Надія КОТЛЯР
кінознавець

НЕЗАЛЕЖНЕ КІНО ЯПОНІЇ, АБО «ГІЛЬДІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕАТРУ»

На початку 1990-х років японський кінематограф пережив нове піднесення і став невід'ємною частиною міжнародного кіно-відео-DVD-телеринку. Аніме захоплювало й продовжує захоплювати телевізійні горизонти, так само як і нових прихильників серед дітей, дорослих; усе впевненіше виборює простір великих екранів.

Режисери, які заявили про себе у 1990-х, досягають вершини своєї популярності. На кінофестивалях з'являється медитативне, споглядальне, проникливе кіно — Шінджі Аояма, Хірокадзу Коре-еда, Наомі Кавасе і Нобухіро Сьова, а також стрічки, які умовно можна класифікувати як «стрічки дії», або «екшн» — Такаші Міике, Сьонджі Іваї, Шінья Цукамото, Ісао Юкісада й Такеші Кітано. Через тривалу ізоляцію Сходу ці стрічки сприймалися як течія «незалежного японського кіно». Проте слід з'ясувати, чим є насправді незалежне кіно Японії в контексті всієї кіноіндустрії.

Визначення «незалежне», тобто незалежне від «великих студій», багато в чому суперечливе. Наприклад, такі студії-мейджори, як «Сьотіку», «Тоей», «Тохо». виробляють самостійно приблизно 10 стрічок на рік, а загалом беруть участь у копродукціях. Тобто більш ніж 95% усіх фільмів реалізовано за межами студій. Тож визначення «незалежне» іноді справедливе лише стосовно дистриб'юційного етапу. У 2002 році три великі студії випустили 45 фільмів і 13 аніме (головне джерело доходів), решта 203 фільми (включаючи 98 «рожевих ейга/pink-eiga», або сексексплуатаційних стрічок) мали незалежних дистриб'юторів і демонструвалися в кінотеатрах, які не належали студіям. Тобто розуміння «незалежне» в Японії відрізняється від розуміння «незалежного» у США, де голлівудські студії досі домінують у кіноіндустрії, або від Європи, де державні інвестиції формують базис «незалежних» студій, вищою метою яких є не гроші, а розвиток і просування молодих талантів.

На відміну від Європи, в Японії кіноіндустрія не підтримується державними субсидіями, а існує на кошти «вільного ринку». Ось чому бюджети стрічок дуже малі. Більшість японських фільмів вважаються «складними для розуміння» через національну специфіку, яка спирається на моральні й етичні норми буддизму та на конфуціанські істини, виражається у засобах, відпрацьованих національною художньою системою. Відомий знавець японського традиційного театру Масакацу Гундзі писав: «Річ у тім, що пряме безпосереднє визначення чуже японському розумінню краси. У японській красі особливо цінується настрій» [1]. Цю думку розвиває Т. Григор'єва: «Не прийнято називати речі своїми іменами — необхідно вміти виразити красу натяком… створити атмосферу недомовленості. Часто пишуть про особливе значення паузи в японському мистецтві, паузи не як припустимого прийому, а як незаперечного правила» [2]. Натяк, недомовленість, пауза — наріжні камені художньої системи Японії.

Слід зазначити, що, коли мистецтво кіно потрапило на японські острови, японці, котрі століттями були відрізані від зовнішнього світу (так званий період консервації),

почали жадібно поглинати усе західне. Але новий підхід зіткнувся з сильною і стійкою культурною традицією. Саме вона наклала свій відбиток на образ японського фільму, породила самобутню кінематографічну мову. Отож, незважаючи на несприятливі умови, японські фільммейкери залишаються непохитними у дотриманні власного бачення, у збереженні естетичної традиції, водночас реалізуючи комерційні проекти. Сьогодні різниця між «незалежним» і «мейнстрімовим» втратила суттєву розбіжність, справжні відмінності спостерігаються у площині незалежного виробництва.

1980-ті роки репрезентовані кількома незалежними дистриб'юторами і кінокомпаніями-виробниками на кшталт міні-театрів. Вони становили базу для альтернативного кіноринку і сприяли різноманітності кіновиробництва. Відправною точкою відліку цього розвитку була «Гільдія художнього театру» («ATG»), заснована 1961 року як незалежний дистриб'ютор зарубіжного кіно, у тому числі японських фільмів, що були створені за межами студій. Ці фільми демонструвалися в кінотеатрах, власником яких була «Гільдія художнього театру». Від 1967 року «Гільдія» починає виробляти власні фільми і згодом стає найважливішою виробничою компанією японського незалежного кіно. До середини 1980-х вона мала надзвичайний вплив на японський кінематограф.

Однак японське «незалежне кіно» розпочалося не з 1960-х. Перше незалежне виробництво (dokuritsu puro) з'явилося 1920 року, коли режисери, так само як і актори, залишали студії для того, щоб створювати власні компанії. Це був свідомий реакційний хід проти тієї системи виробництва, який відбувся ще 1910 року, тим і відрізнявся від низки ранніх виробничих компаній. Деякі митці ставали незалежними з художніх міркувань, наприклад Тейносуке Кінугаса, який волів зрежисерувати свій амбіційний шедевр «Сторінка божевілля»/«Kurutta Ippeiji» (1926) — одну з найважливіших стрічок кіноавангарду всіх часів. Кінугаса не зміг би реалізувати цей проект у межах тієї системи кіновиробництва, але в більшості випадків саме економічні міркування спонукали акторів і режисерів створювати власні компанії. Зірки, які забезпечували прибутки студіям, почали вимагати собі долю від надходжень. Цумасабуро Бандо і Чіезо Катаока — головні зірки «дзідай-геків»/«фільмів меча» — вважали, що здатні заробляти більше за стінами великих студії. Це принесло б їм більший прибуток і більшу свободу, але все одно вони залежали від студії (яка залишалася їх дистриб'ютором), так само як і студії залежали від популярності зірок. Цікаво, що у 1960-х роках, коли незалежне кіно переживало чергове піднесення, актори також створювали власні невеличкі компанії, зокрема Юдзіро Ісіхара й Тосіро Міфуне.

Тоді фірми, які виникали за ініціативою акторів, мали назву «стар-про», вони так само не були абсолютно незалежними, оскільки прокат їхньої продукції належав великим монополістичним об'єднанням. У 1930-ті роки незалежні компанії досить швидко розросталися, згодом їх почали витісняти «великі» студії, а 1941 року держава видала розпорядження, щоб усі кінокомпанії об'єдналися у три великих блоки — «Сьотіку», «Тохо» і «Даей». Тож перша хвиля незалежного виробництва дійшла свого завершення. Кінець 1940-х років — друга хвиля незалежного кіновиробництва. Закінчення Другої світової війни, поразка Японії стали новою точкою відліку існування ошуканої молоді, котра вірила у справедливість минулої війни, оскільки її нав'язливо переконували у могутності й непереможності «Великої Ямато».

