь то, что происходит с Такеси Китано, и это не проблема, потому что по-настоящему боюсь я только одного — смерти. Остальные проблемы — нищета, опасность быть побитым или даже попасть в тюрьму — могут быть решены «Битом» Такеси».

Возможно, страх смерти стал невыносимым: раздвоение личности в «Такешиз» предстало не спасительным трюком, а настоящим проклятием.

* * *

«Такешиз» показывали в конкурсе Венецианского фестиваля, как и «Фейерверк», «Куклы» и «Затойчи» («Брат якудза» фигурировал вне конкурса), но на правах фильма-сюрприза. Выдать новую, свежую, никому не известную даже понаслышке работу давнего фаворита именно этого фестиваля — какой сюрприз может быть лучше? Так, судя по всему, рассудил директор Мостры Марко Мюллер, который и ввел практику конкурсных «сюрпризов». Двенадцатый фильм Китано оказался сюрпризом во всех смыслах — даже для поклонников со стажем.

Хотя бы потому, что Китано привык — и приучил других — к собственной «симпатичности». Фактически любому проекту с его участием можно заранее сулить успех у зрителей (помнится, «Затойчи» получил главный приз зрительских симпатий даже на колоссальном Торонтском фестивале). Но не этому. «Такешиз» стоял в рейтинге критических оценок на последнем, самом низшем месте. Идиосинкрязия в этом фильме достигает чудовищных, гипертрофированных масштабов, выдержать которые под силу не каждому. Самая примитивная, защитная реакция зрителя проста: «Фильм не получился». Однако известно, что Китано готовился к этой работе больше десяти лет, что делал ее очень тщательно и, уж во всяком случае, сделал в ней все, что хотел. Сделал сознательно.

Занимать позицию «первого парня на деревне» Китано старательно и последовательно отказывается. Когда в самом начале фильма его герой (тот, который звезда-Такеси) отправляется на работу, он с тоской предвкушает завершение съемок: окружают все, аплодировать будут, букет преподнесут... Лучше бы деньгами. Такеси ненавидит букеты. В букетах прячутся гусеницы. И правда, каждый раз, когда на экране появляется пышный цветочный букет (раза три как минимум), из самой живописной лилии неторопливо выползает феерически-разноцветная гусеница. Со временем насекомое покидает цветочное пространство и сильно увеличивается, выдавая гипнотический танец на сцене.

Свой чемпионский статус, укрепленный предыдущим фильмом, кассовым и победоносным «Затойчи», Китано опроверг с блеском. Разумеется, наград за «Такешиз» в Венеции он не получил. Зато Марко Мюллер преподнес ему специальный приз от любящего города — внушительную бесформенную статуэтку разноцветного муранского стекла. По сути, тот же букет с гусеницей.

* * *

Как все по-настоящему исповедальные фильмы, «Такешиз» для Китано — фильм больше о себе, нежели о кинематографе. Но свою киноипостась Китано исследует вдумчиво

и беспощадно.

Для мира Такеси — актер суперпопулярных фильмов о «крутых» героях, поставивших себя вне закона. Последний фильм с его участием крутится на всех экранах, его постер висит в крохотной комнатке ничтожного г-на Китано (двойника и поклонника Такеси). Финальные кадры этого фильма прокручиваются постоянно: некий безликий ангар, в котором застыли друг против друга представители двух преступных группировок. Во главе одной из них — Такеси, с выбеленными волосами и в темных очках. Без долгих предисловий завязывается перестрелка всех против всех. Несомненно, лишь у одного участника есть шанс выйти из нее живым — у Такеси. Невредимый, он хладнокровно выходит на улицу, лавируя между грудями трупов, так и не удосужившись снять очки. Похоже, на нем — ни царапины. Титры.

Над кинематографической, игрушечной неуязвимостью своего экранного альтер эго Китано шутит довольно-таки зло. В первой трети фильма мы наблюдаем один день на съемочной площадке. Ненатуральная декорация Окинавы («Остальное дорисуем на компьютере», — уверяет ассистент режиссера) напоминает о «Сонатине», самом пронзительном из «самоубийственных» фильмов Китано. Сам Такеси выходит на сцену, чтобы, доиграв со своей спутницей — старлеткой в легком костюме — в карты, разразиться чередой выстрелов из бутафорского пистолета: сперва — в цикад, докучающих своим стрекотом (те немедленно замолкают), затем — в надоевшую возлюбленную, а потом — себе в висок. «Снято!» — торжествующим голосом провозглашает режиссер. Ритуально-трагический финиш превращается на глазах публики в очевидную профанацию.

Иначе и быть не могло. Ведь в «Такешиз» звезда-Такеси — поверхностный жулик, шатающийся по игорным домам, проводящий время в компании корректных агентов, восторженных любовниц и униженных поклонников. На его способность (хотя бы теоретическую) усомниться в собственном величии намекает лишь завораживающий эпизод, открывающий фильм и повторенный в самом конце. Здесь Такеси — не победитель. Он — последний выживший японский солдат, лежащий ничком в разбомбленном бункере и притворяющийся мертвым. Его хитрость раскрыта безжалостными американскими солдатами, входящими в бункер. Один умоляющий взгляд снизу вверх — и взгляд безразличный в ответ; выстрел в упор, и конец. Затемнение.

Этот герой — то ли из числа экранных воплощений Такеси, то ли его кошмар; учитывая преобладающую в «Такешиз» эстетику сна, вторая версия чуть более вероятна. Ясно, что отсылает он к сержанту Харе из «Счастливого рождества, мистер Лоуренс» Нагисы Осимы. То есть к первой серьезной роли настоящего Такеси Китано. Здесь — лишнее указание на то, что «Такешиз» исполняет функцию ревизии, отчет за двадцать лет.

Такеси-солдат из сна — полная противоположность Такеси-триумфатору, которому поклонники преподносят букет с гусеницей. Это скрытое, подлинное лицо Такеси-слабака, Такеси-проигравшего, Больше похожего на г-на Китано, служащего супермаркета. Тот, в свою очередь, пытается быть похожим не на реального Такеси, а на его лихого экранного двойника. Именно поэтому у г-на Китано — крашенная, выбеленная шевелюра (единственное отличие от двойника), как у якудза из фильма. В этом первое недвусмысленное указание на взаимозаменяемость «принца» и «нищего». Поначалу Китано, актер-неудачник, ходит на пробы, намереваясь стать знаменитостью и сравняться с кумиром, — но там над ним смеются («Он слишком похож на Такеси: даже волосы так же в белый цвет выкрасил»). До тех пор, пока он не попадает в сомнительное пространство исполнившихся желаний и не сливается с выдуманным Такеси, получая доступ к женщинам, деньгам и оружию.

Пробы для второстепенных и второсортных актеров — оборотная сторона того бессмысленного гламура, который в фильме демонстрирует Такеси. Ожидание в прихожей, соседство с несимпатичными, враждебно поглядывающими на тебя конкурентами, комическое выступление перед суровой комиссией: г-на Китано, представляющего низшую ступень актерской иерархии, как правило, отсеивают еще до того, как он успевает открыть рот. Условные маски разыгрываемых персонажей (к примеру, повар-садист из маленького

ресторанчика) удваивают, утраивают, раслаивают каждое амплу сюжета — нитевидного, исчезающего и непоследовательного. Двойники заполняют пространство фильма, начиная с толстяков-клоунов (то ли борцов сумо, то ли профессиональных комиков) и заканчивая поварами, якудза, таксистами, игроками в карты. Среди них центральный герой фильма чувствует себя особенно одиноко — как в ипостаси «самого-самого» Такеси, так и в качестве тишайшего и нижайшего Китано. В общем, кинематограф предстает в «Такешиз» идеальной машиной садомазохистских грез, незаслуженно возносящей одних и стирающей в порошок других. Об удовлетворении даже самых скромных художественных амбиций в этом кинотеатре жестокости говорить не приходится.

* * *

Любой двойник — умноженный портрет собственного одиночества. С двойниками, порождениями шизофренического кошмара, люди встречаются наедине, когда поговорить не с кем. Разумеется, и Такеси, и Китано безнадежно и бесповоротно одиноки: один — в силу звездного статуса, другой — в силу природной неудачливости. Один коротает время с сонмом коллег и ассистентов (к числу которых относится и крайне симпатичная молчаливая девица, поджидающая похмельную знаменитость на заднем сиденье его авто, пока тот играет в азартные игры). Второй обречен на компанию соседа-якудза и его смешливой подружки: они готовы подать реплику неуклюжему одиночке — но только в порядке жестокой шутки. Поскольку фильм полон двойников, роли обеих девушек исполняет одна актриса, молодая телезвезда Котоми Кионо.

И Такеси, и Китано — скорее куклы, нежели кукловоды, и роли им отведены незавидные. На любовь ни один из них не способен — только на похоть. Обычно сдержанный режиссер даже позволяет себе недолго показать обнаженную Кионо. Она — сексуальный объект для удовлетворения нужд Такеси («Я буду хорошей девочкой», — говорит она, потупив глаза, и перед его мысленным взором немедленно встает образ голой подружки, стонущей от наслаждения), она, уже во второй ипостаси, — объект мечтаний Китано. Ни о какой романтике не может быть и речи: в безумных мечтах Китано девушка сдается на его милость по праву сильного, после того, как он расстреливает в упор ее бойфренда. Затем возникает, правда, краткая иллюзия товарищества: она сопровождает его в ограблении банка (эта сцена превращена в развернутую цитату из «Прирожденных убийц» Оливера Стоуна), а после этого даже устраивает для него небольшое гимнастически-танцевальное представление на морском берегу — тут уже вспоминаются пляжные игры из «Точки кипения», «Сонатины» и «Кикуджиро». Но все это — жестокий обман зрения. К красоте вновь подходит как ни в чем не бывало ее убитый приятель, и, обнявшись, они постепенно исчезают из поля зрения г-на Китано.

