

Волшебные миры Хаяо Миядзаки

Автор:

[Сюзан Нейпир](#)

Волшебные миры Хаяо Миядзаки

Сюзан Нейпир

Подарочные издания. Кино (Эксмо)

Хаяо Миядзаки – величайший аниматор в мире. И просто волшебник. В этом сходятся все, кто хоть раз видел его творения: «Мой сосед Тоторо», «Принцесса Мононоке», «Унесенные призраками» и множество других полнометражных мультфильмов. Феномен Миядзаки в том, что он достучался до ребенка в каждом из нас. Он оставляет мир серьезных и взрослых людей другим режиссерам, а сам окутывает нас счастливым миром детства. В его работах оживают фантазии, страшилки и мечты. Мы знаем, что хранитель леса сейчас спит, но скоро наступит ночь, и он выйдет на прогулку. Знаем, почему идет дождь, почему задувает ветер, почему детство не должно заканчиваться, почему среди нас живет Миядзаки. Премия «Оскар», восемь премий «Токуо Anime Award», шесть премий Японской киноакадемии – награды можно перечислять бесконечно. Книга, которую вы держите в руках, – это единственная на данный момент книга на русском языке о творчестве великого мастера. Это – ключ к пониманию самого Миядзаки, попытка взглянуть на его творения через призму его биографии. Сюзан Нейпир проведет вас по всем 11 мультфильмам, познакомит с героями, поможет понять их характер, укажет на образы и символы, которые замаскировал маэстро. Здесь же вы увидите, какие события происходили в жизни самого аниматора в этот период и как они повлияли на героев. Книга станет замечательным подарком как ценителям творчества Хаяо Миядзаки, так и тем, кто приоткрывает для себя волшебную страну его творений.

Сюзан Нейпир

Волшебные миры Хаяо Миядзаки

Susan Napier

MIYAZAKIWORLD

© Перевод. Попова А., 2019

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2019

Пролог. В поисках мира Миядзаки

Как-то раз в пасмурное воскресенье февраля 2014 года я катила маленький чемоданчик по крутым лесным тропинкам в окрестностях Нагои. Стремилась посетить остатки Экспо-2005 в Айти. Эту первую всемирную выставку XXI века на тему гармоничного сосуществования человека и природы за полгода посетили двадцать два миллиона человек (на ней были представлены стенды из 121 страны). Но целью моей поездки были отнюдь не 3D-аттракционы или шерстистый мамонт. Я хотела увидеть копию скромного загородного дома из японского анимационного фильма 1988 года «Мой сосед Тоторо» (Tonari no Totoro). Этот дом известен как «Дом Сацуки и Мэй», названный в честь двух маленьких сестер, которые живут в нем со своим отцом, пока их мать лечится в санатории неподалеку. Девочки и правда сталкиваются с чудесами природы, гуляя у своего дома в лесу, но не столько их связь с природой привлекает множество посетителей, сколько то, что сестры нашли огромное пушистое волшебное существо, которое может летать, в кратчайшие сроки заставляет плоды дать побеги, может вызывать котобус, и еще находить потерявшихся детей. Это существо, которое Сацуки и Мэй называют Тоторо, становится их тихим, добрым другом, который придает очарование их жизни.

Также, как и очаровывает миллионную армию поклонников фильмов Миядзаки. Тоторо, Мэй и Сацуки – персонажи одного из одиннадцати полнометражных картин режиссера Хаяо Миядзаки, которые он выпустил с 1978 года. В 2013

году, в возрасте семидесяти двух лет, Хаяо официально отшел от дел, а в 2017 году вновь вернулся к работе и сейчас руководит созданием еще одной картины, которая выйдет в 2020-м. За время своей работы Миядзаки прошел путь от молодого и дерзкого японского аниматора до международно признанного художника. Он оказал настолько колоссальное влияние на жизни многих людей, что и четырнадцать лет спустя после завершения Экспо-2005 власти местной префектуры держат дом Сацуки и Мэй открытым для посетителей. Он по-прежнему жутковато пуст, за исключением получасовых экскурсий, к одной из которых я присоединяюсь. Пока я брожу по огромным заброшенным выставочным площадкам и попадаю под кратковременные ливни, я довольно явно ощущаю странную смесь реальности и нереальности происходящего. У входа на выставку было негде оставить чемодан (забитый японскими книгами и статьями о Миядзаки), так что он становился всё тяжелее и тяжелее, и наконец мне удалось оставить его за стойкой для зонтиков в самом доме.

На поездку в дом Сацуки и Мэй меня вдохновило то же, что вдохновляет миллионы зрителей, – любовь к тому, что я называю мирами Миядзаки, – к захватывающей анимации, которая от фильма к фильму открывает всё новые восхитительные грани и всегда отмечена уникальным воображением создателя. В своей альма-матер в Америке я веду семинар по творчеству режиссера, на котором объясняю студентам, что Миядзаки – auteur (творец, создатель. – Прим. ред.), художник с сильным личным видением. В каждой его работе можно найти последовательный и неповторимый почерк, который отличает всю его кинематографическую деятельность. Некоторые мои студенты поначалу настроены скептически. «Может ли анимационный режиссер стать таким auteur?» – спрашивают они.

Да, может. И в своей книге я надеюсь это раскрыть. Аниматоры больше контролируют эстетику своего продукта, чем режиссеры игровых фильмов, а Миядзаки удается проявить свою любовь к деталям даже в том, как волосы его персонажей развеваются на ветру. Благодаря такому видению мастера дом Сацуки и Мэй на Экспо стал идеальной копией того дома, который мы видим в фильме, ведь он построен по подробнейшим рисункам Миядзаки. Группа туристов медленно движется по дому, и кажется, что всех нас объединяет какое-то общее близкое знакомство. Мы все «уже были здесь раньше»: и в кабинете отца девочек, археолога, где много книг и артефактов, относящихся к доисторическому периоду Дзёмон в Японии; и на хорошо оборудованной кухне в стиле 50-х, где десятилетняя Сацуки с гордостью готовит ланч-боксы бэнто для своего отца и младшей сестры; и в старомодной ванной комнате с двумя ваннами – одной для полоскания, а другой для замачивания белья. Именно во

время купания девочки усваивают ценный отцовский урок – смеяться и храбро смотреть в лицо темноте. Это почти мистическое сочетание храбрости, принятия и радости и составляет эмоциональное ядро миров Миядзаки. Со временем видение режиссера становилось всё мрачнее, но в его мирах надежда по-прежнему побеждает отчаяние.

Впервые я столкнулась с творчеством Миядзаки более четверти века назад, когда посмотрела «Навсикаю из Долины ветров» (*Kaze no tani no Naushika*, 1984). Этот фильм в жанре научной фантастики заинтриговал меня своей сюрреалистической красотой и удивительно тонким восприятием технологий, человечности и природы. Однако наиболее убедительными мне показались сложные моральные установки юной главной героини Навсикаи и ее взаимодействие с обитателями постапокалиптической земли – людьми, животными, насекомыми и растениями. Она не просто думающий человек, способный к состраданию, но и человек, который открывает нам мир более многогранный, чем в привычных научно-фантастических фильмах, да и вообще в фильмах, раз уж на то пошло.