У той час почали широко видаватися твори Жан-Поля Сартра, філософія екзистенціалізму простежувалася у творах Кобо Абе — одного з найталановитіших письменників повоєнного покоління, чия творчість дала багатий матеріал для нової кінодраматургії. Література виявилася рупором нових віянь. До цієї когорти письменників слід віднести Кендзабуро Ое (зокрема його твір «Молодь, яка запізнилася»), Сідзуко Го («Реквієм»). Згадані перші твори молодих авторів несли особистий сповідальний характер, це були історії про безпосередньо пережите, про покоління, до якого належали молоді письменники. «На початку свого письменницького життя я просто нічого іншого не знав, — пише Кендзабуро Ое.и— Молодь, її думки і сподівання, її труднощі проходили у мене перед очима — я сам був представником цієї молоді, і звернення до неї було цілком природнім, закономірним явищем. Але й тепер я не цураюся цієї теми, насамперед тому, що молодь — найбільш динамічна частина суспільства, що гостро реагує на будь-які події. Обравши її за об'єкт художнього дослідження, можна глибше й повніше виявити характер суспільства в цілому, його біди і хвороби» [3].

Однак не лише література віддзеркалювала віяння нового часу. Молодь 1950-х років відкрито виступала проти політичного конформізму. Перші зміни в театрі розпочалися у середині 1950-х років, коли від великих колективів сінгекі (нова драма — новий японський театр, що виник у XX ст. під впливом європейської драми) почали відокремлюватися групи молодих режисерів і акторів, які створювали свої невеликі трупи. Їх виникнення було реакцією на театр схоластичний, консервативний.

У контексті незалежного, новаторського кінематографа першого повоєнного десятиліття обов'язково слід виділити творчість Акіри Куросави, зокрема кінострічку «Расьомон» (1950) за романом Р. Акутагави «У хащі». Нагадаємо, що японська публіка зустріла «Расьомон» дуже прохолодно. Незвична форма, надмірна експресивність кінооповіді дратували тогочасну публіку, яка звикла до напівтонів, уповільненого темпу й статики. Навіть критика не оцінила сміливого експерименту. Настрої щодо стрічки змінилися лише після присудження їй 1951 року Великого призу — «Золотого лева св. Марка» на МКФ у Венеції. Режисер Акіра Куросава не лише дав друге життя традиційному жанрові «дзідай-геків» («фільми меча»), а й поставив загальнолюдське морально-філософське запитання: чи може існувати істина і, якщо вона існує, чи здатні ми осягнути її? Безперечну новизну у стрічці являє складне і незвичне драматургічне вирішення (чотири різні погляди-історії персонажів на одну подію), а також чіткий монтаж і увага до великих планів (до цього домінував загальний план, успадкований від театральної традиції) при збереженні традиційної театральної умовності в акторській грі. Завдяки цим новаціям і водночас зв'язку з національною культурою фільм А. Куросави став етапним явищем в історії японського кінематографа.

У цей час у кіномистецтві працював новатор кінематографічної мови, її засновник — Кендзі Мідзогуті, який сміливо звернувся до конфлікту між традиційним світобаченням і сучасністю, розвивав проблематику жіночої ролі в суспільстві. Такі його твори, як «Елегія Наніви», «Сестри Гіона», «Керуючий Сансьо», «Життя О-Хару, куртизанки», принесли світове визнання як режисерові, так і японському кіномистецтву. Він спричинив важливий поштовх у розвиткові жанру «кайдан» (історії про духів, привидів). Особливе місце серед них належить стрічці «Казка туманного місяця після дощу». Час дії — XVI століття. Герої — селяни й ремісники, яким при-

носять горе й спустошення міжусобні війни. Сукан виробляє глечики, але не встигає обпалити їх у вогні, як набігають самураї, усе знищують і зникають у невідомому напрямку. Одного разу Сукану все-таки вдається врятувати кілька своїх робіт і він вирушає з ними до міста. Недосвідчений довірливий селянин піддається чарам красивої жінки, багатої вдовиці, й потрапляє до таємничого будинку, де мешкають усілякі духи, перевертні й привиди. Дивом він виривається звідти, повертається до дружини й сина, але згодом на нього чекає страшна помста — дружина раптово помирає, а її дух пропонує Сукану відкупити свою провину.

Кіноестетика стрічки сповнена поезії, таємничості, краси. Багато сцен зняті в тумані, на воді після дощу. Прагнення режисера бачити людину в оточенні природи нагадують елегантний, вишуканий живопис, вплив якого позначився на усіх роботах К. Мідзогуті. Наразі Кендзі Мідзогуті мав власну кінорежисерську манеру, яка базувалася на технічному прийомі — «одна сцена має відповідати одному монтажному кадрові». Цікаво, що через це його називали «несучасним» майстром, котрий відроджує минуле, канонічну естетику Кабукі й театру ляльок Бунраку. Зате Тадао Сато — японський критик, кінознавець — вважав, що цей метод виправданий і виконує важливу функцію. Він порівнює його з музичним акомпанементом у традиційному танці, у театрі ляльок Бунраку, театрі Но й у нанівабусі — популярному мистецтві оповідання, що супроводжується акомпанементом сямісена. На відміну від динамічних, ритмічних рухів у європейських танцях, японський — підкреслює красу форми, тому що танцівник на хвилину застигає у певній позі, фіксує жест. Ці моменти мають назву «кімару» («заглиблення у форму»), і під час переходу від одного такого моменту до іншого тіло порушує рівновагу повільно, немов перетікає з одного стану в інший. Так само і техніка К. Мідзогуті — «одна сцена — один монтажний кадр» — послідовний рух, рух у якому завершену форму наслідує інша. Тож не можна звинуватити К. Мідзогуті у статиці загального плану, оскільки структура окремої сцени постійно перебуває в процесі динамічної трансформації [4].

Безперечно, естетика японського танцю базується на буддійському розумінні суспільства й життя людини, що перебуває у вічному русі. Реальність ніколи не можна вірогідно передати, оскільки вона весь час змінюється, від миті до миті. Саме тому самобутня техніка режисера К. Мідзогуті приваблювала погляди прогресивних режисерів західного світу, зокрема він мав великий вплив на французьку «нову хвилю», оскільки його прийоми не були чистою формою, а майстерно передавали життєву наповненість створюваних образів. Це допомогло розвінчати стереотип японської аудиторії з приводу «старомодності» режисера. Своїм мистецтвом К. Мідзогуті вдалося модернізувати традицію зсередини.