Сексуальная состоятельность героя (любого из двух) тоже под вопросом. После того как Китано в очередной раз проваливается на пробах из-за того, что не смог достаточно ловко и быстро расстегнуть пуговицу на необходимом для роли поварском халате, сцена повторяется: теперь он не может одолеть пуговицу на джинсах хихикающей девушки. А в дверь его крошечной квартирki вдруг заглядывает суровая агент по кастингу (та самая, с проб), которая громкими издевательскими криками окончательно отбивает охоту к действиям. Тут в дело включается оружие (классический символ-заменитель мужского достоинства), и после нескольких выстрелов в сторону ведьмы Китано наконец решает проблему с пуговицей и добивается желаемого. В роли агента, третирующей Китано и преследующей его весь фильм — как и расстрелянный якудза, она никак не желает ни умирать, ни исчезать — выступила давняя соратница режиссера, актриса Каэко Кисимото: именно она играла жен Ниси и Кикуджиро.

«Такешиз» — фильм-перевертыш, в котором не находится места для нежных чувств и близости, поддерживавших героев «Фейерверка» и «Кикуджиро». Напротив, женщина здесь — прежде всего эффективный инструмент для дестабилизации мужчины, а эротическое

притяжение — лишь дьявольский соблазн, ведущий к неминуемому краху. Не случайно соблазненный и изнасилованный мальчик-гейша из «Затойчи» вновь является в «Такешиз» в травестийном, угрожающе-демоническом облике, также претендуя на жалкое целомудрие г-на Китано.

Во многом «Такешиз» напоминает скандальную комедию «Снял кого-нибудь?» (сцена с пуговицей, не желающей расстегиваться, — будто оттуда). Только здесь над героем чаще смеются все остальные персонажи, чем зритель; и г-н Китано, и Такеси чаще вызывают жалость и презрение, чем улыбку. Самый душераздирающий образ фильма — клоун. Впервые Такеси встречает Китано, когда тот облачен в костюм клоуна и загримирован так, что сходство между двойниками можно и не заметить. Звезда подписывает автограф своему невезучему поклоннику-клоуну. Тот же, выходя на улицу, с ужасом видит другого клоуна, несчастного ряженого, обреченного на то, чтобы забавлять проходящий мимо народ. «Ты думаешь, мне нравится этим заниматься?» — цедит сквозь зубы клоун. Ответ очевиден даже туповатому г-ну Китано.

* * *

Шанс предстать в облике полицейского и хотя бы попытаться упорядочить творящееся на экране безумие в «Такешиз» герой не получает. Ему предлагается другая фуражка — фуражка таксиста. Простая профессия, предполагающая череду элементарных действий (остановиться, взять клиента, принять заказ, отвезти его по названному адресу, принять оплату и ехать дальше), обманчива: в автомобиль набиваются один пассажир за другим, тормоза отказывают, и дорога усеяна взявшимися неведомо откуда трупами. А затем машина устремляется в неведомую бездну — куда-то вниз, как у Кэрролла, только белого кролика в конце туннеля не видать.

Судя по всему, шофер такси, то есть водитель машины, едущий не по своей воле, а по заказу, — тот же кинорежиссер. Выполняя известную функцию, он надеется, что привычка и профессия спасут его от неконтролируемого поворота событий, защитят от хаоса. Но хаос вторгается в упорядоченную вселенную еще более грубо и откровенно (война, на которую намекает бойня на дороге, — воплощение хаоса). Наемный служащий, роль которого — поддержание порядка (общественного или художественного, не важно), входит в первейшую группу риска. Когда г-н Китано скучает в своем супермаркете, он не подозревает, что впереди — череда удивительных приключений. В их числе и столкновение с демонической дамой из «зала прослушиваний», которая издевается над скромным кассиром, заставляя отсчитывать сдачу с внушительной купюры, врученной ему за жевательную резинку; и неожиданное признание в любви от уважаемого гомосексуалиста; и встреча с умирающим гангстером, оставляющим растерянному Китано в наследство сумку, полную разнообразного оружия.

С этого момента фильм окончательно расстается с «реалистическим» измерением и переходит в область сна. В начале фильма ассистент Такеси с уважением отзывается о таксистах: «Они спят, где пожелают». История ночного таксиста, объезжающего трупы на шоссе, — тоже сон г-на Китано; сном оказывается и чемоданчик с оружием. Пространство сна, оно же царство хаоса, нивелирует многолетнюю привычку Такеси Китано к рассчитанному — хотя и поэтичному — монтажу. В «Такешиз» так же много раздражающих и необязательных элементов, как в любом дурном сновидении.

Мир этого сновидения безоговорочно враждебен по отношению к сновидцу Китано, каждый его обитатель так и норовит оскорбить, уязвить и растоптать невольного-главного героя. Над ним смеются все — от знакомых до случайных прохожих; повар в случайной забегаловке, воплотившийся персонаж разыгрываемого на актерских пробах эпизода, пытается отравить его спагетти (заказывая которые Китано чувствует себя заправским сицилийским мафиози). Но самое ужасное — растущая с каждой минутой уверенность героя в том, что хаос породил он сам, и именно его неспособность призвать мир к порядку привела

к столь катастрофическим последствиям. Пока Такеси выполняет ряд давно заученных действий, он еще может притвориться творчески состоятельным субъектом. Но стоит ему сойти с дистанции хоть на минуту — скажем, чтобы сымитировать степовой номер, который репетируют его коллеги по шоу-бизнесу в соседней студии (в ролях коллег выступают все те же «The Stripes», знакомые по «Затойчи»), — как становится очевидна его несостоятельность.

Эту же чечетку, как приговор, воплотившиеся в танцующих демонов «The Stripes» исполняют на сцене магического ночного клуба, куда попадает по ходу нескончаемого сна г-н Китано. Ему еще кажется, что он может позволить себе роскошь притвориться одним из зрителей inferнального представления с участием певца-трансвестита, угрюмого диджея и пляшущей гигантской гусеницы. Но это новая иллюзия, и вот уже в чистом поле, перед очередной обманно-решающей перестрелкой, Китано пытается отбить ту же чечетку на железнодорожных рельсах, прямо перед приближающимся поездом. Правда, попытка самоубийства вновь оказывается неудачной: вместо локомотива к Китано на малой скорости подъезжает чернокожий фантом с шахтерским фонариком на голове — он светит в лицо, и слепящий свет прожектора или софита лишает героя зрения. Единый в двух лицах Китано-Такеси — неспособный к прозрению слепец, антипод прозорливого обманщика Затойчи.

* * *

Если носителю порядка — полицейскому — в «Такешиз» места не находится, то, разумеется, глашатаи хаоса — якудза — переполняют этот фильм, с начала и до конца. Насмешливо они поглядывают на экран, где Такеси в очередной роли пытается изображать одного из них: этот экранный мафиози кажется им не более реальным, чем сувенирная фигурка с пистолетами, которую преподносит главному герою его молчаливая поклонница.

Настоящие якудза, вместо того чтобы гибнуть в роковых перестрелках, режутся в маджонг и бьют баклуши. Один из них, по кличке Младший, даже участвует в пробах — хочет испытать себя в качестве актера, хотя и не способен запомнить даже одну, пробную реплику. Якудза — человек, живущий по праву силы, которое никак не может до конца понять и применить г-н Китано. Насилие и жестокость должны быть не средством, а целью: в этом герой убеждается, когда видит, что его попытки изменить свой статус в этом мире остаются тщетными; даже когда карманы полны денег, а в обеих руках — по скорострельному пистолету. Поэтому, поначалу получив сумку с оружием в благодарность от спасенного им беглого якудза-убийцы, в конечном счете Китано возвращается на исходную точку, на задний двор своего супермаркета, чтобы жестоко добить раненого благодетеля.

Вседозволенность, отмена любых моральных законов тем, у кого в руках оружие, напоминает о «Прирожденных убийцах» раз за разом. Подал клиенту не то блюдо? Смеялся над клиентом? Отказался выдать деньги по первому требованию? Попытался стать на пути? Умри за это. Ответ на все вопросы один — густая очередь, выстрелы с обеих рук. В точности как в любимом фильме г-на Китано (том самом, где снимался Такеси). Незадача лишь в том, что, как во сне и в кино, выстрел не способен решить ничего. Все противники Китано многолики и бессмертны, они встают из праха раз за разом, будто не замечая кровавых пятен на собственной одежде. И вот вспышки от бессмысленных выстрелов приобретают собственную эстетическую ценность, складываясь в новые созвездия. Апофеоза эта безопасная бойня достигает в сцене на пляже, где Китано противостоит целая армия: в ней и спецназовцы, и военные, и борцы сумо, и профессиональные переговорщики, и даже взявшиеся невесть откуда самураи. Он расстреливает их всех, оставаясь неуязвимым под градом выстрелов, льются реки крови, но все напрасно: битве нет конца, и победителя определить невозможно.

В «Такешиз» режиссер осмеивает и девальвирует то, к чему до сих пор относился с

уважением, — смерть. Однако он позволяет ей один, последний раз быть страшной. Когда г-н Китано понимает, что все его приключения были мороком, бредом и он остается тем же беспомощным кассиром из супермаркета, что и прежде, он возвращается домой и берется за другое оружие. Там, где пистолеты и автоматы бессильны, где оружейный огонь оборачивается огнем безопасного фейерверка, отточенное лезвие может оставаться действенным и эффективным. Впрочем, самурайского меча у г-на Китано нет. Поэтому он берется за кухонный тесак и идет напрямик к своему двойнику Такеси. Встречает его у лифта и бьет ножом в живот, несколько раз — чтобы наверняка. Другого способа покончить с кошмаром нет. Кроме того, убийство двойника — почти то же самое, что самоубийство. Нож в живот — чем не харакири, почетный способ уйти из жизни для истинного самурая?

Взгляд в зеркало страшен. Ход остановленных часов запущен вновь, он все быстрее. Взросление в двенадцатом фильме Такеси Китано становится худшим из возможных кошмаров: душевной болезнью с запланированным летальным исходом. Исход этот он обеспечивает сам. В версии Китано главная задача Джекилла и Хайда — не воссоединение, а полное и беспощадное уничтожение худшей (взрослой) половины, Еще древние говорили: чтобы остаться вечно молодым, надо расстаться с жизнью до наступления зрелости. В реальной жизни Китано этого, несмотря на попытку самоубийства, не произошло. Поэтому даже после такого бескомпромиссного и мрачного фильма, как «Такешиз», у него есть только один выход: снова впасть в детство.