Навсикая, которую Миядзаки назвал в честь своей любимой героини «Одиссеи», – альтер эго самого режиссера: страстная, злая, осуждающая, любящая, сентиментальная, заботливая... И в конечном счете – апокалиптическая фигура, о чем свидетельствует поразительный финал манга-версии «Навсикаи» – эпического комикса на тысячу страниц, который Миядзаки закончил спустя двенадцать лет после выхода фильма.

Неудивительно, что Миядзаки, который родился в истерзанной войной Японии, так чувствительно относится к технологической и экологической катастрофе, и какая-то часть его сознания представляет конец света как катарсическое событие. «Я хочу увидеть, как море поднимается над Токио, а телебашня превращается в остров, – однажды признался Миядзаки американскому журналисту. – Деньги и страсть – всё это исчезнет, и повсюду будут расти дикие зеленые травы»[1 - Интервью Миядзаки в журнале «Тальбот». Auteur жанра аниме.]

Апокалиптические образы – одно из основных направлений японской анимации, но именно в мире Миядзаки ведущим персонажем нередко становится женщина. Во времена, когда в японском кинематографе женские персонажи играли лишь

роль помощниц или романтических пассий, Миядзаки создал ряд незабываемых женских образов: Лана, Навсикая, Сита, Сан, Тихиро, Поньо. Часто они связаны с природой или чем-то сверхъестественным и выражают анимистическое видение, которое лежит в основе миров Миядзаки. И это только девочки подросткового возраста. Кроме того, Миядзаки – один из немногих режиссеров, который последовательно создавал образы взрослых женских персонажей: Дора, Эбоси, Джина, Софи и Токи.

Не менее важное место в работах художника занимают дети. «Ребенок – доказательство того, что мир прекрасен», – говорил режиссер. У него детство превращается в утопическую страну и напоминает нам о том, кем мы могли бы стать, если бы каким-то образом нам вновь удалось обрести эту невинность[2 - Миядзаки. Поворотная точка, 408.]. Способность Миядзаки рассказывать истории от лица ребенка в таких фильмах, как «Тоторо», – настоящее откровение. Примечательно, что не так уж часто дети являются героями анимации (в том числе в работах студий «Дисней» и «Пиксар»). «Тоторо» стал второй работой Миядзаки, которой я посмотрела, и его персонажи Мэй и Сацуки – по-настоящему живые и преданные, открытые чудесам природы и волшебства, – восхитили и тронули меня, вернули меня в мое детство.

Не только ностальгия по детству, но и тоска по утраченному прошлому, красной нитью пронзает картины Миядзаки. В первой работе «Замок Калиостро» (*Rupan Sansei Kariostro no Shiro*, 1979) – мы находим разрушенный римский город на дне водохранилища, а в последнем – «Ветер крепчает» (*Kaze tachinu*, 2013) – погружаемся в атмосферу детально воссозданной довоенной Японии, где сама технология становится «объектом тоски». С ностальгией приходят и более мрачные темы изгнания, потери и боли, которые исследует режиссер.

Но в мирах Миядзаки есть и нечто гораздо большее, чем апокалипсис, ностальгия или тоска по прошлому: это сильные женские персонажи, настоящие искренние дети и элегические и утопические образы.

Переплетение всех этих элементов в одну эмоционально резонансную канву делает автора уникальным создателем собственных миров. Миядзаки заслуженно занимает место в ряду великих фантастов, от Льюиса Кэрролла и Жюль Верна в XIX веке до Толкиена, Роулинг и Диснея в XX. С помощью неповторимых сказочных образов и метаморфоз режиссер создает

вымышленные империи, иногда вдохновляющие, а иногда душераздирающие. Это целые миры, где мы успеваем мысленно поселиться, а потом грустим, когда приходится уходить. Сцены полета в прозрачном голубом небе или фрагменты сюрреалистического морского царства, ядовитые джунгли будущего или лес четырнадцатого века, населенный богами, – все эти подробно проработанные образы создают реальность, альтернативную действительности.

Художник и аниматор Миядзаки воссоздает как очень личные эмоциональные моменты, так и возвышенный эпос. «Мы возвращаем вам то, о чем вы забыли» – с таким слоганом фильм «Тоторо» дарит нам детскую невинность, способность верить в чудеса и испытывать восторг. В «Тоторо» есть момент, где насекомое три секунды ползет вверх по травинке весенним днем, и такие кадры словно так называемая «воздушная подушка», небольшая визуальная интерлюдия, которая, по словам критика аниме Дани Кавалларо, «наполняет [этот момент] чувством задумчивости»[3 - Кавалларо. Искусство создания аниме Хаяо Миядзаки, 16.].

В эпическом блокбастере «Принцесса Мононоке» (Mononokehime, 1997) Миядзаки затрагивает темы истории, человечества и экологического апокалипсиса. Фильм продолжительностью более двух часов снят на основе десятков тысяч рисунков, выполненных художником вручную. Картина открыла творчество Хаяо Миядзаки Западу, показав, что анимационные фильмы могут быть гораздо больше, чем просто детские развлечения. Жестокое видение мира, находящегося на грани экологической катастрофы, в XXI веке становится все более актуальным.

С той же страстью режиссер отстаивает антивоенные взгляды. В 2013 году я наткнулась на публикацию в «Нэппу», журнале студии «Гибли», основанной Миядзаки с режиссером Исао Такахатой в 1985 году. Раньше в журнале поднимались такие темы, как экологические и ядерные отходы (особенно после землетрясения и вызванной им аварии на атомной электростанции в Фукусиме в марте 2011 года), а теперь режиссер нацелился на полемику в японской политике, связанную с вопросом о том, стоит ли вносить поправки в японскую конституцию с целью разрешения военной агрессии. В Японии, которая со времен Второй мировой войны гордилась своим мирным статусом, эта мера вызвала бурные эмоции у всего населения. Страсти, разгоревшиеся вокруг этой темы, подобны страстям, бушевавшим вокруг закона о контроле оружия в США. Но вряд ли можно себе представить, чтобы какая-нибудь крупная голливудская студия выпустила двадцатистраничную статью с полемикой о контроле над оружием. Эссе в журнале «Нэппу» написали Миядзаки, Такахата и их коллеги, в том числе Тосио Судзуки, главный продюсер студии «Гибли», и Риэко Накагава,

детская писательница в жанре фэнтези. Хаяо, в частности, взял на себя трудную тему вины и ответственности за войну и выступил против «глупости» войны, за что на него яростно обрушились некоторые японские правые националисты.

Ясно, что Миядзаки – сложный и увлеченный человек. Книгами и статьями о нем и студии «Гибли», изданными на японском языке, можно заполнить целую комнату. Темы в них варьируются от рассуждений о его любви к кельтским архетипам до того, что японские критики называют «материнским комплексом», и до признания его национальным идолом. Иностранные критики и поклонники тоже не отстают и рассуждают в своих работах о самых разных аспектах его фильмов: исследования религиозных элементов, анализа любви режиссера к теме «Красавицы и чудовища», обсуждения художника как публичного интеллектуала. Меня, в частности, вдохновила книга Хелен Маккарти, выпущенная в 1999 году.