Щодо кіностудій, то після Другої світової війни вони мали прилаштовуватися до вимог союзних окупаційних сил на чолі зі США і мали рахуватися з профспілками, які були створені під впливом «союзників-окупантів». Тож студії перебували під неабияким тиском. Яскравим прикладом цього була заборона американською цензурою виробництва «самурайських фільмів»/«дзідай-геків». За згодою окупантів, союзники почали перешкоджати зйомкам і прокату стрічок прогресивних японських художників. З 1948 року їх почали звільняти з роботи під прикриттям «раціоналізації» й економічної перебудови кінематографа. Особливим розмахом і політичною загостреністю відзначалась ситуація на кіностудії «Тохо», яка тривала

більш ніж півроку і позначилася трьома гучними страйками, після яких студія була майже знищена.

У страйках брала участь більшість молодих режисерів, і під час так званої «червоної чистки» «Тохо» та інші студії позбулися «небажаних» лівоцентристських акторів, режисерів, звільнивши їх. Але масові звільнення, як виявилося, сприяли розвиткові й діяльності незалежних студій. Зокрема була створена «Сінсей ейгося»/«Нова зірка», фундаторами якої стали кінознавець Акіра Івасакі й режисери Тадасі Імаї і Сацуо Ямамото. Після участі у страйку на студії «Тохо» обидва режисери були звільнені, тому діяльність на незалежній студії стала для них життєвою необхідністю. Саме на такій студії вони створили «Ми ще зустрінемося», «І все-таки ми живемо» (режисер Тадасі Імаї) та «Зона порожнечі», «Буря у горах Хаконе», «Вулиця без сонця» (режисер Сацуо Ямамото) [5]. Виходить, ідеологічний контроль і тиск на творчих студійних працівників у реальності спонукали найсміливіших, найталановитіших і найрішучіших створювати власні незалежні компанії. Так чи так, а в японську художню культуру ввійшло нове покоління. Свіжі творчі сили стали своєрідним художнім вираженням революційного духу молоді, яка протестувала проти існуючих норм життя, «істеблішменту», війни.

Різні за своїми творчими завданнями й уподобаннями, молоді художники гостро відчували необхідність соціального й духовного оновлення суспільства, рішуче відмовлялися від традиційного мислення в мистецтві і літературі. Яскравим прикладом може бути творчість Тадасі Імаї, який, працюючи у незалежних компаніях, створив стрічки «Школа луна», «Обеліск червоних лілій», «Тут б'ється джерело», «Морок серед дня», «Рис», «Кіку та Ієаму», «Повість про чисте кохання» та інші. Особливим драматизмом вирізняється «Морок серед дня», де режисер викриває порочність судової влади. Жорстокий і гнівний фільм обійшов екрани усього світу і здобув головний приз на МКФ у Карлових Варах (1956). У цій стрічці Тадасі Імаї облишив свою режисерську стриманість і перейшов до відвертої публіцистики.

Пліч-о-пліч з Тадасі Імаї працював режисер Сацуо Ямамото, який також починав свій творчий шлях ще до війни. За прогресивні ідеї своїх стрічок і політичні переконання він був заарештований, а потім відправлений до армії рядовим. Після демобілізації взяв активну участь у русі прогресивних кінематографістів. Брав участь у страйку на кіностудії «Тохо», а потім створив низку цікавих творів незалежного кіно. У його стрічці «Вулиця насилля» йдеться про боротьбу журналістів проти корупції, свавілля й зловживань міської влади, пов'язаної з бандитськими угрупованнями. У «Зоні порожнечі» режисер викриває проблеми безправ'я й приниження рядових солдатів у тилових частинах армії. Міжнародний успіх мала стрічка С. Ямамото «Буря в Хаконе». Оскільки режисер звернувся до історичної тематики, створення фільму стало можливим лише після 1952 року, коли американські окупанти залишили Японію. На відміну від традиційних історичних стрічок, С. Ямамото, оповідаючи про подвиги самураїв і нещасливе кохання, конфлікти гірі-ніньйо, в аскетичній манері зобразив селян, які наприкінці XVII століття збудували канал, що врятував їхні засохлі землі. (Актори театру «Дзенсіндза» створили низку яскравих образів). Саме історична платформа дозволила режисерові у метафоричний спосіб розповісти про проблеми сучасності і методи боротьби.

Варто згадати ще одного режисера, якого вважають родоначальником незалеж-

ного кіно, Фуміо Камеі. На особливу увагу заслуговують його стрічки — «Бути матір'ю, бути жінкою» і «Жінка іде одна по землі» з видатною актрисою театру «Дзенсіндза» Ісудзу Ямада, котра відома за ролями у довоєнних стрічках Кендзі Мідзогуті. 1946 року була конфіскована стрічка Фуміо Камеі «Трагедія Японії» («Ніхон-но хігекі») — документальна робота, що викриває імперську систему, нав'язану окупаційною владою.

Слід зазначити, що незалежні компанії часто існували при підтримці профспілок і комуністичної партії, тож вони знімали стрічки про пролетаріат і громадянську боротьбу проти бюрократії, про суперечливі конфліктні ситуації, в яких опинялось японське суспільство у повоєнний період. Але раптовий початок «холодної війни» призвів до змін в окупаційній політиці й придушення влади комуністичних профспілок. 1950 року члени компартії та її прихильники спочатку позбулися офіційних посад, а згодом були усунуті з приватних компаній, відповідно до наказу генерала Дугласа Макартура — американського воєначальника (336 працівників втратили роботу).

Отже, друга фаза незалежного кіно Японії тривала недовго. А студії згодом набули колишньої сили і позбулися конкуренції.

У 1920-х роках, коли кіностудії потерпали від нестачі фінансування, так само як і в 1940-х, незалежне виробництво фільмів, навпаки, набирало обертів, успішно заповнюючи порожні сегменти ринку, однак воно залежало від цих студій як підрядник. Через систему «блок-букінг» (або договір «чотири стіни») студії мали постійно наповнювати кінотеатри новими стрічками. У цьому договорі йшлося про аренду прокатником (студією) приміщення. Відтак протягом погодженого терміну студія була господарем залу, за який мала сплачувати власнику (кінотеатру) фіксовану суму, незалежно від того, якими були прибутки від демонстрації фільмів. Якщо кіностудії самі були не здатні «протриматися», вони зверталися до «незалежних» виробників. А в 1950-х роках, коли студії переживали кращі часи, незалежним фільмам не знаходилося місця. У 1959-му японська кіностудійна система досягла свого зеніту, а «незалежне» виробництво фільмів зійшло нанівець.

1950-ті роки вважаються «Золотою добою» японського кінематографа, так само як і японських кіностудій. Після болючих повоєнних врегулювань кіностудії «Тохо», «Сінтохо», «Сьотіку», «Даей», «Ніккацу» і новостворена «Тоей» — так звана «Велика шістка» — займалися не лише виробництвом стрічок, а й кінодистриб'юцією і кінодемонстрацією. У ті часи радіо і кіно були улюбленими формами дозвілля людей. Як правило, пересічний глядач не пропускав жодної кінопрем'єри. Відомо, що у 1958 році 1,3 млн людей відвідувало кінотеатри, у 1960 році виробництво фільмів досягло не знаних доти цифр — 547 нових стрічок на рік.