Game over?

Самое точное и в то же время метафорическое определение стиля Китано дал он сам в фильме «Такеси Китано — непредсказуемый»: «Я — как маленький мальчик, который надевает новенький костюм и старается вести себя осторожно, чтобы не испачкать его. Потом он садится за стол и тут же сажает пятно. Поняв, что терять ему уже нечего, он портит костюм окончательно, не оставляя на нем ни одного чистого места».

Во всех своих интервью Такеси Китано не устает сравнивать себя с ребенком. Он делает это так часто и упорно, что давно перестало быть важным — идет ли речь о тщательно спланированной стратегии или о прирожденной инфантильности. «Я веду себя как мальчик из «Нового платья короля», — говорит Китано. — Недавно я заявил, что нам не нужна верхняя палата парламента, и меня едва не вызвали в парламент, чтобы я объяснился». Марк Шиллинг в своей книге «Современное японское кино» называет Китано «вечным Питером Пэном», и вряд ли можно придумать лучшие слова. Китано не только не способен повзрослеть; он не хочет взрослеть, он сопротивляется естественным процессам и делает невозможное. Во всяком случае, в кино, сквозь призму которого большая часть зрителей вынуждена рассматривать жизнь и судьбу своего кумира.

«Незрелость — высшая форма зрелости» — так кратко охарактеризовал манеру Китано один из тех критиков, которым западный мир обязан открытием этого режиссера, француз Тьерри Жусс. В этих словах — описание не только стиля, но и идеологии, направляющей каждое движение Китано. Ему было далеко за сорок, когда он сравнивал себя с учеником музыкальной школы, прошедшим начальный этап обучения, но сразу после «знаменующей зрелость» «Сонатини» он ставит «Снял кого-нибудь?» — фильм нарочито инфантильный, полный детского юмора; не стоит забывать, что эта дурацкая картина могла бы остаться последней в фильмографии режиссера и считаться его завещанием, если бы «Бита» Такеси доставили в больницу после аварии часом позже. Да и сама авария для него — брутальная форма воспоминания о детстве, когда он, впервые усевшись на мотоцикл, пережил сходную, хотя и менее тяжелую, травму. «Фейерверк» — апофеоз режиссерских достижений Китано, по достоинству награжденный «Золотым львом»; но за ним следует самый ребячливый фильм Китано, «Кикуджиро». Трагические «Куклы» продолжает игровой и подчеркнуто-массовый «Затойчи»... Китано просто не позволяет себе взрослеть, делая раз за разом шаг вперед и два шага назад.

Ребячливых людей в искусстве хватает, но мало кто способен, как это сделал Китано, превратить ребячливость в последовательную — пусть и интуитивную — эстетическую стратегию. Правда, ее невозможно математически рассчитать и передать другому режиссеру. Но и детство как таковое — территория, до сих пор не исследованная. Тем ценнее для человечества каждый из редких посланников питер-пэнковского Неверленда. Таких, как Такеси Китано.

Такеси Китано о своих фильмах (Интервью Антону Долину)

Эти интервью были опубликованы в «Газете» в период с 2002 по 2005 г. в сокращенном виде. Полностью публикуются впервые. Автор выражает благодарность компании «Кино без границ» и лично Сэму Клебанову за содействие в организации интервью.

«Я надеялся стать более свободным» («Куклы», сентябрь 2002)

Можно ли считать «Кукол» фильмом, из которого европейцы больше узнают о японской культуре?

Мне кажется, что рассказанные здесь трагические истории о любви и смерти универсальны, они не только о Японии. Вы можете найти в «Куклах» связь с древнегреческой мифологией, пьесами Шекспира, китайским или корейским эпосом. А то, как зрители поймут фильм, это их дело — я как режиссер не хотел бы навязывать им свое мнение. Во всяком случае, заплатив деньги за билет, человек получает право на свою интерпретацию. Впрочем, «Куклы» ближе всего к драматургии Тикамацу — классического японского драматурга эпохи Эдо, писавшего пьесы для театра Бунраку. Его пьесы были историями любви обычных людей друг к другу. Все три новеллы в фильме основаны на сюжетах Тикамацу. Я хотел перенести его сюжеты в современный антураж. Еще мне хотелось сыграть на одержимости японцев временами года: все четыре присутствуют в моем фильме.

«Куклы» — фильм странно эстетский и задумчивый для вас, мастера бурлескной комедии и черного гангстерского фильма: здесь вы часто используете натурные съемки на фоне традиционных японских пейзажей — цветущей сакуры, осенних красных кленов, а модный дизайнер Йодзи Ямамото разработал костюмы для ваших персонажей...

Йодзи не просто работал над костюмами. Он стал как бы гидом для моего фильма: ведь я вставил эпизоды с куклами, которые шепчут друг другу что-то на ухо, в начало и финал фильма, сделал своеобразные вступление и эпилог лишь после того, как увидел разработанные им для картины костюмы. Натуре я, в самом деле, уделял особое внимание. Я искал специальные нереалистические пейзажи, я много работал над выбором цвета.

Костюмы Ямамото больше помогли или помешали вам в работе над фильмом?

Ямамото — мой хороший друг, и когда я спрашивал его, не хотел бы он сделать костюмы для моего фильма «Брат якудза», он ответил «да». Мы продолжили сотрудничество в «Куклах». Когда я попросил его заняться костюмами для картины, то понимал, что поручать модному дизайнеру разработать костюмы для нищих не очень логично: нищим больше бы подошли затертые майки и краденые кроссовки «Nike». Мы ни разу не успели обменяться с Ямамото мнениями по этому поводу до первого съемочного дня, когда он пришел на площадку с уже готовыми костюмами. Я не видел к тому моменту даже эскизов, и

на площадке, когда ко мне впервые вышла исполнительница главной роли в костюме от Ямамото, я просто запаниковал: «И это — костюмы для уличных попрошайек?» Не поймите меня неправильно, костюмы просто фантастические, но мне они показались неподходящими. Однако потом я вдруг понял, что все равно не смог бы сделать «Кукол» реалистичным фильмом, и после момента смущения я решил вовсе оставить идею подражания реальности: мой фильм должен был стать пьесой для кукольного театра Бунраку, только с участием людей. Тогда мне и пришло в голову включить в начало и в финал картины кукол бунраку: одна шепчет другой что-то на ухо, поскольку они и есть рассказчики этой истории.

Судя по всему, на вашу работу над этим фильмом повлияли ваши детские впечатления — образ нищих, связанных красной веревкой, или пьесы Бунраку, которые играла ваша бабушка. Почему вы сами не сыграли в столь личной картине, спрятавшись за камерой?

Да, ностальгических элементов в «Куклах» немало. Но сам я сыграть не мог по нескольким причинам. Съемки этой картины были весьма непростыми: бесконечные поиски различных оттенков цвета и их компоновка, выбор природы и так далее. Режиссерская задача здесь была намного сложнее, чем в моих предыдущих фильмах, и у меня просто не было времени исполнять еще и актерскую работу. Во-вторых, я не видел для себя роли в сценарии. И наконец, увидев костюмы Ямамото, я сказал себе: «О боже, этого я не надену».

Ваши фильмы западные зрители ценят выше, чем японцы. Изменят ли ситуацию «Куклы»?

На этот раз я, честно говоря, боюсь потерять и западного зрителя. Во время Венецианского фестиваля я понял, что снял самый свой противоречивый фильм. Мне переводили здешние рецензии, и похоже, что критики разделились на два лагеря; одни в восторге от фильма, другие просто возненавидели его. Такое в моей жизни впервые. Продюсеры говорят, что ничего лучше не бывает, но представьте себя на моем месте — сначала провести десять минут под холодным душем, а потом с ходу попасть в раскаленную баню...

Вы назвали «Кукол» — нежный и поэтичный фильм о любви — самой жестокой своей работой. Почему?

В своих фильмах о гангстерах я показывал профессионалов, которые всегда готовы умереть: если ты бандит или полицейский, то смерть ждет тебя за каждым углом, это все знают. Но в «Куклах» я рассказываю об обычных людях, и смерть приходит к ним неожиданно, как раз в тот момент, когда они уже начали надеяться на хеппи-энд. Влюбленные герои «Кукол» умирают как раз тогда, когда жизнь стала для них улучшаться, проясняться; тогда смерть и наносит свой неожиданный удар, еще более могущественная и страшная, чем всегда. Это не сравнится с моими ранними работами, героями которых были люди, привычные к смерти. Впрочем, моя женская сторона, возможно, действительно дала о себе знать во время съемок «Кукол»... Наверное, лучше мне не показывать этот фильм моей жене — она скажет, что наконец-то я стал сдавать позиции.

В «Куклах» ваша работа с цветом буквально поражает воображение. Почему вы решили сконцентрироваться на цвете?

Пейзажи, которые я использовал в «Куклах», — сакура в цвету, осенние красные клены и покрытые снегом горы — это общепринятые клише, которые всегда использовались как фон в пьесах театров Кабуки и Бунраку, Мужчина и женщина любят друг друга, а за их плечами цветет вишня. Я постарался проделать в своем фильме ту же работу,

противопоставив эти краски монотонной гамме предыдущих моих картин. В Японии цветущая сакура или красные клены — символы хрупкости и смертности человека: сакура цветет совсем недолго, а потом ее лепестки опадают, и осенние клены сохраняют свои красные листья едва ли в течение нескольких недель.

Актеры в вашем фильме в самом деле очень похожи на кукол. Как вам удалось добиться от них такого стиля игры?

Я просто просил их не переигрывать; оставаться нейтральными и концентрироваться, например, на своей походке, а если в голову все же лезут мысли о роли, то постараться подумать о чем-нибудь другом. Например, «как я голоден» или что-нибудь еще в этом роде.

Какой была реакция японской публики на фильм?

Реакция японцев, насколько я знаю, аналогична реакции международного зрителя, видевшего «Кукол» на премьере в Венеции. Четкое разделение на два лагеря: одни любят, а другие ненавидят. Вот что странно с этим фильмом — зрителям очень трудно объяснить, что именно им понравилось в нем, какой аспект, какая конкретно сцена. Им нравится, скорее, как фильм действует на них, а логически объяснить, за что они любят или ненавидят его, невозможно. Разве что скажут — «красивые цвета, пейзажи» и все такое...