Однако среди бесчисленных дискуссий и комментариев о Миядзаки теряется его собственная история. Мне удалось найти всего одну биографию Хаяо, написанную Мицунари Оидзуми (специалистом по поп-культуре). Книга вышла в 2002 году и в основном повествует о юности и начале карьеры режиссера, лишь слегка затрагивая его личную жизнь. Япония – это общество, в котором по-прежнему с уважением относятся к частной жизни известных персон. Кроме того, Миядзаки – аниматор, а не кинозвезда. Было бы удивительно легко написать книгу о нем, страницу за страницей повторяя одно и то же: «Миядзаки пошел в свою студию и очень, очень много работал».

Но его жизнь, работа, мир, созданный им, гораздо богаче и насыщеннее подобного описания, хотя и очень точного. Лучше всего за него и о нем говорят его картины. Специалист по аниме Куми Каору как-то подметил, что Миядзаки – «человек устрашающего таланта и энергии, и нам, зрителям, остается только поражаться [его] работам... Мы никак не можем подобрать адекватные слова для его критики. Поэтому говорить должен сам творец»[4 - Каору. Miyazaki Hayao no jidai, 425.]. К счастью, Миядзаки и правда высказывает свое мнение. Он красноречив и затрагивает огромное количество различных тем в своих выступлениях и публикациях. На английском языке доступно всего два тома его интервью и эссе, на многое проливающих свет, – «Starting Point» и «Turning Point» («Отправная точка» и «Поворотная точка». – Прим. пер.). А вот материалов на японском языке огромное множество. В частности, двухтомный сборник интервью с Ёйти Сибуйей, редактором популярного музыкального журнала и одним из немногих журналистов, которых, кажется, не пугает статус Хаяо. Он

увлекательно освещает работы Миядзаки, рассуждает о его политических взглядах и художественных увлечениях. Еще одним бесценным справочным материалом служит доскональная история фильмов Миядзаки от исследователя кино Сэйдзи Кано. Интересны воспоминания его ближайших коллег (несколько книг «грозного» продюсера Тосио Судзуки и ветерана анимации Ясуо Оцуки), они также раскрывают массу подробностей о жизни режиссера. Помимо этого, совсем недавно молодые критики, специалист по аниме Тосио Окада и преподаватель Сюнсукэ Сугита, изложили и свои несентиментальные взгляды на работы художника.

И конечно, есть сами фильмы, воображаемая империя, которую он создал. В этой книге я исследую миры Миядзаки главным образом по его одиннадцати картинам и лучшей манге. Несмотря на то что его работы в основном в жанре фэнтези или научной фантастики, в искусстве режиссера проявляется чувствительность к реальному миру, причем не только в реакции на политические и общественные события, но и в выражении личных и профессиональных взаимодействий.

Как видно из его внимания к деталям, продуктивного производственного графика и необычайного успеха, Миядзаки – образец трудоголизма, который иногда вдохновляет, а иногда и подавляет исключительную команду аниматоров, многие из которых работают с режиссером уже несколько десятилетий. Даже объявив о своем «уходе на пенсию», он тут же начал трудиться над короткометражками для Музея студии «Гибли», привлекательной «шкатулки с драгоценностями», которую он создал вместе с сыном Горо.

В редкое свободное от работы время художник, похоже, наслаждается простыми удовольствиями, которые так или иначе способствуют развитию мира Миядзаки. Он обожает путешествовать, особенно по Японии и Европе, зачастую делает это с коллегами или с экскурсиями. Две поездки на райский остров Якусима в самой южной части Японии послужили вдохновением для двух фильмов: «Навсикаи» и «Принцессы Мононоке». Путешествия по Европе нашли отражение во всем, начиная с ветряных мельниц в «Навсикае» и замков в «Калиостро» до сверкающего города Корики в фильме «Ведьмина служба доставки» (Majo no takkyubin, 1989) и темных немецких городов в картине «Ветер крепчает». По иронии судьбы, несмотря на любовь к рисованию самолетов, сам Миядзаки не очень любит летать.

Когда режиссер не работает и не путешествует, он проводит время то в скромном пригороде Токио Токородзаве, то в своем любимом домике в горах в Синсу (префектура Нагано). Там всегда много гостей, в том числе детей, которые наслаждаются природой окрестностей, особенно ценной в промышленно развитой Японии. Там бывали и знаменитые аниматоры, в том числе режиссеры Мамору Оси, которого почитают за фильм «Призрак в доспехах» (Kokaku Kidotai), и Хидэаки Анно, который работал с Миядзаки над «Навсикаей», а затем получил мировую известность за свой мрачный апокалиптический телесериал «Евангелион» (Shinseiki Ebuangerion, 1996).

Миядзаки, хоть и является режиссером, не так много времени тратит на просмотр фильмов, но в прошлом восхищался не только русской и европейской анимацией, но и такими художественными киношедеврами, как итальянская неореалистическая картина «Похитители велосипедов» и исключительный русский «Сталкер» Андрея Тарковского. Он высоко ценит работы великого японского режиссера Акиры Куросавы, чей эпический шедевр «Семь самураев» послужил отправной точкой к созданию «Принцессы Мононоке». Миядзаки увлекался европейской литературой (особенно английской), а также научной фантастикой и фэнтези, а вот к японской литературе пришел довольно поздно. Именно печальный роман Тацуо Хори «Ветер крепчает» 1936 года вдохновил режиссера на одноименный заключительный фильм. В последнее десятилетие он все чаще обращается к Нацумэ Сосэки, величайшему японскому писателю XX века, чьи персонажи – страдающие люди, которые сталкиваются со стрессом и ужасами современности.

Хаяо считает себя «необразованным», вероятно, сравнивая себя с сооснователем студии «Гибли», Такахатой, который окончил самый престижный японский университет со степенью по французской литературе. На самом же деле у Миядзаки очень утонченные вкусы, которые охватывают весь спектр культуры и политики. Я встречалась с Миядзаки три раза, впервые – в 1992 году, когда посещала студию «Гибли», чтобы провести исследование для книги о японском аниме, а режиссер случайно проходил мимо. Эта встреча вдохновила меня спустя полтора десятка лет посвятить мастеру и его картинам отдельную книгу.

В ту первую поездку меня поразили просторная светлая студия, где работало много женщин, а также рисунки, которые мне показали. Но самое глубокое впечатление на меня произвел своеобразный и по-настоящему гениальный человек, который был сердцем этой студии. Миядзаки был элегантен и вежлив, напоминал старомодного викторианского ученого-изобретателя, но его

жизненную энергию и энтузиазм едва ли можно было назвать сдержанными. В разговоре с ним меня подхватил словесный вихрь, усыпанный интересными фактами и красочными подробностями. Город Токородзава, буколическое место происхождения «Тоторо», той зимой часто упоминался в новостях (из-за токсичных отходов, нанесших вред окружающей среде). Я жила в Токородзаве в 1970-х годах, когда училась в школе японского языка в Токио, тогда я восхищалась рисовыми полями, его относительным покоем и безмятежностью... Мы с Миядзаки немного пообщались и обсудили плачевное состояние окружающей среды, и он подарил мне рисунок Тоторо с автографом. Простой, но живой рисунок выражал юношеское волнение – еще одну характерную черту режиссера.