У зв'язку з тим, що потреби в новому матеріалі весь час зростали, багатьом молодим помічникам режисерів було дозволено реалізовувати власні проекти. Для студій то був шанс знаходити нові ідеї. Зокрема «Сьотіку» мала кількох талановитих помічників, які саме так і дебютували: Нагіса Осіма зняв «Місто кохання і надії»/«Ai To Kibo No Machi» (1959), Йосішіге (пізніше) Кіндзі Йошіда — «Невдаху»/«Roku De Nashi», роком пізніше Масахіро Сінода зняв «Квиток до любові в один бік»/«Koi No Katamichi Kippu». Названі фільми та інші явили новий напрямок у тогочасному кінематографі і мали назву «Нова хвиля Сьотіку». Різниця між японською «новою

хвилею» і західною (наприклад, французькою) полягала в тому, що в Японії це був, як правило, продукт кіностудій (Сьохей Імамура, знаний на Заході як представник «нової японської хвилі», працював на «Ніккацу»), тоді як французька «нова хвиля» і багато інших інноваційних рухів виникали за межами студійної системи.

При цьому стосунки режисерів і студій не були безхмарними. Н. Осіма, К. Йошіда, М. Сінода, реалізуючи власні сміливі проекти, згодом звільняли себе від подальшої протекції студій. Яскравий приклад — стрічка Нагіса Осіми «Ніч і туман Японії»/«Nihon No Yoru Tokiri», цікава в контексті нашого дослідження. Ідея самої стрічки лежить за межами напрямків комерційного кіно й компанії «Сьотіку» зокрема, але студія погодилася на просування фільму через те, що неортодоксальні стрічки Н. Осіми «Повість про жорстоку юність» і «Поховання сонця» мали більший успіх, ніж традиційні роботи студії, і керівництво сподівалося цим рішенням виправити фінансову ситуацію «Сьотіку». Коли ж картина «Ніч і туман в Японії» вийшла на екрани, керівництво зняло її з прокату і навіть відмовило у наданні копії кінознавцям і приватним кінотеатрам.

У 1960 році Н. Осіма залишив студію «Сьотіку» і з кількома колегами створив власну незалежну студію «Содзося». Перша стрічка в межах незалежної компанії «Утримання худоби»/«Сіику» (1961) за романом Кендзабуро Ое не знайшла підтримки в глядача, а вже наступного року режисер Н. Осіма був запрошений іншою студію — «Тоей», де зняв стрічку «Сіро Токісада з Амакуса», а трьома роками пізніше повертається до співпраці з «Сьотіку» і за її кошт закінчує роботу над стрічкою «Радість».

К. Йошіда залишив студію 1964 року, після того як його «Втечу з Японії»/«Nihon Dasshutsu» жорстоко порізала кіностудія «Сьотіку», а перед тим один з його проектів скасували і він мав повернутися до асистентської роботи. Зрештою, у 1965 році і М. Сінода пішов з кіностудії «Сьотіку», хоч і відзняв для неї 12 фільмів. Для решти режисерів кіностудії «Сьотіку» ці події мали надзвичайно важливе значення й розцінювалися як прояв індивідуальності та крок до незалежності.

Всупереч багатьом непорозумінням між режисерами і студією (як бачимо, вони не завжди знаходили спільну мову, особливо у випадку з Н. Осімою) розрив між ними не був остаточним. Навіть після відокремлення від компанії низка стрічок все-таки реалізовувалася кіностудією «Сьотіку». Лише після того, як «нова хвиля» знайшла для себе нового дистриб'ютора, а пізніше і продюсера — «Гільдію художнього театру», режисери остаточно звільнитися від зв'язків з «Сьотіку». Отже, у цій ситуації очевидним є типовий для Японії факт, що незалежне виробництво все-таки залежало в певних аспектах від «великих» кіностудій (якщо студія не була виробником, то вона була продюсером).

Досить показова історія Акіри Куросави, Кейске Кіносіти, Кон Ітікави та Масакі Кобаясі — фундаторів незалежної компанії «Чотири вершники». Загалом діяльність компанії видалася невдалою, оскільки їх заява про те, що вони «воліють врятувати японське кіномистецтво від засилля комерційних фільмів, жорстокості й сексу», не зреалізувалася. А. Куросаві вдалося відзняти лише одну стрічку («Під стукіт трамвайних коліс»/«Додескаден» за романом Сюгоро Ямамото про світ нетрів і злиденності), яка також мала драматичний характер у боротьбі режисера за творчу незалежність. Хоча прем'єра відбулася на VII Московському МКФ і здо-

була Приз Спілки кінематографістів та схвальні відгуки міжнародної преси, фільм спіткала фінансова невдача, за якою прийшла творча криза, що тривала 5 років і завершилася спільним з «Мосфільмом» проектом «Дерсу Узала» за книгою В. Арсеньєва [6].

На окрему увагу заслуговує творчість Кон Ітікави в межах незалежного виробництва, але поза межами студії «Чотири вершники». Він стояв біля витоків цілого напрямку фільмів про «сонячне плем'я», такою, зокрема, є його стрічка «Кімната насилля» (1957).

Письменник Сінтарі Ісіхара видає низку книжок про аморальність, цинізм, розбещеність молоді, дитинство котрої було затьмарене війною, а отроцтво — повоєнною розрухою... Автор іронічно охрестив цю молодь як «сонячне плем'я», що сприймалось як «загублене покоління». «Кімната насилля» була першою і найсильнішою стрічкою, що намагалася не лише показати, а й пояснити причини злочинності серед молоді. Кон Ітікава і його «Кімната насилля» разом з іншими — «Плоди божевілля» Ко Накахіри, «Сонячний сезон» Такумі Фурукави — розпочали галерею образів «розгніваних молодих людей», які в подальшому вплинули на творчість режисерів Сусуму Хані («Мерзенні хлопці»), Ясудзо Масумура («Поцілунки», «Весела дівчинка») та ін. Отже, наприкінці 1950-х років у кінематограф Японії входить молодий герой-бунтівник.