Как соотносится стилистика «Кукол» с традициями японской культуры?

Содержание фильма, его сюжет весьма традиционны. Персонажи ведут себя в моем фильме похоже на то, как они себя ведут в пьесах Тикамацу. Естественно и логично, что в начале и конце картины появляются куклы театра Бунраку. Кроме того, в начале показан отрывок из спектакля Бунраку и звучит песня... даже не песня, а речитатив, рассказ. Кукловоды и рассказчик находятся на сцене, под аккомпанемент сямисэна они говорят о персонажах, используя или монолог, или диалог. Одна кукла говорит другой: «Нам некуда бежать, но мы убегаем вместе и, возможно, умрем вместе — почему нет?»

Столько традиционного для режиссера, который, как считается, всю жизнь традиции нарушал и разрушал!

Я думаю, это огромное недоразумение — считать меня режиссером. Пока я не начал сам снимать фильмы, я вообще не был знаком с кинематографом. Моей целью никогда не было разрушить традицию японского кино, потому что я с этой традицией не знаком!

Но сегодня-то вы живой классик. Замечаете свое влияние в работах более молодых коллег?

В этом году я посмотрел фильм «Го», получивший несколько японских кинопризов. Смотрел и думал: операторская работа и свет очень похожи на мои фильмы, они просто копируют мои фильмы! Но в конце, когда пошли титры, я увидел, что оператор и художник по свету — люди, которые работали на моих картинах. Было смешно, когда я понял, что попросту ошибся. Однако, смотря некоторые фильмы молодых японских режиссеров, я порой чувствую сходство с моей стилистикой — например, в монтаже или многочисленных умолчаниях в развитии сюжета.

В «Куклах» снялась известная в Японии певица Киоко Фукада. Каково было работать с поп-звездой? Понравилась ли вам ее музыка?

Ощущал я себя с ней вполне комфортно. Поп-звезды — те же куклы, ставишь их перед камерой, она их снимает, вот и все. Не спрашивайте меня о ее музыке: могу, конечно, сказать, что ее песни — полное дерьмо, но ее менеджер потом прочтет и будет в бешенстве. Впрочем, сама она недурна, вполне в моем стиле.

Вы не расцениваете «Кукол» как начало нового — более зрелого — периода в своем творчестве?

Нет... Меня не перестают спрашивать, когда я вырасту и наконец-то перестану быть ребенком. Ответа я не знаю.

Вы все чаще представляете лицом японского кинематографа за рубежом. Чувствуете какую-то особую ответственность?

Я не думаю об этом — в Венеции я чувствую себя как дома, и мне все равно, где я показываю свой фильм. Но быть представителем кого бы то ни было я не хочу. Я слишком прямолинеен и откровенен, всегда говорю правду обо всем, что творится в японском обществе, и поэтому, между прочим, японцам не нравится, что я часто езжу за границу.

Какую именно правду вы говорите?

Например, о коррупции японской правительственной системы, об эксплуатации населения, о налогах. Им это не нравится, они и относятся ко мне соответствующим образом. Взять мой фильм «Сонатина». Он был отправной точкой моей международной карьеры. Когда «Сонатина» была выпущена в Японии, она шла на широком экране едва ли несколько недель. Только через несколько лет я узнал, что какой-то европейский фестиваль дал «Сонатине» свой главный приз. Японские продюсеры фильма не сообщили мне об этом; им очень не понравилось, что фильм, который они фактически проигнорировали в Японии, так хорошо принят в Европе. И они просто не сказали мне, что фильм был награжден!

В «Куклах» все три сюжетные линии перемешаны, что создает иллюзию цикличности происходящего, почти бесконечности.

Я хотел придать фильму еще более сложную временную форму и всерьез думал на этапе монтажа свободно перемешать все сцены между собой. Но пришли продюсеры и сказали: «Не дури». Я очень мало знаю, скажем, о живописи, об импрессионизме и кубизме, о том, как переводить трехмерный мир в двумерное пространство картины. Все, что я пытаюсь сделать здесь — передать то, что я думаю о времени.

В фильме есть сцена, напоминающая об аварии, в которую вы попали перед съемками «Фейерверка» и которая стоила вам нескольких операций...

Я вообще-то не принимаю всерьез аварию, которая случилась со мной, хотя в «Куклах» действительно есть похожий эпизод. Поклонник певицы видит ее лежащей на проезжей части с окровавленным лицом, но сцены, в которой ее сбивает машина или мотоцикл, я в фильм не включил. Может, ее попытался убить другой фан! Говоря о том, что произошло со мной... Станным образом, я надеялся радикально измениться, стать более свободным, превратиться в другого человека после такого травматического эксперимента. Но в результате во мне изменилось только одно: появился шрам на лице.

Вы уже получали однажды венецианского «Золотого льва» — за «Фейерверк». Что для вас значат фестивальные призы?

Приз для меня ничего не значит — ничего, кроме того факта, что я получаю приз.

«Самураи — давняя моя любовь» («Затойчи», сентябрь 2003)

Вы давно говорили, что мечтаете снять фильм о самураях. Ваша мечта осуществилась?

На самом деле «Затойчи» не тот самурайский фильм, о котором я говорил четыре года назад. Та идея до сих пор не реализована, но я продолжаю над ней работать. «Затойчи» не имеет никакого отношения к тому давнему проекту. Его не так просто осуществить, у меня есть другие обязательства, которые не позволяют мне завершить задуманное. К тому же мне требуется время, чтобы внимательно изучить материал. Это будет более масштабная картина о реальном, а не мифологическом герое, одном из знаменитых японских сегунов. И конечно, на это необходимо потратить очень много денег. Самураи — давняя моя любовь, еще с детства. Тогда я, помнится, с удовольствием смотрел телевизионный сериал, герой которого был, грубо говоря, японским вариантом Зорро. Как же он мне нравился! В маске ходил и был очень хорошим парнем.

Как вам понравилось играть слепого?

Я хотел бы сказать, что мне удалось развить шестое чувство, раз уж я играю слепого, но этого не произошло. Я закрывал глаза при словах «мотор» и открывал, когда мне говорили «стоп», так что я не ходил весь день с закрытыми глазами, входя в образ. Одна из самых больших проблем для меня была в том, что я очень плохо запоминаю свой текст, поэтому всегда прошу ассистентов писать мне слова на больших плакатах и держать перед глазами, чтобы я мог подглядывать. В этом отношении роль слепого для меня просто губительна. К тому же с закрытыми глазами мне было сложно уворачиваться от ударов противника. Так что очень часто его меч оказывался в сантиметре от моего лица.

Наверное, в этот раз вам пришлось больше заплатить своему ассистенту, потому что с закрытыми глазами вы не могли видеть, что происходит на съемочной площадке?

Нет. Он хороший человек.

А почему вы решили сделатьсь блондином и что заставляет вас ходить с выбеленными волосами до сих пор, хотя работа над картиной давно окончена?

Волосы я покрасил специально для этого фильма — мне казалось, что блондином Затойчи будет смотреться более оригинально. Кстати, покрасился я в день японской премьеры моей предыдущей картины, «Кукол», чтобы во время пиаровской кампании показываться перед публикой только в таком виде. Мне было нужно, чтобы все привыкли к моему новому имиджу и не удивлялись, увидев блондина Затойчи. Теперь же рекламный агент фильма требует, чтобы я оставался блондином до тех пор, пока «Затойчи» не выйдет в Японии. В день премьеры я моментально перекрашусь обратно в черный. Это мне необходимо для съемок в паре телевизионных фильмов.

Но вам идут светлые волосы...

Что вы говорите! Ладно, тогда после съемок опять перекрашусь в блондина.

Так вы больше похожи на своего коллегу и соотечественника Такаси Миике.

Тогда я еще подумаю, оставаться ли блондином. Я не люблю фильмы Миике, не хочу быть похожим на него. Он страшный какой-то, типичный бандит... Ладно, давайте лучше перейдем к следующему вопросу.

В вашем фильме много комических сцен. Вы заранее придумывали гэги или это получалось спонтанно?

И то и другое. Какие-то сцены мы планировали заранее, какие-то были сымпровизированы самими актерами. Возьмем, например, сцену, где неумелый Синкити предлагает крестьянам научить их искусству сражения на мече. Этот эпизод был тщательно спланирован, потому что актерам приходилось выполнять очень сложные движения. Смысл этого гэга заключался в том, чтобы публика смогла понять: все, что они делают, абсурдно и неправильно. Мы были ограничены во времени, поэтому я поручил постановку этой сцены моему протеже, комедийному актеру. В итоге именно он ставил все аналогичные сцены, многие из которых рождались спонтанно.

Если уж мы заговорили о времени и скорости, то скажите, почему сцена, где Затойчи сражается со своим врагом, ронином Хаттори, занимает всего несколько секунд, в то время как степ все герои картины бьют минут десять?

Что касается финала, то с момента написания сценария я был уверен — фильм обязан заканчиваться именно танцевальной сценой. В ней я задействовал шоу-группу «The Stripes», которой руководит мой бывший учитель. Знаете, в традиционных японских исторических фильмах есть стандартный финал, когда положительные герои побеждают отрицательных и все крестьяне танцуют национальные танцы. Типичное клише, без которого никуда. Мне самому было интересно, как можно соблюсти традицию, но сделать сцену более оригинальной. Так мне пришла в голову идея чечетки. Кстати, в японской традиции Но и Кабуки используется деревянная обувь, идеально подходящая для чечетки, так что не все здесь выдумано.

Мне было очень важно придать картине определенный ритмический рисунок. Посмотрите на сцену, где крестьяне работают на поле. Сначала вы думаете, что они просто работают, но постепенно осознаете, что в их движениях есть логика, что на самом деле они двигаются под музыку, которая звучит за кадром. В финале этот скрытый ритмический подтекст обнаруживает себя окончательно. Но, в общем-то, смысл не только в этом, и я бы не хотел, чтобы это было воспринято в столь узком контексте. Это не танец ради танца, но часть общей ритмической схемы, которая включает и батальные сцены, и драматические моменты картины.