Это не значит, что Миядзаки – Санта-Клаус, как однажды ласково предположил один из моих студентов на семинаре. Нельзя стать величайшим аниматором в мире, главой крупной студии и создателем ряда потрясающих фильмов, будучи «уютным» и «удобным». Его продюсер Судзуки называет студию «Гибли» утопией, и, конечно, в мире Миядзаки много утопических образов[5 - Цитата Судзуки, см.: Кадзияма. *Jiburi majikku*, 210.]. Но у других инсайдеров индустрии на этот счет разные мнения. Это становится ясно в удивительно откровенной беседе исследователя аниме Тосия Уэно и режиссера Мамору Осии, который работал с Миядзаки в период создания «Навсикаи» и оказался не согласен с левыми симпатиями режиссера. Осии назвал атмосферу в студии «Гибли» «сталинистской»[6 - Осии в беседе с Уэно. “*Miyazaki no ko zai*,” 91.]. Уэно предложил еще более красочное описание и упомянул о том, что бывший коллега и ученик Миядзаки Хидэаки Анно в своем популярном сериале «Евангелион» представил сатирический образ студии «Гибли» в виде антиутопической организации «NERV» во главе с блестящим и строгим Гэндо Икари[7 - Там же, 101.]. Несомненно, иронизируя, Осии и Уэно слегка преувеличили факты[8 - В отместку за обвинение в «сталинизме» Миядзаки раскритиковал Осии за его любовь к бассет-хаундам. Миядзаки. *Kaze no kaeru basho*, 191–192.]. Но нельзя отрицать, что в «Гибли» была довольно напряженная обстановка, а Миядзаки был и остается сильным и сложным человеком. Режиссер и сам описал сумбурное царство купален в своем шедевре «Унесенные призраками» на основе модели студии «Гибли», где хозяйка – ведьма Юбаба – гибрид между ним и Судзуки.

Сложные, иногда противоречивые, но всегда завораживающие детали мира Миядзаки привлекают меня, и именно ради них я приехала на заброшенную выставку в Айти. Вытащив чемодан из-за стойки с зонтиками, я отправляюсь обратно домой, в Соединенные Штаты, где постараюсь собрать воедино

множество элементов миров Миядзаки, которые мне удалось обнаружить. С чувством меланхолии покидаю я пустой дом Мэй и Сацуки, свидетельство уникального воображения, которое само по себе меланхолично. Хаяо Миядзаки – человек глубоко чувствительный к окружающему миру, и, как покажет эта книга, в его жизни и в его время было немало потрясений.

За восемь лет работы над этой книгой я пришла к выводу, что режиссер проецирует некоторые свои черты и черты окружающего мира на художественные произведения. Он остается своеобразным гением, но в нем и его искусстве всегда присутствуют время и место, где он родился и вырос, и необыкновенный, порой мучительный культурный опыт Японии XX и XXI веков. В журнале «Нью-Йоркер» журналистка Маргарет Тэлбот высказывает такую мысль: «Было почти неизбежно, что величайший аниматор в мире окажется японцем», – ссылаясь на японскую умиленную популярную культуру и ее вклад в шедевры анимации[9 - «Тэлбот». Auteur жанра аниме, 64.]. Я бы скорее, предположила, что именно непростая история Японии в сочетании с ее богатой изобразительной, литературной и духовной культурой и космополитизмом, удивительным для европейцев, привели к появлению выдающегося аниматора. Эта книга исследует, как и почему Хаяо Миядзаки стал таким: она о мирах, который он создал, и о мирах, создавших его самого.

1. Хамэцу

Страна разрушена. Остались только горы и реки. – Ту Фу (712–770)

Мир, где 5 января 1941 года родился Хаяо Миядзаки, был почти разрушен. В своем последнем фильме, «Ветер крепчает», где события происходят до и после Второй мировой войны, режиссер показывает кошмарные сцены крушения самолетов, и персонаж произносит единственное слово: «хамэцу» – «разрушение». Разрушение омрачало Японию с самого начала военных кампаний, которые в итоге вылились в участие страны во Второй мировой войне. К концу 1945 года погибли миллионы людей, а их земли были опустошены.

Япония – не единственная страна, пострадавшая от разорения, и многие будут утверждать, что она сама навлекла на себя эти беды жестокой имперской экспансией на континентальную и Юго-Восточную Азию, а также бомбардировкой Перл-Харбора и последовавшей за ней Тихоокеанской войной. Историки бесконечно спорят о сложностях японского имперского проекта, но факт остается фактом: к концу Второй мировой войны страна лежала в руинах.

Атомные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки произошли уже после бесчисленных воздушных налетов на Японию с 1944 года. По окончании войны почти каждый из крупных городов страны – за единственным исключением прежней столицы Киото – подвергся бомбардировке и был разрушен до неузнаваемости. Историк Джон Дауэр в своей книге «Война без пощады» цитирует американского командира, который описал жестокие американские воздушные налеты 1944 и 1945 гг. как «одно из самых безжалостных и варварских нападений на гражданских за всю историю»[10 - Цитата бригадного генерала Боннера Феллера, см.: Доуэр. War without Mercy, 41.]. Воздушные налеты оставили глубокие раны в сердцах всех, кто их пережил. Миядзакэ было всего четыре года, когда закончилась война, но он рассказывает: «Я помню воздушные налеты. Я вижу, как горит моя улица»[11 - Миядзакэ, “Kenro kaeru nado no hoka,” 4.].

Зато в год, когда родился Миядзакэ, Япония была на подъеме. Страна пожертвовала своими традициями и заменила их западными, начиная от школ и заканчивая стейком на ужин, и стала первой страной за пределами западного мира, которая переживала успешную модернизацию.

К концу 1930-х годов Япония превратилась в империю, внушающую всему миру уважение и даже страх. Наконец ей удалось получить доступ в «клуб имперского господства белого человека», как выражался историк Роджер Луис[12 - Луис. Ends of British Imperialism, 39.]. Последний месяц 1941 года начался с блестящей военной победы Японии над Соединенными Штатами в Перл-Харборе, когда бомбардировщики в сопровождении великолепно спроектированных самолетов, известных как «Мицубиси Дзеро», потрясли Америку внезапной разрушительной атакой.

Нападение на Перл-Харбор и самолеты, которые в нем участвовали, имели особую связь с семьей Миядзакэ. Режиссер честно признается, что его отец и дядя владели фабрикой по производству вентиляторных ремней для этих самолетов. Тогда у семьи был большой дом, и они даже могли приобрести

редкую роскошь – бензин. Благодаря бензину и автомобилю им удалось спастись от самых разрушительных бомбежек.