Нагіс Осіма — на той час помічник режисера — залишив такий свій відгук на фільми про «сонячне покоління» у своєму есе «Чи знайдено вихід? Модерністи у кіно Японії»: «У червні 1956 року Ко Накахіра заявив, що «сонячне плем'я» було прославлене у стрічці «Сонячний сезон» і засуджене у стрічці «Кімната насилля». Щодо мене, то я іронічно ставився до цієї теми, доки не вийшла його стрічка «Плоди божевілля». Тоді я відчув, що у звуках спідниці, яка рветься, й у гаморі моторного човна, який прокладав собі шлях серед великих суден, чуйні люди змогли почути викрик чайки, яка віщувала нову еру японського кіно. У травні наступного, 1957 року Йосіо Сірасака у сценарії до стрічки «Заручені», зобразив духовно здорову молодь. Він продемонстрував, що блискуче написаний сценарій може бути визначальнішим, ніж власне режисура. Мені тоді стало зрозуміло, що не можна говорити про японське кіно, не беручи до уваги цю «нову хвилю». У червні 1957 року у стрічці «Поцілунки» Ясудзо Масумура використав камеру, що обертається, щоб показати молодих коханців, які їздили по колу на мотоциклі. Я зрозумів, що прихід нової ери вже не можна не помітити і що у японське кіно прийшла нова, нездоланна сила» [7].

Слід віддати належне «Гільдії художнього театру», яка в середині 1960-х років стала творчим притулком для режисерів «нової хвилі». Хоча «Гільдія» і залежала від кіностудії «Тохо», оскільки то був головний інвестор-фінансист, ініціатор проектів, вона насправді не конкурувала з «Тохо» й іншими «великими» студіями, а радше була їхнім партнером. Кіностудіям така ситуація була вигідна, оскільки вони зазвичай не несли відповідальності щодо багатомільйонних бюджетних витрат (авторське кіно не потребувало великих фінансових вливань, отже, і не мало за собою надзвичайних ризиків), а підтримка незалежного кіновиробництва стимулювала творчу активність молодих амбіційних і водночас талановитих режисерів, які являли для студій важливе інноваційне джерело. З 1968 року «Гільдія художнього театру» стала головною експериментальною лабораторією японського кіно.

Визначними представниками японської «нової хвилі» стали Нагіса Осіма, Сьохей Іммамура, Сусуму Хані, Ясудзо Масумура, Масахіро Сінода, Йосісіге Йосіда, Сейдзюн Судзукі, Кодзі Вакамацу та інші. Вони починали з документальних соціологічних стрічок, часто гострого політичного звучання. Наприклад, про безправне положення корейців у Японії розповів у стрічці «Смерть через повішення» Нагіса Осіма. Проти присутності американських військових кораблів у японських портах був спрямований фільм Сьохея Іммамури «Свині й панцерники». Про життя дрібних службовців у багатоквартирних будинках розповідала стрічка Сусуму Хані «Він і вона». Це були фільми протесту, які кидали виклик тогочасному суспільству, офіційним поглядам, традиційній моралі, зрештою, стереотипам японського кіно.

Цікаву характеристику Нагіса Осімі дав американський дослідник японського кіно Дональд Річі: «Режисер Нагіса Осіма посідає в японському кіно приблизно те саме місце, що і Жан-Люк Годар у кінематографі Франції. Як справжній інтелектуал, він більше цікавиться ідеями, ніж людьми; свої фільми вибудовує як есе, а не як завершені оповіді. Він цінує слово, чи то написане, чи то виголошене, набагато вище, ніж кінематографічне зображання. Як філософ-соціолог тяжіє скоріше до неспростовного інтелектуального ствердження, ніж до емоційнодієвого образу, і, можливо, саме тому його приваблюють найболючіші проблеми тогодення» [8]. У стрічках Н. Осіми «Хлопчик», «Церемонія», «Ніч і туман Японії» та інших йдеться про ошукане покоління, про страхи людей перед похмурою дійсністю, про методи політичної боротьби.

До 1950-х років не було конфліктів між художнім і комерційним табором (наприклад, майже усі фільми Я. Одзу були лідерами бокс-офісу), але упродовж 1960-х років комерційні міркування ставали усе вагомішими. Частково це диктувалося зміною аудиторії, яка ставала усе більш диференційованою й вимогливою. Також з 1960-х років телебачення посунуло кіномистецтво як улюблену форму дозвілля на другий план. Це спричинило швидкий розвиток індустрії розваг, а відвідування кінотеатрів, навпаки, різко впало, що позначилося як на студіях, так і на кінотеатрах, які мали перед студіями зобов'язання з ексклюзивних контрактів. Зокрема, малі кінотеатри були вже не в змозі відпрацьовувати продукцію студій. На той час, після «буму» 1950-х років, спостерігався різкий спад у кіномистецтві. За дуже короткий термін утричі скоротилося число кіноглядачів і майже вдвічі — кінотеатрів, а ціни на квитки підвищилися в чотири рази. Із цієї кризової ситуації студії, кінотеатри почали шукати вихід… і знайшли його у недорогих малобюджетних фільмах виробництва незалежних кінокомпаній, які на той час плідно розросталися.

Бунтівний характер «незалежних» проявлявся також і в тому, що вони стали сміливо вводити у свої стрічки еротичні сцени, відверто обговорювати проблеми сексу, чуттєві переживання, інстинкти. Такими стали фільми: «Раб любові» Сусуму Хані, «Посібник з антропології» Сьохей Іммамури, «Червоний ангел» Ясудзо Масумури, «Демон, який приходить по обіді» Нагіса Осіми. А найвідоміший зі своїх еротичних фільмів — «Імперія почуттів» — Н. Осіма створив у Франції в другій половині 1970-х років.

Оскільки ці стрічки були часто табуйованої, сексуальної тематики, то вони швидко знайшли відгук в аудиторії і принесли досить привабливі для власників кіноте-

атрів прибутки. Тож кількість так званих «еровиробництв» зросла з 15 у 1962 році до 98 — у 1965, а в 1968 році їх було вже 207!

Наприкінці 1960-х років студійні незалежні «еровиробництва» мали назву «рожева ейга/pink-eiga» — термін, яким користуються і нині. Як і студійна продукція, вони передусім переслідували комерційну мету, але не мали ні жанрових, ні тематичних обмежень. Тому багато режисерів скористалися можливістю реалізувати власні кіноідеї. Кодзі Вакамацу, Масао Адаші та інші радикали перетворили «рожеву ейгу» на політичну пропаганду, а інші, на кшталт Асуші Яматойя, використовували її для формалістичних експериментів. Такі режисери, як Сьохей Імамур, Нагіса Осіма, Сусуму Хані, Йосісіге Йосіда, Ясудзо Масумура, відчули необхідність вийти за межі соціальної проблематики і спробували через роль сексу в житті людини підступитися до загальнолюдських проблем.

Слід віддати належне Кінсіро Куцуї, який керував мистецьким театром «Сіндзюку Бунка» в Токіо, за те, що стрічки цих режисерів були доступні пересічному глядачеві і водночас мали високу оцінку критики.