С самого начала публика подозревает, что последней станет сцена напряженной и драматической борьбы Затойчи с Хаттори. Наверно, отвечая ожиданиям зрителей, режиссер обычно растягивает такие сцены во времени, придумывает душераздирающие подробности. Но я хотел сделать нечто противоположное. Потому что, будь то финальное сражение, будь то обычная драка, нужна всего секунда, чтобы понять, на чьей стороне будет победа.

Сцены сражения на мечах похожи на балет. Вы их как-то готовили?

Сцены сражения на мечах — особенно те, в которых участвует Затойчи, — бесконечно далеки от классического искусства ведения боя. Затойчи извлекает меч из ножен в очень специфической позиции, когда рука обхватывает рукоятку не спереди, а сзади. Таким образом, он совершает очень неестественное движение при ударе. Мне пришлось много работать, чтобы привыкнуть управляться с мечом именно таким образом. К тому же меч

Затойчи короче обычного меча, поэтому ему приходится атаковать противника с очень близкого расстояния. Так что я внимательно просчитывал расстояние до противника, чтобы все выглядело реалистично, а зритель поверил, что Затойчи действительно мог рассечь врага пополам.

Сцены сражений давались нелегко еще и потому, что я играю слепого. С закрытыми глазами следить за расстоянием между собой и противником почти невозможно. И если вы находите, что это напоминает балет, то, наверное, потому, что, сражаясь на мечах, вам, как и в балете, необходимо найти ту единственную позицию, которая не позволит получить травму.

Как же вы этому научились?

Когда лет тридцать назад я был начинающим талантливый комиком и выступал на сцене, мой учитель преподал мне основы боя на мечах — это было необходимо для исполнения ряда комических номеров, Правда, сейчас мне пришлось переучиваться именно из-за ненатуральной техники Затойчи. Я бесконечно тренировался. Все мои близкие и коллеги не уставали жаловаться на меня. Дома, к примеру, я испортил все обои — жена была просто взбешена, а вдобавок разбил еще и очень дорогую старинную вазу.

В фильме вы активно используете компьютерные технологии. Это было вызвано техническими требованиями или денежными ограничениями?

Я использовал компьютерные технологии в сценах схваток — в основном когда кровь хлещет из раны. С одной стороны, ты хочешь, чтобы все выглядело как можно более реалистично, но с другой — вид крови, фонтаном извергающейся из чужого живота, может быть чересчур болезненным для публики, тем более что в моем фильме постоянно кого-то убивают. Я стремился сделать эти эпизоды похожими на видеоигру, в которую будто бы играет зритель, или на мультфильм, создать ощущение виртуальности происходящего.

У картины очень сложная композиция. Вы расписывали все сцены заранее, еще до съемок?

Я никогда не делал раскадровку, ни в этот раз, ни при работе над предыдущими картинами. Конечно, какой-то сценарий у меня есть, но в целом, я считаю, это не главное. Не стоит слепо следовать за литературой, которую часто выдают за историю.

Почему вы решили сыграть именно роль Затойчи, а не Хаттори? Ведь роль Хаттори в определенном смысле более драматичная и романтическая, он больше похож на персонажей, которых вы играли раньше.

Честно говоря, я об этом не думал. Может, я и правда должен был играть Хаттори. На самом же деле, когда моя старинная подруга предложила мне участвовать в этом проекте, она особенно подчеркнула, что приглашает меня именно на роль Затойчи.

Ориентировались ли вы на работы Акиры Куросавы, с которыми многие сравнивают ваш новый фильм?

Я хотел стилизовать две сцены под старые фильмы Куросавы. Вообще-то костюмером на моей картине была Кадзуко Куросава, дочь режиссера. Так вот, когда я снимал сцену сражения под дождем, стараясь сделать ее «под Куросаву», она стояла прямо за моей спиной, и мы вместе смотрели на монитор. Я тогда ей сказал: «Кадзуко-сан, эту сцену я посвящаю вашему отцу, его фильму «Семь самураев»». И знаете, что она ответила? «Совсем не

похоже». Потом я снимал другую сцену, когда деревенский дурачок бегает вокруг дома крестьянки и изображает самурая, я подзвал ее и спросил: «Кадзуко-сан, а как вам это?» Но, увы, она сказала, что я опять ошибся. Так что я-то хотел сделать как Куросава, но уж если его собственная дочь полагает, что получилось барахло, мне ответить нечего.

А вы не боялись, что сравнение с Куросавой будет не в вашу пользу?

Не могу сказать, что на меня во время съемок так уж давил авторитет Куросавы. Я делал совсем другое, я живу в другую эру и принадлежу к иному поколению. В его время было возможно уделять куда больше времени работе над фильмом. Куросава мог позволить себе быть очень грубым, даже жестоким с артистами. Поступи я так же — актеры бы все разбежались. К тому же если бы я просто шел по его пути, то перестал бы быть собой.

«Я частенько не могу отличить сон от реальности» («Такешиз», август 2005)

Как и когда появился впервые проект «Такешиз»?

Все началось двенадцать лет назад, сразу после окончания работы над «Сонатиной», Герой должен был быть таксистом, и все мне говорили: «Да ладно тебе, их и так слишком много, фильмов о таксистах!» Пришлось отказаться от этой идеи. Но сценарий я все-таки написал. Так он и лежал, ждал своего часа. С тех пор многое изменилось, жизнь шла своим чередом, и со временем родился «Такешиз» — такой, какой он есть: история человека, попадающего в воображаемый мир своих грез.

Кстати, этот фильм местами весьма напоминает «Снял кого-нибудь?» — ту безумную комедию, которую вы создали как раз после «Сонатины».

Возможно, это два разных ответвления от одного ствола.

В обоих фильмах чувствуется ваша тяга к саморазрушению: «Снял кого-нибудь?» перебивал серьезный пафос «Сонатины», а «Такешиз» собьет с толку массового зрителя, пришедшего к вам после «Затойчи».

Это не саморазрушение, а восстановление той же структуры, той же стратегии, но на новом витке. Закончилась серия жизни, закончился очередной том мемуаров, и вот вам эпилог.

Судя по всему, «Такешиз» — фильм для вас весьма важный и более личный, чем предыдущие: все-таки ваше имя вынесено в название.

Разочарую вас: название тут, как и в большинстве моих фильмов, придумал не я, а мой продюсер Масаюки Мори. Он всегда решает за меня, как лучше назвать фильм. Личный ли это фильм? Я делаю вид, что личный. И то, как я делал «Такешиз», выражает мою личность. Но то, о чем я говорю в самом фильме, универсально и должно быть таким, как кажется мне. Фильм не обо мне, это обманчивое впечатление.

А о чем этот фильм, по-вашему?

Вообще-то он о снах и реальности. Вы вспоминаете длинный и запутанный сон, но на самом деле он приснился вам за минуту или за секунду до пробуждения. Реальность, пережитая как сон, или сон, ставший частью реальности, — мой фильм построен по этой

формуле. Сам я частенько не могу отличить сон от реальности.

То есть, грубо говоря, весь фильм происходит во сне?

Я думал о том, как это показать. И о том, чтобы намек на то, что все происходящее на экране — сон, был понятен публике. Я даже хотел повторить в самом финале слова хозяина игорного заведения, произнесенные им в начале: «Не тревожьтесь, это всего лишь кино». Но потом решил, что это будет неуважительно по отношению к моему зрителю. Он же не настолько глуп, чтобы этого не понимать!

Вы вдохновляетесь собственными снами?

До какой-то степени. В «Такешиз» есть два моих настоящих сна, перенесенных на экран, а остальное я выдумал. Однажды мне действительно снилось, что я веду машину по шоссе, объезжая трупы, а потом проваливаюсь в жуткую пропасть. Второй сон — тот, где я ем спагетти, и мне кажется, что меня отравили, и я прошу воды. Проснувшись, я обнаружил, что у меня действительно пересохло горло. Собственно говоря, ради этого сна мне пришлось изобрести персонажа — злобного шеф-повара, придумать прослушивания на роль этого повара. В конечном счете в основе фильма лежит именно мой сон про спагетти.

Ваши занятия искусством — живописью и литературой — для вас тоже нечто вроде сна, способа ускользнуть от реальности?

Я бы не сказал. Просто я не смог достаточно преуспеть ни в одном из видов деятельности и пытаюсь перехитрить судьбу, занимаясь всем сразу одновременно.

Какому Такеси снится другой Такеси? Телезвезде снится служащий супермаркета, или наоборот?

Ни один из них не реален, а если кому-то и снится сон, героями которого их можно считать, то только мне. Это я, режиссер, показываю вам воображаемые сны двух выдуманных Такеси друг о друге. Или вот еще вариант: вы возвращаетесь домой, рассказываете жене: «Сегодня встречался с Китано, он сделал какой-то малопонятный и тоскливый фильм», а потом ложитесь спать и видите сон. Тогда вам приснится примерно то, что я показал на экране.

Мне ваш фильм не показался тоскливым.

Так или иначе, даже если фильм вас не усыпит, в конце концов вы заснете, и вам будут сниться сны.

Что для вас жестокость, которой хватает в «Такешиз»? Тоже сон своего рода?

Если и сон, то кошмарный — тут я не претендую на оригинальность. Бывает два вида жестокости: физическое насилие и жестокость в поступках, словах и мыслях. На физическое насилие мне наплевать, а вот подлинная жестокость... Она ужасна.

Русский писатель Владимир Сорокин, которого часто называют жестоким, на любые вопросы отвечает: я ненавижу жестокость, и книги помогают мне понять ее причины. Вы действуете по такому же принципу?

Не вполне. Жестокость в моих фильмах — способ развлечь публику, не более.

Подлинная жестокость окружает нас в жизни, и рядом с той жестокостью, на которую способны террористы, мои фильмы — ничто.

Вы работаете в основном с одним и тем же оператором, Кацуми Янагисимой, и уже четвертый фильм подряд не можете расстаться с костюмами от Йодзи Ямамото. А что заставило вас прервать долгое сотрудничество с композитором Джо Хисаиси, который на протяжении многих лет писал музыку ко всем вашим фильмам?