Миядзаки явно ощущает вину за процветающее положение своей семьи в военное время, и его отношение к самолетам, с которых началась эта война, и эпохе, которая произвела их на свет, неоднозначно. Смешанные чувства к технологическому прогрессу стали основной темой фильмов Миядзаки. Режиссер восхищается новейшими технологиями «Дзеро», свидетельствующими о том, что страна догоняет Запад квантовыми скачками, он рассматривает 1920-е и 1930-е годы как решающее время для всего государства и для его семьи, как эпоху технологических инноваций и политического брожения. Но также осознает, что это время роста милитаризма и стихийных бедствий. В сценах из анимационного фильма «Ветер крепчает», где дрожат здания, а люди бегут в панике, изображается землетрясение в Токио 1923 года, которое непосредственно коснулось отца и деда Миядзаки.

Несмотря на грядущие разрушения, довоенный период был отмечен всеобщим воодушевлением и мобильностью, повсюду шла модернизация, и Япония, в прошлом феодальное государство, примеряла на себя различные образы. Так называемые современные мальчики и современные девочки («модан бой» и «модан гару») прокладывали новые пути взросления, которые резко отличались от консервативных традиций девятнадцатого века. Миядзаки пренебрежительно относился к своему отцу как к «современному мальчику», намекая на его безответственность и гедонизм, зато в фильме «Ветер крепчает» довольно доброжелательно изображает Каю, сестру главного героя, чья решимость стать врачом отчетливо говорит о современном воспитании [13 - Хандо и Миядзаки. Koshinukeaikokudangi, 52.].

По окончании войны японцы столкнулись не только с физическим опустошением своих городов и беспрецедентными потерями, но и с оккупацией союзников – впервые за свою историю Япония оказалась оккупирована иностранцами. Довоенные попытки страны провести модернизацию и приблизиться к западу и так уже оставили психологические травмы и привели к тому, что Нацумэ Сосэки назвал «национальным нервным срывом» [14 - Цитата Нацумэ Сосэки в журнале «Ю». Natsume So ?seki, 120.]. На этот раз раны были не только душевные, но и болезненно физические – их можно было увидеть в домах, сровнявшихся с землей, и грудях щебня на пустых улицах. Большие американские солдаты предлагали жевательную резинку голодным детям, чьи родители пропали без вести.

Миядзаки и его коллеги по студии не понаслышке знали о травматическом эффекте Второй мировой войны и решительно напоминали о нем своим юным соотечественникам. Выпуск журнала «Нэппу» студии «Гибли» 2013 года был задуман как манифест против попыток нынешнего консервативного правительства пересмотреть девятую статью Конституции, где говорится, что Япония отказывается от войны «навсегда». Гораздо трогательнее абстрактной антивоенной полемики воспоминания самого режиссера и его коллег о детстве, которое пришлось на время Второй мировой войны. Давний партнер Миядзаки Исао Такахата немногословно повествует:

«Налет американской авиации на Окаяму [небольшой прибрежный город] стал самым значительным событием в моей жизни. Мы с сестрой были далеко от дома, когда налетели американцы, мы на себе испытали весь ужас этого нападения. Мою сестру ударило осколком бомбы, и она потеряла сознание. Я подумал, что мы оба, наверное, умрем. Мы пошли к реке и остались там до рассвета, насквозь продрогшие, под черным проливным дождем [последствия бомбардировки]. Во время рейда В-29 была уничтожена половина Окаямы. Наш дом и всё вокруг него сгорело. Мы видели невероятное количество мертвых тел. Многие сгорели, а многие утонули в реке».

В конце он добавляет: «Я больше никогда не хочу испытать подобный ужас»[15 - Исао Такахата. Rokuju ? nen no heiwa no o ?kisa, 21.]. Не менее болезненны воспоминания детской писательницы Риэко Накагава. В «Нэппу» она рассказывает о том, как боялась, что ее родителей заберут как «шпионов», потому что у семьи была большая библиотека иностранных книг, и волновалась, что конфискуют ее книгу со сказками Ганса Христиана Андерсена. Риэко с сестрой в конце концов отправили к бабушке и дедушке на северный остров Хоккайдо. Даже в таком отдаленном месте царили печаль и пустота: «Мой дедушка работал учителем в начальной и средней школе и каждый день получал письма о том, что еще один ученик погиб в бою. У меня сердце разрывалось, когда я видела, как дедушка, опустив голову и согнув плечи, вытирает очки»[16 - Накагава. Senso ? wa kowai, 19.]. Война, в которую японцы вступили с большими надеждами и милитаристическим рвением, сама пришла к ним на порог. Люди не знали, как реагировать, – траур сменялся отчаянием, а отчаяние смешивалось со злостью по отношению как к военным лидерам, которые затащили их в эту трясину, так и к американским захватчикам, обнажившим их бессилие. Миядзаки вспоминает, как его отец плакал, когда японский император объявил о поражении страны.

Искусство Миядзаки отчасти вышло из пепла, которым были покрыты руины страны после Второй мировой войны. Для рождения настоящего гения необходимо, чтобы воедино сложилось большое количество факторов: семья, детство, образование, культура. Еще одним из них могут быть травмы: психологические раны, которые не заживают. Клайв Стейплс Льюис пережил смерть матери от рака, когда ему было всего десять лет, а затем создал невероятный мир Нарнии, где мертвые возрождаются. Суровый жизненный опыт Толкиена и потеря близких друзей в окопах Западного фронта в Первую мировую войну, без сомнения, способствовали созданию образа Мордора, царства смерти, и предвкушению заключительной апокалиптической битвы. Непростые отношения Джоан Роулинг с отцом отразились в большом количестве семей, населяющих мир «Гарри Поттера», в них либо нет отца, либо с ним что-то не так. Если травма служит катализатором в искусстве творца, то ему или ей необходимо преодолеть, преобразовать боль, и создание альтернативного мира – важный шаг в этом процессе.

Миядзаки так описал то, что он называет «силой фантазии» в своей жизни: «Говорят, что нужно смотреть в лицо реальности, но лично мне сила фантазии предоставляла место, где я сам могу быть героем. Даже если это не анимация или манга, это могут быть старинные истории или легенды. Человечество придумало их для того, чтобы помочь нам выжить»[17 - Миядзаки. Jiyu ni nareru ku ?kan, 29.].

Следует отметить, что сам Миядзаки не считает, что с помощью искусства пытается пережить травматический опыт. По словам его биографа Мицунари Оидзуми, режиссер непреклонно утверждает, что у него нет никаких травм: «Я не верю, что я [эмоционально] травмированный человек, который делает свои переживания основной темой фильмов или манги». Миядзаки предполагает, что травма универсальна, «это то, что есть у всех, – независимо от того, сохраняешь ты ее в первозданном виде или преобразуешь в другие формы»[18 - Цитата Миядзаки, см.: Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 174.].

Вместо того, чтобы сосредотачиваться на травме, художник утверждает ценность упорства.

«Если вы спросите меня, можно ли залечить эти раны, – нет, их нужно пережить. Исцеления не существует».

Он называет эмоциональные шрамы одной из «основ человеческого существования», добавляя только: «их нужно просто вынести»[19 - Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 174.].

Нет никаких сомнений, что упорство, выносливость и принятие являются основными темами миров Миядзаки, и они только подчеркиваются в многочисленных призывах «жить», начиная от манги про Навсикаю и заканчивая финальными репликами фильма «Ветер крепчает». Миядзаки неоднократно подчеркивает стойкость персонажей в противовес страданию. Тем не менее травма имеет место как в его жизни, так и в его творчестве. Иногда, когда мы слишком близко к чему-то, нам очень сложно это увидеть.