У 1970-ті роки «великі» студії почали вторгнення у прибутковий сексексплуатаційний ринок. Домінуючими жанрами на той час були «стрічки дії» про якудза, на яких спеціалізувалася кіностудія «Тоей», і «фільми насилля, замішані на сексі» (кіностудія «Ніккацу»). Для реалізації порно-проектів «Ніккацу» наймала помічників режисерів, таким чином зменшуючи виробничі витрати. А звільнені режисери змушені були шукати альтернативу і знаходили її у режисеруванні «рожевої ейги», тим самим входячи у кінобізнес.

Йодзіро Такіта, Масаюкі Суо, Кійосі Куросава та інші нині успішні режисери йшли саме цим шляхом. Навіть ті режисери, які зазвичай не асоціюються з «pink-eiga», як, наприклад, Коей Огурі, Кацуо Хара чи Нобухіро Сьова, працювали на початку своєї кар'єри як помічники режисерів цього жанру, що на той час відігравав важливу роль у виживанні японського кінематографа.

Багато з них починали фільмувати на 8 мм плівку ще в університеті. Аматорські, студентські стрічки були важливим аспектом у кінематографічній картині того періоду (1970-ті). Заради справедливості слід зазначити, що це почалося не з 1970-х, а з 1950-х років. І одну з найважливіших ролей відігравав кіноклуб Ніонського університету, який можна визначити як «незалежний» і «експериментальний».

Діяльність «Гільдії», у свою чергу, мала доленосне значення. З одного боку, окремо від «Хіроші Тесігахара Согетцу» — мистецького центру — «Гільдія Сьондзуку Бунка Сінема» та її театр «Сасорі-дза» стали важливим осередком для експериментального фільму. З іншого боку, «Гільдія» надала кільком експериментальним режисерам шанс реалізувати власні проекти художніх фільмів, серед них були Тосіо Мацумото, Нобухіко Обаясі, Йоічі Такабаясі (зірки аматорського 8 мм кіно) і Сьодзі Тераяма — відомий драматург і провідний діяч японського авангардного театру. «Гільдія» уповноважувала їх режисерувати фільми, окремі з яких стали шедеврами японського авангардного кіно.

Тосіо Мацумото спочатку знімав документальне кіно, яке було одним з найвагоміших напрямків японського незалежного кіно 1960-х, після pink-eiga і студентських експериментальних фільмів. Відділ кіножурналу «Видавництва Іванамі» (заснований 1950 року) відіграв важливу роль у питаннях PR-кампанії фільмів, просуванні

документального кіно як такого. Сасуму Хані, Кацуо Курокі, Норіакі Тцучімото, Сінсуке Огава і Йочі Хігаші — усі ці майстри кіно починали з «Іванамі». Огава і Тцучімото продовжили працювати у галузі кінодокументалістики і згодом досягли міжнародного визнання.

У 1960—1970-х роках «Гільдія художнього театру» тримала усі важелі японського незалежного кіно — об'єднувала режисерів з «нової хвилі», які залишили студії, документалістів з «Іванамі», режисерів сексексплуатаційного кіно як важливих представників аматорського експериментального фільму. Для того щоб оцінити її діяльність повною мірою, необхідно зробити невеличкий екскурс до «золотої доби» японського кінематографа.

Стрічка «Расьомон» Акіри Куросави здобула «Золотого лева» на Венеціанському МКФ (1951) і спричинила тим самим резонансний спалах, звернувши погляди міжнародного ринку в бік японського кінематографа.

Наступні досягнення японських фільмів на європейських фестивалях вражаюче демонстрували свою міць. Втім, кіноекспорт превалював над кіноімпортом. Зарубіжні фільми завжди були популярні в Японії, але після Другої світової війни їх кількість скоротилася через валютні обмеження і певні квотування імпортерів (державним урядом). Оскільки власне виробництво зростало (за кошти зарубіжних імпортерів), дистриб'ютори все менше прагнули ризикувати. Вони віддавали перевагу фільмам, які б гарантовано мали успіх, і відверто ігнорували складні амбіційні фільми.

Було кілька спроб урегулювати цей дисбаланс. Одна належала групі «Сінема—57», що її було створено 1957 року молодими режисерами Хіросі Тесігахара, Сусуму Хані, Зензо Мацуяма і Йосіро Кавадзу, критиками Масахіро Огі й Кіюсіро Кусакабе, Садаму Маруо (згодом режисер Національного кіноцентру), Ріючіро Сакісака (редактор мистецького журналу «Гейджютцу Сінчо») і Канзабуро Мусанокодзі. Їх першим проектом став фільм «Токіо 58», показаний 1958 року на фестивалі експериментального кіно у Брюсселі. Інший проект належав «Асоціації японського мистецько-театрального руху»/«Nihon Ato Shiata Undo No Kai» і мав на меті запровадження спеціалізованих кінотеатрів для некомерційних показів. Згодом до асоціації приєдналися критик Наокі Тогава, режисер Хіромічі Хорікава і віце-президент Сьова/Towa Касіко Кавакіта, який, власне, і став рушійною силою японського художньо-театрального руху.

У довоєнний період Нагамаса Кавакіта разом зі своїм чоловіком ввозили до Японії багато визначних європейських фільмів. Після війни родина Кавакіта залишилася відданою європейському кіномистецтву. В середині 1950-х років Касіко Кавакіта провів два роки в Європі, знайомлячись із театральним рухом, який набув статусу міжнародного (з 1955 р). як «Міжнародна асоціація європейських театрів мистецтва» (C.I.C.A.E). По поверненні до Японії він працював над створенням кінобібліотеки на кшталт лондонської. Вона відкривалася стрічкою Акіри Куросави «Трон у крові»/«Kumono-Jo» (1955).

Касіко Кавакіта і японський рух «художнього театру» були підтримані їх давнім другом Івао Морі — в майбутньому віце-президентом «Тохо». Морі починав як кіножурналіст і став автором першого ґрунтовного дослідження, присвяченого американському кінобізнесу в Японії. Потім він почав писати сценарії, став продюсером.

Івао Морі домовився з Танео Ісекі — президентом Санва Когьо, і 15 листопада 1961 року «Гільдія художнього театру Японії» вийшла на ринок, а Танео Ісекі став її першим президентом. У 1920-х роках він складав програми «Мусасінокан» — одного з найпрестижніших кінотеатрів Токіо. Пізніше працював на «Сьотіку» і P.C.L (попередник «Тохо»), а з 1946 року занурився у власний бізнес, заснував низку кінотеатрів «Санва Когьо» і став кінодемонстратором.