Янагисима остается рядом со мной на протяжении всех этих лет по простой причине: у нас в Японии оператор — не самостоятельный творец, как в Штатах, а наемный работник на службе у режиссера. Янагисима делает именно то, о чем я его прошу, и делает настолько хорошо, насколько это возможно. Хисаиси — другая история. Наши отношения потеряли свежесть, мы устали друг от друга. Все протекало хорошо вплоть до «Кикуджиро», а потом... Быть может, дело не в нем, а во мне: я изменился, у меня другие потребности. У нас теперь разные картины мира. Поэтому мы разошлись.

Неужели Ямамото тоже верно служит режиссеру и слушается его во всем, как оператор?

Нет, Ямамото-сан пользуется свободой действий. Я отношусь к нему с огромным уважением по ряду причин. Он — эксперт в том, что касается представлений японцев о красоте, разбирается в традиционных эстетических ценностях и знает толк в использовании цвета, умеет с ним работать. Это и позволяет ему нарушать правила и ударяться в эксцентрики. В сценах, которые происходят в квартире Китано — того из двух, который работает в супермаркете, — я нарочно добавил красный цвет, чтобы оттенить краски костюмов, придуманных Ямамото. Таким образом, я у него на службе, а не наоборот! Вся съемочная группа подчиняется только мне, а я подчиняюсь Йодзи Ямамото.

Как вам кажется, вы — фанатик монтажа — достигли каких-то новых высот в этой области в «Такешиз»?

На этот раз фаза монтажа была особенной, не похожей ни на что, испытанное мной до сих пор. Если раньше я мог менять порядок сцен лишь изредка и в основном был вынужден более-менее следовать сценарию, в «Такешиз» я позволил себе гораздо большую свободу, тасуя эпизоды в почти произвольном порядке. Это было впечатляюще! Хотя в конечном счете это выбило меня из колеи; вечером я заканчивал монтаж, а проснувшись утром, говорил себе: «Нет-нет, надо все изменить еще раз», — и бежал на работу все переделывать. Поэтому я был счастлив, когда сделали копию с субтитрами: теперь уже ничего не добавишь и не убавишь. Я очень этому рад до сих пор, хотя смутное сожаление о неиспользованных возможностях тоже осталось. Я бы мог продолжать бесконечно... Представьте, я приезжаю в Париж и встречаю на улице безумно красивую женщину, а потом мне надо возвращаться в Японию и прощаться с ней. Мне не хотелось прощаться с этим фильмом, с которым мне было так хорошо!

Вы действительно считаете, что зритель должен смотреть «Такешиз» более одного раза, чтобы до конца разобраться в этом фильме?

Да, я в этом уверен. Это очень запутанная и сложная работа. Уверен, что полностью оценить его структуру вы сможете только после второго просмотра.

В ваших фильмах слов и музыки обычно меньше, чем тишины. Вы испытали влияние немого кино? Ваш персонаж Китано в сценах, когда он молчаливо отбивает чечетку на

пустых рельсах, напоминает Бастера Китона. И фамилии у вас похожие.

Если я и имитировал Китона, то бессознательно. Я вообще был удивлен, когда мне сказали, что в «Такешиз» есть очень смешные сцены. По-моему, это вполне бытовые сцены, которых хватает и в жизни. Скорее уж на меня повлияли Лаурелл и Харди. В Японии комиков-одиночек не бывает, у нас другая традиция — комические дуэты, манзай.

В «Такешиз» вы появляетесь на экране в гриме клоуна. Вы действительно считаете себя клоуном?

Не знаю я, что это такое — быть клоуном. Это публика, когда смотрит на человека в гриме, считает его клоуном, но кто из зрителей знает, что происходит в голове клоуна? Клоун — это всего лишь маска. Одним клоунам нравится быть клоунами, другим — нет. И что это тогда такое — считать себя клоуном? Мой клоун несчастен, это клоун поневоле.

Вы смеетесь над самим собой в «Такешиз», но ведь и над японской публикой тоже, не так ли? Как по-вашему, ей понравится фильм?

Публика вряд ли обидится. Я во всех своих телепередачах свожу с ней счеты, оскорбляю ее всячески. Так что, посмотрев этот фильм, она скажет: «Он не изменился». Скоро «Такешиз» выйдет на экраны, и я очень нервничаю. Не думаю, что «Такешиз» многим так уж понравится.

В мире снимается все больше фильмов, подвергающих критике распространение огнестрельного оружия — от «Боулинга для Колумбины» Майкла Мура до «Дорогой Венди» Томаса Винтерберга. В «Такешиз» стреляют, кажется, больше, чем в любом другом вашем фильме. Это ваш вклад в общую борьбу за разоружение или, напротив, знак вашей любви к пистолетам и стрельбе?

Огнестрельное оружие окружено парадоксами — как и любое другое оружие. Например, знаменитый девятый параграф Конституции Японии гласит, что в нашей стране никогда не будут производиться атомные бомбы. Чему поможет этот запрет? Я считаю его бесполезным. В Штатах тоже борются с распространением оружия, а его все больше! Лично я, разумеется, выступаю против огнестрельного оружия. В том случае, когда оно направлено против человека. Хотя против охотничьих ружей, с другой стороны, я ничего не имею. Сложная это штука — оружие... Слишком сложная, чтобы резюмировать что-либо в нескольких фразах.

А почему вы по-прежнему остаетесь блондином? Вы же собирались смыть краску сразу после рекламной кампании «Затойчи»?

Да я не виноват, это все мой мерзавец-парикмахер. По привычке волосы мне красит. Как-нибудь я ему скажу, чтобы пришел в себя (*смеется*).

Скажите честно, а о «Затойчи-2» все-таки речи не идет?

Отвечаю честно. Сценарий давным-давно готов, но я не чувствую в себе достаточных для этого сил. Надо много прыгать и бегать, чтобы достойно исполнить такую роль. Я уже не в состоянии. Но если мы с «Такешиз» прогорим, мне все-таки придется сняться в «Затойчи-2». Мне уже все уши прожужжали об этом. Наверное, в «Затойчи-2» мой герой будет не только слепым, но и глухим. А в третьей серии... ноги ему надо обрубить! Будет слепой и глухой своим мечом размахивать публике на потеху.

Вы много раз говорили, что ваши работы вас не удовлетворяют. А есть что-то, сделанное вами, чем вы окончательно и бесповоротно довольны?

(Долгая пауза, в течение которой Китано издает задумчивое мычание.) Не то чтобы я всегда был недоволен. Наоборот, сразу после завершения той или иной работы я полон самодовольства. Особенно если я удачно пошутил на одной из своих телепередач, за что публика наградила меня пятиминутной овацией. «Я хорошо поработал», — говорю я себе в эту минуту. Кратких моментов удовлетворения в моей жизни было много. Но на следующий день эйфория проходит: надо начинать заново, приниматься за очередную работу.

Фильмы Т. Китано

1. **«Жестокий полицейский»** (Япония, 1989). Сценарист: Хисаси Нозава. В главных ролях: «Бит» Такеси, Манко Каваками, Макото Асикава. Композитор Эрик Сати. Оператор Ясуси Сакакибара. Монтажер Нобутаке Камия.

Предполагалось, что фильм будет ставить классик гангстерского жанра Киндзи Фукасаку, но в последний момент он отказался, и режиссуру передали Такеси Китано. Он переписал и сценарий, хотя в титрах не указан. Он сыграл главную роль — беспощадного и не идущего на компромиссы полицейского Азумы, который ведет одинокую войну с преступностью и коррупцией, параллельно с этим защищая свою душевнобольную сестру.

2. **«Точка кипения»** (Япония, 1990). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: Юрей Янаги, Юрико Исида, Данкан, «Бит» Такеси. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажер Тосио Танигучи.

Первый фильм, поставленный Китано по собственному сценарию. История бейсболиста-неудачника, случайно вставшего на пути влиятельных бандитов и решившего вступить с ними в борьбу. Китано сыграл формально второстепенную, но крайне важную роль торговца оружием с Окинавы.

3. **«Сцены у моря»** (Япония, 1991). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: Куродо Маки, Хироко Осимпа. Музыка Джо Хисаиси. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажер Такеси Китано.

История любви глухонемого мусорщика-серфера и его неразговорчивой подруги. Медитативный квазиспортивный фильм, все действие которого происходит на море. Первый фильм Китано, в котором он не участвовал как актер.

4. **«Сонатина»** (Япония, 1993). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: «Бит» Такеси, Тетсу Ватанабе, Сузуми Терадзима, Рен Осуги. Композитор Джо Хисаиси. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажер Такеси Китано.

Китано вновь сыграл якудза — на сей раз не психопата, а усталого профессионала, мечтающего о выходе на пенсию. Его герой вовлечен в войну кланов, из-за которой попадает из родного Токио на Окинаву. Там, на пляже, он ждет указаний от руководства и играет со своими подручными в различные детские игры. Кровавая развязка приводит к смерти практически всех действующих лиц. С этого фильма началось признание Китано-режиссера в Европе и США.

5. **«Снял кого-нибудь?»** (Япония, 1995). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: Данкан, «Бит» Такеси, Рен Осуги. Композиторы Сендзи Хориюти, Хидехико Койке. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажеры Такеси Китано, Йосинори Оота.

Абсурдистская комедия, в которой сам Китано исполняет второстепенную роль сумасшедшего изобретателя. Главный герой — неудачник, тщетно мечтающий о сексе. Ради исполнения мечты он поочередно становится автолюбителем, актером, бандитом, невидимкой и гигантской мухой. Этот фильм Китано не был принят ни критиками, ни рядовыми зрителями.

6. **«Ребята возвращаются»** (Япония, 1996). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: Кен Канеко, Масанобу Андо, Митисуки Касивайя. Композитор Джо Хисаиси. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажер Такеси Китано.

Фильм по мотивам одноименного романа Китано. В центре сюжета — два лоботряса-одноклассника, решившие бросить школу. Один пытается стать боксером, другой — гангстером, и ни одному не удается преуспеть на избранном поприще.