Нацумэ Сосэки, который пережил несчастное детство и страдал от невроза, является, как мы уже поняли, одним из писателей, к творчеству которых Миядзаки неоднократно возвращается. Режиссер также восхищается Рюноске Акутагавой, блестящим молодым автором рассказов, который из-за семейных проблем и страха унаследовать шизофрению от матери покончил с собой в 1926 году. Произведения обоих авторов включают фантастические и сюрреалистические творения, обладающие сверхъестественной силой. Еще один любимый творец Миядзаки – Камо-но Тёмэй (1155–1216), энергичный эссеист, который пережил землетрясения и военные восстания и в конце концов отверг средневековое придворное окружение ради покоя и уединения в альтернативном мире природы и буддизма.

Многие из мужских персонажей Миядзаки отмечены каким-нибудь проклятием, признаком внутреннего конфликта: у Аситаки в «Принцессе Мононоке» яд разливается по руке, у Марко в «Порко Россо» (Kurenai Buta, 1992) лицо свиньи, Хаку в «Унесенных призраками» (Sen to Chihiro no kamikakushi, 2001) магически связан с ведьмой Юбабой, а Хаул в «Ходячем замке» (Haori no ugoke shiro, 2004) отдал свое сердце демону. Это только самые очевидные примеры, а ведь еще есть на вид беспечный Люпен в «Замке Калиостро» (Rupan Sansei Kariosutoro no shiro, 1979) и не по годам зрелый пятилетний Соскэ в «Рыбка Поньо на утесе» (Gake no ue no Ponyo, 2008), несущие на себе тяжелое бремя, необычное для героев детских мультфильмов. Кроме того, что эта деталь несет эстетический смысл и способствует созданию более сложных и убедительных персонажей, она также предполагает взгляд на мир, выходящий далеко за рамки семейного развлекательного жанра.

Проклятия в мире Миядзаки лежат не только на людях. В одной из самых запоминающихся реплик в экологической сказке-блокбастере «Принцесса Мононоке» монах Дзико-Бо скептически заявляет: «Проклятие лежит на всём мире!» Душераздирающие пейзажи фильма подтверждают это высказывание, когда мы видим опустошенные леса, окутанное туманом небо и бога леса, сбитого выстрелом из винтовки. В «Унесенных призраками» проклятие, лежащее на природе, раскрывается еще глубже: загадочный персонаж Хаку оказывается не человеком, а речным богом, и проклятие лежит на его реке. Еще одна река в фильме настолько загрязнена, что ее бог превратился в «вонючего духа», что говорит как о духовном, так и об экологическом загрязнении.

Отчаянное состояние опустошенной природы связано в понимании режиссера с конкретными аспектами экологического ущерба, нанесенного неистовым стремлением послевоенной Японии к индустриализации. Загрязненная река Хаку, вероятно, напоминает реку возле дома Миядзаки, которую они очищали вместе с другими членами общины. Однако сцены опустошения появляются у Миядзаки еще в 1970-х гг. в анимационном телесериале «Конан – мальчик из будущего» (*Mirai shonen Konan*) и прослеживаются вплоть до последнего полнометражного фильма, предполагая знакомство зрителя с более ранними сценами. В этом отношении Миядзаки выходит за рамки видения великого китайского поэта Ту Фу, который в своем изображении вечных «гор и рек» раскрывает мировую скорбь с человеческой точки зрения. Миядзаки так говорит о реках в «Унесенных призраками»: «Страдают не только жители Японии, но и сами реки»[20 - Хаяо Миядзаки. *Sen to Chihiro no kamikakushi*, Program Guide, 2001, n.p. 265.].

Представление Миядзаки об экологической и культурной катастрофе основано на национальном сознании. Западные ученые часто упоминают то, что можно было бы назвать «синтоистской» эстетикой Миядзаки, отсылкой к «корневой» японской религии, которая рассматривает мир как царство духов (ками), не обязательно антропоморфных. Действительно, ками можно найти в скалах, водопадах, горах и деревьях, как мы видим по древнему камфорному дереву, под которым живет Тоторо в фильме «Мой сосед Тоторо». Такое анимистическое культурное сознание на протяжении веков предполагало глубокие связи людей друг с другом, с другими видами живых существ и даже с природными силами.

Поскольку японцы верят в мощную духовную связь с природой, они остро осознают и ее всеобъемлющую силу. За свою историю Япония пережила невероятное количество извержений вулканов, землетрясений и цунами, что

привело к тому, что я называю японским «воображением катастрофы»[21 - См.: Нэпьер. Panic cites.]. В различных религиозных культурах, включая зороастризм, иудаизм и христианство, на протяжении веков возникают апокалиптические видения, но японское воображение катастрофы, связанное с фундаментально пессимистическим и временами трагическим взглядом на мир, уже давно является частью эстетической и популярной культуры Японии. Близкий современник Миядзаки и лауреат Нобелевской премии писатель Кэндзабуро Оэ предвидел окончательное очищающее наводнение уже в 1970-е гг. На «фронте» народной культуры роман о мировой катастрофе с ошеломляющим названием «Гибель Дракона», или «Япония тонет» (Nippon chimbotsu), стал национальным бестселлером 1980-х гг., и с тех пор его экранизировали в двух блокбастерах. Японская анимация практически набрасывается на зрителя своими апокалиптическими образами, начиная с классического сериала «Космический линкор «Ямато» (Uchu Senkan Yamato), передавая эстафету шедевру Кацухиро Отото «Акира» (1988) и преобладая в более поздних работах, вроде сериала в жанре темного фэнтези «Девочка-волшебница Мадока Магика».

Однако Хаяо Миядзаки в большей степени, чем любой другой японский художник, придает этому культурному образу убедительное содержание и выражение, исследуя и показывая разными средствами парадоксальную красоту катастрофы. В каждой картине мир Миядзаки открывается нам битвами, руинами, широкомасштабными разрушениями и их последствиями – богато очерченными образами постапокалиптических царств – и знакомит нас с персонажами, которые переживают хаос и катаклизмы. В конечном счете работы мастера показывают зрителям как в Японии, так и во всем мире неповторимые образы надежды и стойкости.

Представления Миядзаки об апокалипсисе связаны с национальным опытом Второй мировой войны, насыщенность и красота этих образов переплетается с многовековым японским представлением о быстротечности жизни. В фильме «Поньо» цунами происходит довольно мирно и приносит очищение, а в «Ходячем замке» даже всепожирающий пожар войны имеет жуткую визуальную привлекательность. Это понятие воплощено в поэтическом термине одиннадцатого века «моно но аварэ», который можно приблизительно перевести как «печаль вещей», и в него также входит понятие о том, что красота сама по себе основана на быстротечности.

Моно но аварэ наиболее красиво выражается в цветках вишни, которые подхватывает ветер. Более зловещее воплощение этого образа – идеализация молодых летчиков-камикадзе, которые в конце Второй мировой войны выполняли смертельные миссии в тщетной попытке спасти страну от разрушения. Миядзаки было хорошо известно, что самолеты, на которых летали эти юноши, были остатками самолетного парка «Мицубиси Дзеро». Им не по силам было тягаться с новейшими технологиями союзников, и эти самолеты превращались в летающие гробы, как устаревшие призраки мертвого мира.