«Санва Когьо» внесла у нову справу 1 млн єн прибутку і кінотеатр «Сіндзюку Бунка». «Тохо» вклало 5 млн єн і 5 кінотеатрів («Ніхігекі-Бунка» — у Токіо, «Мейхо-Бунка» — в Нагої, «Кітано-сінема» — в Осаці, «Тохо-Мейгаза» — у Фукуоці і «Кораку-Бунка» — в Саппоро). Кінооператори Ето Ракутенчі, Театору «Когьо» і «Ос Когьо» — приєдналися з 1 млн єн і 4 кінотеатрами («Сотетцу Бунка» — в Йокохамі, «Коракуен — мистецький театр» — у Токіо, «Кьото Асаі Каікан» — в Кіото і «Скай Сінема» — в Кобе). Таким чином, «Гільдія художнього театру» мала під своїм керівництвом 10 кінотеатрів.

У квітні 1962 року «Гільдія» розпочала свою програму зі стрічки «Мати ангелів — Джоан» польського режисера Єржи Кавалеровича. Репертуар обирався комітетом кінокритиків (Тадасі Іджіма, Сібі Ліда, Джун Ідзава, Джінічі Уекуса та ін.). На той час запровадження незалежного комітету було радикально новим підходом. Оскільки більшість членів були кінокритиками, фільми обиралися не за комерційним, а за художнім критерієм. По-перше, фільми, що їх дистриб'ютувала «Гільдія», здебільшого були сучасним європейським продуктом, а також класичними стрічками, які в Японії ніколи не демонструвалися, зокрема роботи Сергія Ейзенштейна, Орсона Уелса, Інгмара Бергмана, Жана Кокто, Мікеланджело Антоніоні, Луїса Бунюеля, Федеріко Фелліні та інших. Отже, крім видатних шедеврів знаних світових фундаторів, «Гільдія» репрезентувала нові імена: молоде польське кіно (Анджей Вайда, Єжи Кавалерович, Анджей Мунк), французька «нова хвиля» (Жан-Люк Годар, Франсуа Трюффо, Аньєс Верда, Бертран Бліє), радянське кіно (Михаїл Калатозов, Михаїл Швейцер, Йосиф Хейфіц, Сергій Параджанов), молоді бунтарі, такі як піонер американського незалежного кіно Джон Кассаветіс, англієць Тоні Річардсон, індієць Сатьяджит Рей і бразильський кінорежисер, теоретик й пропагандист «нового кіно» Глаубер Роша.

Таким чином, «Гільдія художнього театру» відігравала важливу роль у створенні нової кіносвідомості Японії. Окрім демонстрації й ознайомлення з невідомими зарубіжними фільмами, «Гільдія» діяла як дистриб'ютор деяких незалежних японських фільмів — таких як «Пастка» Тесігахари, стрічок Кането Сінди, Сусумо Хані, Кацуо Курокі, Йосішіге Йошида, Нагіса Осіми й Акіо Ісоджи.

Не лише метод відбору був новим, а й спосіб репрезентації. Одне з головних правил «Гільдії» — демонстрація фільму упродовж місяця. Тоді як у 1960-х роках репертуар зазвичай змінювався щотижнево, а термін у чотири тижні був винятковим навіть для касових хітів.

Флагманом «Гільдії» став мистецький театр «Сіндзюку Бунка» у Токіо, під керівництвом Кінсіро Куцуї, він залишався провідним до середини 1970-х. «Сіндзюку Бунка» було збудовано 1937 року як контрактний кінотеатр «Тохо». Кінсіро Куцуї адаптував його у відповідності до власних планів, створивши зовсім інший кінотеатр. Його було перефарбовано у темно-сірий колір, влаштовано комфортабельні

місця, не використовувались гучні рекламні постери, а покази були лише вечірні (більшість кінотеатрів відкривалися зранку), глядачі не заходили посеред сеансу, а мали прийти вчасно. Фойє було одночасно і галереєю, де відомі художники демонстрували свої роботи. Постери «Гільдії» часто розроблялися відомими художниками і дуже відрізнялися від звичайних.

Вечорами, по завершенню кіносеансів, Кінсіро Куцуї, якого також цікавило і сучасне театральне мистецтво, організовував театральні перформанси. Цьому сприяло й те, що на початку 1960-х років кілька нових труп відокремилися від авторитетних ансамблів і шукали прийнятного місця. Першою виставою у «Сіндзюку Бунка» була японська прем'єра Едварда Олбі — «Історія зоопарку», що відбулася 1 червня 1963 року, за нею вийшла низка інших вистав тогочасних зарубіжних драматургів, багато з яких в Японії інсценували вперше: Едварда Олбі, Теннесі Вільямса, Семуеля Беккета, Гарольда Пінтера, Лє Роі Джонса (Амірі Барака), Танкрета Дорста, Джин Дженнет, Едварда Бонда, Барбари Гарсон. Окрім того, «Сіндзюку Бунка» переклав на сценічну мову багато п'єс відомих японських письменників, зокрема Сьодзі Тераяма, Дзюро Кара, Мінору Бетцуяку, Куніо Шімідзу і Юкіо Місіма. Хоча «Сіндзюку Бунка» й не належав до найважливіших кінотеатрів Японії, він був головним репрезентатором сучасної драми.

Куцуї перетворив «Сіндзюку Бунка» у мистецький театр. Разом із виробництвом «Гільдії художнього театру» у рамках спеціальних програм він презентував експериментальні короткометражні фільми, серед яких були роботи Такахіко Іімура, Кацухіко (Katsuhiko) Томіта, Дональд Ріше, Нобухіко Обаяші (чиї фільми демонструвалися публічно вперше) і стрічка Масао Адаші «Благослови» (1963), що її було показано як перше «Нічне дорожнє шоу» у 1965 році. «Сіндзуку Бунка» був першим кінотеатром Японії, що мав регулярні сеанси після дев'ятої години вечора. Його практику згодом перехопило багато маленьких кінотеатрів.

Для того щоб якісно демонструвати 8 мм й 16 мм стрічки (екран у «Сіндзуку Бунка» був завеликий для цих форматів), Куцуї збудував маленький театр, який використовувався також для театральних вистав, концертів та інших культурних заходів. «Сасорі-за» урочисто відкрили 10 червня 1967 року виступом танцівника Фламенко Йоко Каматцура. А 1967 року було показано першу стрічку Масао Адаші «Галактика» (1967).

Юкіо Місімі належало авторство назви «Сасорі-за» («Театр Скорпіона»), який, у свою чергу, мав завдячувати стрічці «Сходження скорпіона» Кеннета Енгера, котру було показано в «Сіндзуку Бунка». Отже, «Сасорі-за» став першим андерграундним кінотеатром Японії, за яким пішли інші. Це був центр експериментальної драми і експериментального фільму (разом із «Тесігахара Согетцу»/«Культурним центром»), а також улюблене місце зустрічі митців. У ньому відбувалися кінотеатральні вистави, концертні програми, хеппенінги й танцювальні вистави під керівництвом Татцумі Хідзіката, засновника танцю «буто». «Сасорі-за» був одним з головних центрів японського авангарду і являв собою приклад для багатьох андерграундних театрів.