7. **«Фейерверк»** (Япония, 1997). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: «Бит» Такеси, Каэко Кисимото, Сузуми Терадзима, Рен Осуги. Композитор Джо Хисаиси. Оператор Хидео Ямамото. Монтажеры Такеси Китано, Йосинори Оота.

Самая прославленная картина Китано, принесшая ему «Золотого льва» на Венецианском фестивале и ряд других призов. Сложная по композиции история бывшего полицейского, который грабит банк, чтобы совершить путешествие по Японии в компании умирающей от лейкемии жены. Сам режиссер не только сыграл главную роль, но и «передал» другому персонажу свои опыты в области живописи.

8. **«Кикуджиро»** (Япония, 1999). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: «Бит» Такеси, Юсуки Секигучи. Композитор Джо Хисаиси. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажеры Такеси Китано, Йосинори Оота.

Лирическая комедия о маленьком мальчике, растущем в Токио без родителей, с бабушкой. В компании взрослого бездельника (его играет Китано) он отправляется к морю в поисках матери, якобы уехавшей на заработки. Смешная и трагическая одиссея завершается каскадом детских дурачеств с участием нескольких центральных героев фильма.

9. **«Брат якудза»** (Япония — США, 2000). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: «Бит» Такеси, Омар Эппс, Куродо Маки, Сузуми Терадзима. Композитор Джо Хисаиси. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажеры Такеси Китано, Йосинори Оота.

Фильм, большей частью снятый в США, в Лос-Анджелесе, хотя с японской съемочной группой и постоянными актерами режиссера. Китано играет гангстера, вынужденного бежать из родного клана к брату, давно уехавшему учиться в Америку. История создания и падения японской преступной группировки в «городе ангелов».

10. **«Куклы»** (Япония, 2002). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: Михо Канно, Хидетоси Нисидзима, Татсуя Михаси, Киоко Фукада, Цутоми Такесиге. Композитор Джо Хисаиси. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажер Такеси Китано.

Три истории любви, навеянные сюжетами трагедий японского драматурга-классика Тикамацу Мондзаэмона. Костюмы к фильму создал прославленный модельер Йодзи

Ямамото. Миру явлена неожиданная, чисто лирическая ипостась Китано, подзабытая его публикой со времен «Сцен у моря». Самый красочный фильм Китано.

11. «**Затойчи**» (Япония, 2003). Сценарист: Такеси Китано, по мотивам книг Кана Симодзавы. В главных ролях: «Бит» Такеси, Таданобу Асано, Гадараканару Тако, Даигоро Тачибана, Юко Дайке. Композитор Кеити Сузуки. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажеры Такеси Китано, Йосинори Оота.

С одобрения продюсеров Китано спародировал серию знаменитых фильмов о слепом массажисте-фехтовальщике Затойчи. В интерпретации Китано тот стал загадочным блондином с красной тростью, в которой спрятан меч. Отчасти историческая фантазия, отчасти своеобразный мюзикл отражает специфические представления «неуча»

Китано о Японии XIX века — впрочем, показанной в фильме крайне условно. Приз за режиссуру в Венеции.

12. «**Такешиз**» (Япония, 2005). Сценарист: Такеси Китано. В главных ролях: «Бит» Такеси, Котоми Киано, Сузуми Терадзима, Рен Осуги. Композитор Наги. Оператор Кацуми Янагисима. Монтажеры Такеси Китано, Йосинори Оота.

Проект, который Китано вынашивал более десяти лет, глубоко личный фильм-греза. Герой, сыгранный режиссером, явлен в двух ипостасях: всенародно любимый шоумен-телезвезда и жалкий кассир из супермаркета. Когда они меняются местами, ни один персонаж фильма и ни один зритель не решится с определенностью сказать, где сон, а где реальность.

Список использованной литературы

I. Тексты Такеси Китано

1. Kitano Takeshi. Pamphlet Kitanesque // Positif. 1997. № 9.
2. Kitano Takeshi. Kitano par Kitano // HK magazine. 1997. № 12.
3. Kitano Takeshi. Asakusa kid. Paris: Denoel 1999.
4. Kitano Takeshi. Le cinema de Kitano // Studio. 1999. № 10.
5. Kitano Takeshi. Rencontres du septieme art. Paris: Arlea, 2000.
6. Kitano Takeshi. Dolls // Dolls: Press-book. Tokio, 2002.
7. Kitano Takeshi. Zatoichi // Zatoichi: Press-book. Tokio, 2003.
8. Kitano Takeshi. Naissance d'un gourou. Paris: Denoel 2005.
9. Kitano Takeshi. Takeshis' // Takeshi's': Press-book. Tokio, 2005.

II. Интервью Такеси Китано

1. Kitano: Cineaste de son temps // www.takeshikitano.net.
2. Kitano versus Beat Takeshi // www.takeshikitano.net.
3. The harder way // Sight Sound. 1996. № 6.
4. Five questions by Martin Scorsese // Cahiers du Cinema. 1996. № 3.
5. Les kids de Takeshi Kitano // HK magazine. 1997. № 1.
6. Hana-bi by Michel Ciment // Positif. 1997. № 11.
7. Silent Running // Sight Sound. 1997. № 12.
8. Qui est Takeshi? // Premiere. 1997. № 5.
9. Triste Hana-bi // Cahiers du cinema. 1997. № 11.
10. Kitano: vot. 8 // www.takeshikitano.net.
11. The ultimate renaissance man // Village Voice. 1998. № 3.

12. Takeshi Talks // Film Comment. 1998. № 3/4.
13. Takeshi Kitano // Schilling Mark. Contemporary Japanese Film. London: Weatherhiu, 1999.
14. Takeshi Kitano // www.filmstar.de.
15. Papa yakuza // Sight Sound. 1999. N2 6.
16. Lete de Kikujiro // Assault. 1999. №-9.
17. Kikujiro par Kitano // Studio. 1999 10.
18. Comment faire lire un enfant? // Positif. 1999. № 10.
19. L'esprit et le jeu // Film. 1999. № 10.
20. L'annee de Takeshi // Premiere. 1999. № 10.
21. L'homme qui rit // Le nouveau cinema. 1999. N211.
22. Retour sur Kikujiro // www.takeshikitano.net.
23. Interview and press-conference in Deauville // www.takeshikitano.net.
24. Le roi nu // Les Inrockuptibles. 2000. № 12.
25. Kitano aux anges // Starfix. 2000. № 12.
26. Kitano de A a Z // Studio. 2000. № 12.
27. To die in America // Sight and Sound. 2001. № 4.
28. Au Coeur de L'amour... // Positif. 2003. N2 4.
29. Takeshi: la rencontre // Brazil. 2003. № 4.
30. Puppet love // Sight Sound. 2003. № 6.
31. Sword play like bowling in cricket // Sight Sound. 2003. № 11.
32. Creer un tempo // Positif. 2003. № 11.
33. The Kitano attitude // Score. 2003. № 11.
34. Une demi-heure avec dieu // Brazil. 2003. № 11.
35. The Kitano Talkshow // www.kitanotakeshi.com.
36. Kitano at the IFFR 04 // www.kitanotakeshi.com.
37. Getting any? — an interview // www.kitanotakeshi.com.2004
38. Kitano in London // www.kitanotakeshi.com.
39. Takeshi Kitano // Tokion. 2005. № 3/4.
40. Blind fury // Total DVD 2004 07.
41. Kitano in Paris // www.kitanotakeshi.com.
42. Les faux-semblants de Takeshi Kitano // La Libre Belgique. 2005. № 9.

III. Книги о Такеси Китано

1. «Beat» Takeshi Kitano. London: Tadao Press, 1999.
2. Takeshi Kitano, I'm pre visible, Paris: MK2, 2005.

IV. Статьи о Такеси Китано

1. Stephens Chuck. Comedy plus massacre // Film Comment. 1995. № 1/2.
2. Gerow Aaron. And the Beat goes on // The Daily Yomiuri. 1996. October 10.
3. Detorme Gerard. Le heros sacrilege // HK magazine. 1997. № 1.
4. Rayns Tony. Flowers and fire // Sight Sound. 1997. № 12.
5. Gans Christophe. Orient extreme //Studio. 1997. № 11.
6. Martinez David. Mister «Beat» // HK magazine. 1997. № 12.
7. Jousse Thierry. Kitano le Mattre-Fou // Trafic. 1998. № 3.
8. Kehr Dave. Exinox flower // Film Comment. 1998. № 2—4.
9. Ferenczi Aretien. Kitano et Kikujiro // Telerama. 1999. № 5.
10. Bertschy Pascal. Kitano au plus haut? // Le Matin. 1999. May 21.
11. Cuttat Edmee. Kitano. Chaplin japonaise? // Tribune de Geneve. 1999. May 21.
12. Pasquereau Corinne. Buster Kitano // Reperages. 1999. № 6.