Но воображение катастрофы у Миядзаки проявляется не только на общественном или культурном уровне. В некоторых из его лучших фильмов персонажи сталкиваются с тем, что один японский критик назвал «концом света с точки зрения ребенка»[22 - Симидзу. “Sukooyaka naru wo ?so ?,” 93. Кинокритик Питер Босс ввел термин «интимный апокалипсис» для обозначения личного краха. См.: Босс. *Vile Bodies and Bad Medicine*, 16. Но я использую этот термин в более широком значении, подразумевая также катастрофу в жизни личности или семьи.]. Такой личный апокалипсис сам Миядзаки пережил в юном возрасте, когда его мать оказалась прикована к постели туберкулезом. В современном мире с туберкулезом справились благодаря антибиотикам, но в довоенное время это была хищная смертельная болезнь, заставлявшая своих жертв кашлять кровью, доводящая до полного истощения, а затем и смерти.

Писатели вплоть до XX века находили туберкулез романтической темой. Действие романа немецкого писателя Томаса Манна «Волшебная гора» разворачивается в швейцарском санатории для больных туберкулезом. В рассказе японского писателя Тацуо Хори «Ветер крепчает» раскрываются обреченные любовные отношения молодого человека и девушки, больной туберкулезом. Обе эти работы вдохновят Миядзаки на создание последнего из вышедших фильмов, в котором героиня Наоко (по имени героини другого романа, Хори) страдает от туберкулеза и тщетно ждет выздоровления в больнице в Японских Альпах.

«Ветер крепчает» – пожалуй, самый романтический фильм Миядзаки. Однако в реальности туберкулез едва ли можно назвать романтическим. Мать Миядзаки, которой разрешили вернуться домой, восемь лет практически не двигалась, и мир ей «открывали» четверо сыновей. В конце концов она выздоровела, но всё же большую часть детства и юности Хаяо она провела прикованной к постели. Мальчику пришлось не только столкнуться с болезнью матери, но и вместе с семьей бороться с постоянным страхом смерти. Позже режиссер узнает, что первая жена отца умерла от туберкулеза в юном возрасте, спустя год после

свадьбы.

Страна, лежащая в руинах, и мать, прикованная к постели смертельным заболеванием, – конечно, эти факторы можно считать травматическими, особенно если приходится пережить их в детстве. Но детство – очень многослойный период, и ранние годы Миядзаки не были совсем уж безрадостными. Его личность характеризуется скорее отважностью и настойчивостью, чем депрессией или тревогой, с которыми сталкиваются многие художники. На людях мастер выглядит сильным и напористым, хотя и любопытно, является ли некоторая меланхолия и даже неуверенность в себе у ряда мужских персонажей проекцией его собственных эмоций.

Миядзаки родился и вырос в Токио и олицетворяет образ, который в Японии называют словом «эдоко» – «дитя Токио», – личность, склонную к прямоте, напористости и, возможно, меркантильности.

Уже в детстве Хаяо отличался взрывным характером, а в университете у него было твердое мнение обо всём, от которого он редко отступал. Критики справедливо подчеркивают его артистизм. Кроме того, он, кажется, неплохо справляется с финансами и хорошо знает об ограничениях бюджета как для фильмов, так и для студии. В университете он посещал занятия группы по изучению детской литературы, но стоит помнить о том, что основная его специализация – политика и экономика.

Сообразительность в финансовой сфере Миядзаки, вероятно, унаследовал от деда по отцовской линии. Семейное состояние сколотил именно дедушка, который уже в восемь лет начал работать в подмастерьях, а позднее построил фабрику, на которой к 1923 году, когда произошло землетрясение, работало двадцать пять человек. Сам Миядзаки восхищается энергичностью своего деда и хвалит его за «сообразительность». Он вспоминает один анекдот, когда деду во время землетрясения удалось спасти всю семью и рабочих, сказав им «съесть всё, что можно, и бежать в носках или босиком, если нужно!»[23 - Хандо и Миядзаки. *Koshinukeaikokudangi*, 112-116.]. Благодаря неразберихе, царившей после землетрясения, ему удалось заработать, чтобы прокормить семью. Вместо того чтобы выносить предметы домашнего обихода, он набил карманы деньгами. На них он купил древесину, верно рассудив, что пожары, вызванные землетрясением, приведут к обширной застройке.

Богатство деда обеспечило семье убежище во время войны. Где-то на границе света и тьмы, тесно переплетенных в творчестве Миядзаки, режиссер провел самые жуткие годы в японской истории, с 1944 по 1946 год, в прекрасном поместье деда в Уцуномии, небольшом городе в ста километрах от Токио. Отчасти его семья переехала туда, чтобы избежать участившихся воздушных налетов, а отчасти для того, чтобы находиться поближе к авиазаводу Накадзима, с которым был связан семейный бизнес Миядзаки. Благодаря партнерству с военной промышленностью семейный завод значительно вырос. Дядя Миядзаки был президентом, а отец – управляющим. Хотя точных цифр мы не знаем – Миядзаки утверждает, что его отец часто преувеличивал, – к концу войны в управлении семьи был завод, на котором было занято по меньшей мере полторы тысячи рабочих. Как говорит Миядзаки: «Чем дольше шла война, тем больше денег мы зарабатывали»[24 - Хандо и Миядзаки. Указ. соч., 53–54.].

Миядзаки, его старший брат Арата, а также младший брат и родители жили в гостевом доме, а не в главном поместье, зато дети могли играть в большом красивом саду. Арата вспоминает, что этот сад был настоящим «раем» с «водопадами, прудом и всего там было две-три тысячи цубо [полтора-два с половиной акра] земли». Жуки-носороги и цикады создавали в саду шум и волнение. «Каждое утро мы кормили карпов в пруду, и можно было не ходить в школу [предположительно из-за воздушных налетов], и мы могли играть весь день»[25 - Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 35.].

И правда, частный сад в Японии размером в полтора акра, должно быть, казался просто громадным, и у братьев там было свое собственное царство, несмотря на то что война подбиралась всё ближе и ближе. Неудивительно, что одно из любимых произведений Миядзаки среди множества английских детских книг, которые он читал, – классический детский роман Филиппы Пирс в жанре фэнтези «Полуночный сад Тома», о мальчике, который находит волшебный сад, скрытый в прошлом. Нетрудно представить, что этот «райский» сад мог стать основой наших любимых утопических пейзажей мастера. Среди них можно выделить наиболее уединенный и спокойный сельский уголок в фильме «Тоторо», но можно проследить и несколько других ниточек из детства, ведущих в «тайные» сады, в более поздних фильмах.

Ни один из них не похож на традиционный японский сад, зато Миядзаки с любовью воссоздает целых два таких сада в картине «Ветер крепчает»: сад у дома, где вырос его герой Дзиро, и изысканный ландшафтный сад Курокавы, профессионального наставника Дзиро, по которому молодой Дзиро и его невеста

Наоко совершают прогулку в свою сказочную брачную ночь. В этом фильме Миядзаки описывает не только разрушения в Японии довоенного периода, но и красоту традиций, а также свою собственную жизнь.