За тиждень після відкриття «Сасорі-за» «Гільдія художнього театру» випустила контраверсійну документальну стрічку Сьохея Іммамури «Чоловік зникає»/«Man vanishes» (1967). Це був перший фільм, де «Гільдія» стала копродюсером. Ідея не

лише дистриб'юції, а й продюсування фільмів сформувалася 1965 року з фільму Юкіо Місіми «Патріотизм», єдиного фільму, зрежисованого самим Місімою. Його демонстрація пройшла з великим успіхом у «Сіндзуку Бунка». Оскільки фільм Місіми — короткометражний (28 хв.), то він демонструвався разом з бунюелівським «Щоденником покоївки» (1966). Трохи згодом «Щоденник Йонбой» (1965) Н. Осіми мав аналогічний успіх. Такі приклади були свого роду заохоченням до виробництва-продюсування фільмів. Підраховуючи прибутки попередніх фільмів, «Гільдія» вирішила, що з урахуванням 10-мільйонного бюджету ($28 000) вони покривають виробничі витрати. Насправді ж виробництву сприяло звільнення ринку від імпорту. 1964 року офіційний ліміт на імпортування зарубіжних фільмів було скасовано. Здійснили розподіл квот, які визначали кількість фільмів та дистриб'ютора. Одним з наслідків цього скасування було підвищення дистриб'юторських витрат, тож імпорт зарубіжних фільмів відчутно потерпав. А «Гільдія художнього театру» переключилася на продюсування власних фільмів.

Проекти обиралися незалежним планувальним комітетом, до якого входили кінокритики. Режисери японської «нової хвилі» були у центрі виробничої діяльності, у співробітництві з «Гільдією» були створені: «Смерть через повішення», «Хлопчик» (1969), «Людина, яка залишила заповіт на плівці» (1969), «Церемонія» (1971), «Маленька літня сестра» (1973, реж. Н. Осіма); «Героїчна ущелина» (1970), «Державний переворот» (1973, реж. Йошішіге Йошіда); «Подвійне самогубство» (1969), «Himiko» (реж. Масахіро Сінода); «Пекло першого кохання» (1968, режисер Сусуму Хані).

Крім того, «Гільдія» дистриб'ютувала кілька фільмів Н. Осіми («Довідник військового мистецтва Ніндзі», 1967; «Щоденник злодія Сіндзюку», 1968) і стрічки Йошіди («Прощання з літніми зорями», 1968; «Ерос плюс вбивство», 1970; «Сповідь серед актрис», 1971). Тож роль «Гільдії художнього театру» у розвиткові японської «нової хвилі» важко переоцінити.

«Гільдія» продовжувала співпрацювати з експериментальними режисерами — такими як Йоші Такабамі і пізніше з Нобухіко Обаямі, але стрічки, зняті після 1973 року, були вже не такі радикальні. Основною причиною занепаду, окрім загального духу епохи, було закриття «Сіндзуку Бунка» (1974), тож «Гільдія художнього театру» втратила один зі своїх найважливіших осередків. Прибутки були недостатні, а більшість стрічок «Гільдії» вичерпалися раніше. Останньою стрічкою, яку було показано у кінотеатрі «Сіндзуку Бунка», перед тим як його закрили, була «Пастораль: померти в передмісті» режисера Тераями. Так закінчився розквіт «Гільдії художнього театру».

«Гільдія художнього театру» була найважливішою продюсерською й дистриб'юторською установою за межами студій і відігравала надзвичайно важливу роль у формуванні й розвитку японського кінематографа. Коли студії фактично призупинили фінансування фільмів, а нові компанії були здатні їх замінити, «Гільдія» дозволила собі відійти, залишити цей простір для наступників, натомість поширюючи власну політику щодо якості фільмів. Дух мистецької театральної гільдії залишається жити і до сьогодні у поколінні молодих художників, «незалежних у кіномистецтві», прихід яких у різні часи завжди символізував духовне оновлення суспільства, реформацію традиції, навіть її гостре заперечення. Різні за своїми за-

вданнями, творчими уподобаннями, метою, вони являли і являють собою нову кров, яка покликана оновлювати мистецьке життя й зрештою примирити традицію і новацію…

1. Гундзи Масакацу. Японский театр кабуки. — М., 1969. — С. 25.
2. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. — М., 1979. — С. 205—206.
3. Гривнин В.С. Творческий путь Кэндзабуро Оэ // Оэ Кэндзабуро. Футбол 1860 года. — М., 1983. — С. 4.
4. Тадао Сато. Кино Японии / Пер. с англ. — М.: Радуга, 1988. — С. 123—129.
5. Ивасаки Акира. История японського кино. — М., 1966. — 191 с.
6. Акира Куросава: Сборник / Всупит. стаья Р. Юренева. — М.: Искусство, 1977. — 287 с.
7. Тадао Сато. Кино Японии / Пер. с англ. — М.: Радуга, 1988. — С. 153.
8. Мацуда Масао. Наш современник Нагиса Осима // Мастера мирового кино. — Токио, 1970. — Вып. 6. — С. 43—44;
9. Юренев Р.Н. Кино Японии послевоенных лет. — М., 1993. — 80 с.
10. Генс И. Бросившие вызов: Японские кинорежиссеры 60—70-х годов / Послесл. В. Цветова. — М.: Искусство, 1987. — 271 с.

Анотація. Стаття присвячена «незалежному» кіно Японії. Проаналізовані «хвилі» «незалежного» кіновиробництва у різні часи на різному соціокультурному підґрунті. Визначена його національна специфіка. У рамках теми досліджена творча діяльність низки режисерів, які репрезентують авторський стиль, новаторський кінематограф, та їх співпраця з «Гільдією художнього театру».

Ключові слова: японський кіноавангард, мейнстрім, Гільдія незалежних, авторський стиль, новаторський кінематограф.

Аннотация. Статья посвящена «независимому» кино Японии. Проанализированы «волны» «независимого» кинопроизводства в разное время с разным социокультурным подспорьем. Определена его национальная специфика. Рассмотрена творческая деятельность ряда режиссеров, которые репрезентируют авторский стиль, новаторский кинематограф, и их сотрудничество с «Гильдией художественного театра».

Ключевые слова: японский киноавангард, мейнстрим, Гильдия независимых, авторский стиль, новаторский кинематограф.

Independent cinema of Japan, or «Art Theatre Guild».

Nadiya Kotl'ar

Annotation. This article is dedicated to the Japanese independent cinema. The «waves» of independent distribution and production have been analysed at different times on a different sociocultural basis. National specificity of it is determined. Within the bonds of its issue the film heritage of directors have been investigated, those who represent the author's manner, innovative cinema and who collaborated with Art Theatre Guild.

Key words: Japan film, Mainstream, Guild of Independents, author's manner, innovative cinema.