13. Luzi Carole. Le mystere Kitano // Reperages. 1999. № 6.
14. Welter Julien. Beach Takeshi // Reperages. 1999. № 6.
15. Sarrazin Stephen. Point break // HK magazine. 1999. № 6.
16. Guido Laurent. Kitano deride le Japon // Film. 1999. № 10.
17. Mori Masayuki. Office Kitano // Positif. 1999. № 10.
18. Aaron Gerow. A Scene at the Threshold: Liminality in the Films of Kitano Takeshi // Asian Cinema. 1999. № 6.
19. Andrew Saunders. A Scene at the Sea: Reflections // Senses of cinema. 2000. № 10.
20. Edwards Daniel. Never Yielding Entirely Into Art; Performance and Self-Obsession in Takeshi Kitano's Hana-Bi // Senses of cinema. 2000. № 10.
21. Gardner Geoff. Kikujiro // Senses of cinema. 2000. № 10.
22. Harper Dan. Kitano Takeshi's «Sonatine» // Senses of cinema. 2000. № 10.
23. Freeman Mark. Kitano's Hana-bi and the spatial traditions of Yasujiro Ozu // Senses of cinema. 2000. № 10.
24. Saunders Andrew. Kikujiro: Tapestries // Senses of cinema. 2000. № 11.
25. Wignesan Nachiketas. Deja mort... // l'avant-scene. 2000. N211.
26. Ostria Vincent. Kitanologie // Les Inrockuptibles. 2000. № 12.
27. Richie Donald. On Takeshi Kitano // Richie Donald; Schrader Paul. A Hundred Years of Japanese Film. Tokio: Kodansha International, 2002.
28. Tashiro Hiroko. The beat goes on // Time Asia. 2001. February 5
29. Trbic Boris. Kids return // Senses of cinema. 2001. № 6.
30. Davis Darrell William. Reigniting Japanese tradition with «Hana-bi» // Cinema Journal. 2001. № 6.
31. Edwards Daniel. The Willing Embrace of Destruction: Takeshi Kitano's Brother // Senses of cinema. 2001. № 11.
32. Davies Bob. Takeshi Kitano// American cinematographer. 2003. № 10.
33. Smedley Tim. A divine comedy: The films of Takeshi Kitano // www.kitanotakeshi.com.
34. Абдуллаева Зара. «Куклы»: Купание красного коня // Искусство кино. 2003. № 2.
35. Landrot Marine. Quand Yohji rhabille Kitano // Telerama. 2003. № 4.
36. Vie Caroline. Toujours plus a l'est// Brazil. 2003. № 4.
37. Schneider Gregory. Kitano. la disparition // Reperages. 2003. № 4.
38. Toyama Michiko. Striking a new Beat//Time Asia. 2003. September 15.
39. Малюкова Лариса. Он японец, и это многое объясняет // Искусство кино. 2004. № 1
40. Harrison Dobmmir. Blood, guns and baseball // www.kitanotakeshi.com.
41. Pavlus John. Global village // American Cinematographer. 2004. N2 6. 42.Sylov Henrik. The empty chair // www.kitanotakeshi.com.

Указатель имен

- Абрахамс Дж. 49
 Аиасийя С. 35
 Акурию 73
 Аллен В. 163
 Альмодовар П. 8,163
 Андо М. 55
 Асано Т. 123
 Асикава М. 130
- Бергман И. 114
 Берн Э. 5
 Бодров С. 123
 Боуи Д. 43, 83,117

Брессон Р. 111

Брукс М. 49

Ван Гог В. 148

Вендерс В. 158–159

Винтерберг Т. 199

Гибсон У. 104

Гласс Ф. 82

Гринуэй П. 10

Дайке Ю. 110

Дарденн Ж.-П. 8

Дарденн Л. 8

Джармуш Д. 8, 113, 127

Дин Д. 45

Долин А. 175

Достоевский Ф. М. 302

Дюмон Б. 8

Жусс Т. 173

Изука М. 48–49, 110, 333

Имамура С. 65, 110, 113, 133, 153

Исии Т. 45, 94

Кайге Ч. 8

Каракс Л. 8

Касимото К. 110, 168

Кассовиц М. 96, 103, 113

Катсу С. 120–121

Кейдж Дж. 82

Кейтель Х. 75

Кен К. 16, 55

Киеси К. 32–34

Ким Хуи Ро 43–44

Кионо К. 167

Кир У. 104

Китано К. 12–13, 16, 19, 39, 63, 109–110, 136, 149

Китано Саки 18–19, 45, 110, 136–137

Китано Секо 84

Китон Б. 28, 197–198

Клебанов С. 9, 175

Кобаяси М. 71

Койке Х 81

Конти Т. 42, 117

Кроненберг Дж. 8, 94, 114

Куне Д. 80

Кундера М. 32

Куросава А. 112–113, 116, 120–121, 127, 150, 159, 191

Куросава К. 191

Кэрролл Л. 169

Лаурелл С. 198
Ли М. 94
Лимузэн Ж.-П. 79,103,125
Линч Д. 8
Лонго Р. 103–104
Лоуч К. 94
Лундгрэн Д. 104
Львова И. 138

Маки К. 56, 61, 108
Маркова В. 138
Маро А. 155
Масанобу А. 16
Мацуда Е. 119
Мацуда Р. 119
Мива А. 81
Мидзогути К. 137
Миике Т. 95, 116,187
Мисима Ю. 101
Мифуне Т. 158
Миядзаки Х. 6, 80
Мори М. 48, 65, 78,146,193
Мур М. 198
Мюллер М. 164–165

Нагасима С. 55
Нагаяма Н. 44
Наги 81
Нерон 35
Ноксвилл Д. 35

Одагири М. 43
Одэу Я. 113, 159
Окуяма К. 65
Осина Н. 9, 19, 28, 40–42, 44, 83, 112, 117–119, 131, 166
Осуги Р. 108, 110–111, 148, 153

Паркер А. 17
Платонов А. 62

Ривз К. 104
Рэйнс Т. 55, 77

Саи Й. 12, 94
Сайто Т. 121
Сакамото Р. 41, 83–84, 117, 119
Сасакибара Я. 158
Сати Э. 80
Секигучи Ю. 11, 50
Сензабуро Ф. 18–19, 29–31, 64, 86
Симан М. 150

Сорокин В. 195
Станиславский К. С. 26
Стоун О. 167
Сузуки К. 25, 81

Такита Й. 43
Тарантино К. 95,113
Тарковский А.А. 163
Тенма Т. 20
Терадзима С. 110–111
Ти А. 104
Тикамацу М, 137–138, 140, 142–146, 150, 176, 180
Томас Дж. 42
Триер Л. 5, 163

Уилсон Дж, 81

Феллини Ф. 163
Феррара А. 75
Фукада К. 181
Фуками С. 79
Фукасаку Кента 14
Фукасаку Киндзи 14–15, 19, 41, 94,112, 153

Харди О. 198
Хасуми С. 113, 125
Хейзинга Й. 5
Хисаиси Дж. 6, 8, 25, 67, 80–83, 102, 142, 195–196
Хориюти С. 81

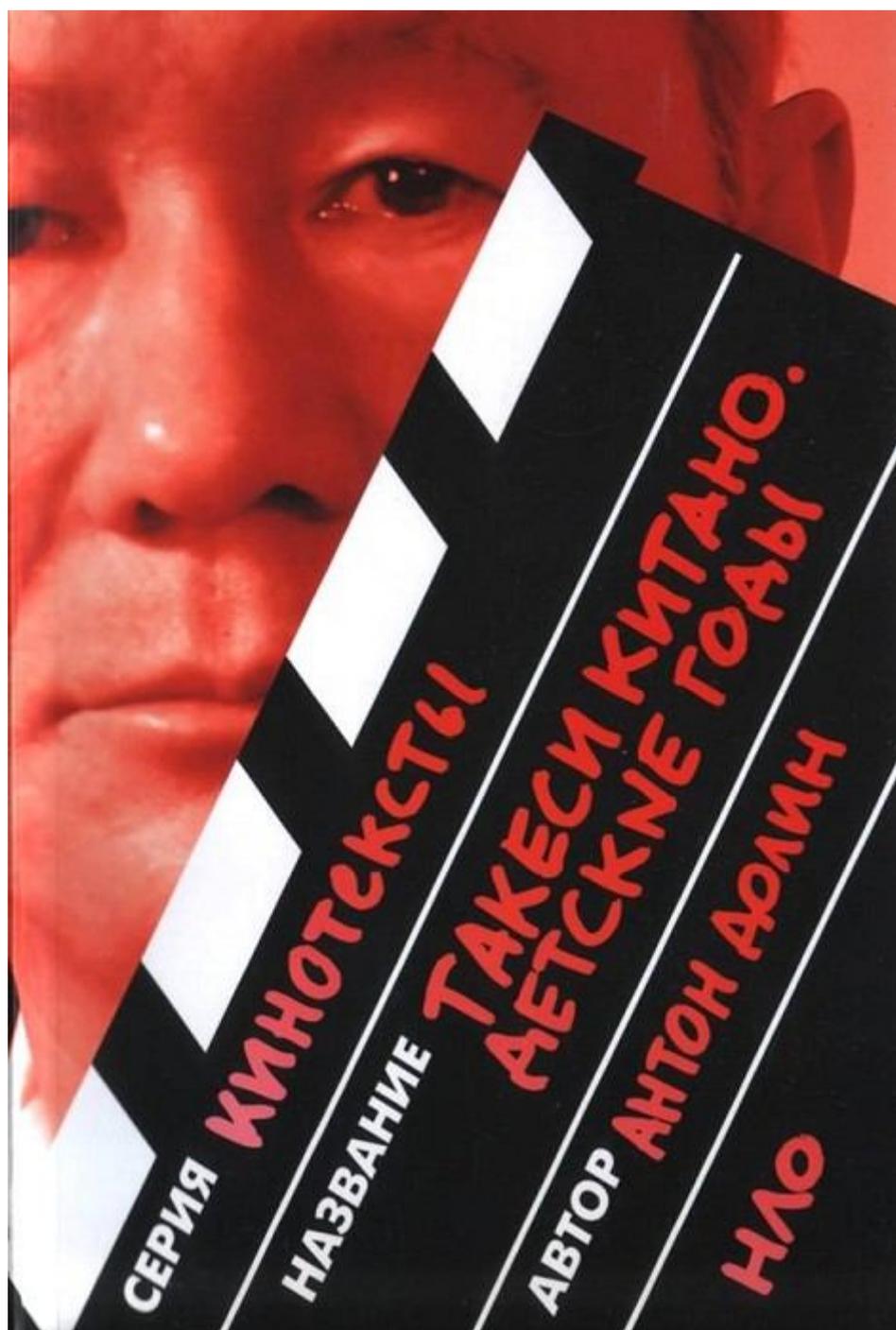
Цукер Джерри 49
Цукер Дэвид 49
Цунемото Я. 127

Чаплин Ч. 10, 20

Шагал М. 152
Шекспир У. 13,137,176
Шепотинник П. 9
Шиллинг М. 173

Эйнштейн А. 156

Яги Я. 42
Ямада Й. 123
Ямайдзуми 42–43
Ямамото Й. 25, 139, 158, 160, 176–178, 195–196
Ямамото Х. 158 Ян С. 12
Янагасима К. 158, 195–196
Янаги Ю. 55



SERIA

КИНОТЕКСТЫ

НАЗВАНИЕ

ТАКЕСИ КИТАНО.
ДЕТСКНЕ ГОАЫ

АВТОР

АНТОН ДЮЛИН

НЛО