Трагедия и горечь утраты незаметно проникают в сад Курокавы в виде усугубляющейся болезни Наоко, и точно так же трагедия и хаос проникают в семейный дом в Уцуномии, хотя и в гораздо меньших масштабах. 19 июля 1945 года, в последний месяц войны, на Уцуномию обрушилась воздушная бомбардировка такой силы, что оказалась разрушена половина домов города и сорок девять тысяч жителей лишились крова над головой. К счастью, семья Миядзаки серьезно не пострадала, но воспоминания о той ужасной ночи режиссер пронес через всю жизнь.

Интересно, что больше всего его впечатлила не сама бомбардировка. В жизни семьи, когда они бежали из города, произошло еще одно событие, которое Оидзуми (биограф режиссера) называет своеобразной «отправной точкой» (genten):

«Когда мне было четыре с половиной года, Уцуномия подверглась воздушной бомбардировке... Несмотря на то, что дело было среди ночи, небо было ярко-красным или, может, розовым, как на закате. Даже в комнате всё стало розового цвета... Мой дядя приехал на заводском грузовике, он был меньше, чем теперешние машины. Места для вещей было очень мало... Улицы, по которым он проезжал, горели прямо с обеих сторон от дороги... Мы укрылись одеялом – нужно было как-то проехать через огонь.

Как раз в этот момент к ограждению подошла группа людей, которым было негде укрыться. Мои воспоминания не совсем ясные, но я точно помню, как женский голос говорил: «Пожалуйста, пустите нас». Не знаю, мои ли это воспоминания или я слышал об этом от родителей и мне показалось, что я видел это своими глазами, но, во всяком случае, я помню женщину с маленькой девочкой на руках из нашего района, которая бежала к нам и просила: «Пожалуйста, пустите нас!» А машина всё ехала и ехала. И голос, умолявший «Пожалуйста, пустите нас» стал отдаляться, но постепенно поселился у меня в голове, подобно тому как в ней откладываются травматические события»[26 - Оидзуми. Указ. соч., 26.].

Позднее, размышляя об этом событии, Миядзаки называет целый ряд сложных эмоций, в том числе чувство вины за относительное благополучие своей семьи и

обиду на нежелание родителей помочь той женщине с ребенком. Осознание того, что семья процветала благодаря связи с военной промышленностью, только усугубляет его чувство вины и ответственности: «То, что у меня было благополучное детство в семье, разбогатевшей на военном производстве, во время, когда большинство людей страдали от нищеты, то, что, пока другие умирали, нашей семье удалось спастись на грузовике, хотя бензин почти нельзя было купить, и то, что мы бросили людей, которые умоляли нас взять их с собой, – все эти воспоминания стали неотъемлемой частью меня, когда мне было всего четыре года»[27 - Там же, 27.].

Режиссер постоянно размышляет о том, как ситуация могла бы сложиться по-другому: «Если бы у меня были дети и мой ребенок попросил бы меня остановиться, думаю, что я бы остановился. Есть много причин, почему этого нельзя было сделать... но я по-прежнему размышляю о том, насколько лучше было бы, если бы я тогда попросил их остановиться. Я или мой старший брат»[28 - Оидзуми. Указ. соч., 28.].

У Араты остались о том событии другие воспоминания: он говорит, что грузовик был крошечный и туда бы никак не поместился еще один человек. Еще более удивительно то, что в воспоминаниях Араты в ту ночь о помощи просил мужчина, а не женщина. И, как ему кажется, ребенок этого мужчины остался в доме. Если воспоминания старшего брата точнее, чем у самого режиссера, то, по-видимому, его воображение создало ситуацию, в которой его семья могла оказать помощь, а еще запечатлело образ матери с ребенком на руках, и Оидзуми считает это ранней основой той роли, которую матери сыграют в мире Миядзаки[29 - Там же, 32.].

Матери, или фигуры матерей, – важные персонажи во многих фильмах Миядзаки, но особенно интересно поразмыслить о том, что в своих воспоминаниях о воздушном налете мастер берет на себя ответственность за себя четырехлетнего. Сначала он предполагает, что должен был попросить родителей остановиться, а затем придумывает альтернативные концовки, в которых они с братом могли бы стать голосом ответственности: «Думаю, звучит неправдоподобно, что четырехлетний ребенок мог попросить родителей остановить машину, но я знал, что, если бы такой ребенок существовал, то как раз тогда было бы самое время попросить их остановиться»[30 - Там же, 33.].

В этом раннем воспоминании мы уже видим детей как олицетворение голоса совести, который преобразует мысль в действие: если бы такой ребенок

существовал.

В мире Миядзаки мы постоянно встречаемся с такими детьми – юношами и девушками, которые берут на себя удивительно взрослые обязанности. В «Тоторо» Сацуки, в отсутствие матери, заботится о доме, в «Небесном замке Лапута» (Tenku no Shiro Rapyuta, 1987) подростки Сита и Пазу общими усилиями спасают мир от уничтожения, пятилетний Соскэ из «Поньо» не только помогает своей одинокой матери, но и справляется с последствиями огромного цунами.

В картинах режиссера маленькие дети становятся активными, ответственными людьми. Они стойко несут бремя и ведут за собой не только своих собратьев, но и миллионную армию поклонников миров Миядзаки. В основе его утопических образов лежит понятие о детстве как о царстве невинности, свободы и тесных взаимоотношений. Одно из самых знаменитых выражений Миядзаки – призыв «смотреть незамутненным взглядом». Это слова из фильма «Принцесса Мононоке», одной из работ, больше ориентированных на взрослых, но сама идея о том, чтобы смотреть на вещи без накопленных с опытом предубеждений и предвзятости, подводит нас к пониманию точки зрения ребенка, зачастую более ясной, чем у взрослых.

В воссозданном режиссером воображаемом воздушном налете мы встречаем и ответственных детей, и мать, спасающую ребенка. В ответ на массовое уничтожение, царящее в мире, режиссер представляет самого себя или другого ребенка, который велит взрослым «остановиться», чтобы помочь матери. Миядзаки не преуменьшает масштабы хаоса и потерь в ту страшную ночь в Уцуномии. Зато он предлагает другое видение человеческих взаимодействий, в которых важны ответственность, сплоченность и храбрость. То, что эти элементы появляются лишь как часть неопределенных или даже вымышленных воспоминаний, только подчеркивает их ведущее значение в желании художника создать более позитивный взгляд на мир.

В 1945 году Япония «лежала в руинах», но ее народ выстоял. Когда благодаря богатому воображению режиссера его героями становятся элементы природы и неодушевленные предметы, не менее важными остаются человеческие отношения. В его картинах дети выступают проводниками изменений и уверенности, они переживают травматические события и справляются с ними и в то же время стараются улучшить бедственное положение.

Даже в самых апокалиптических мирах Миядзаки что-то всегда остается неизменным. В каждом из них режиссер помещает катализаторы надежды и действия, а не просто средства спасения. В этой связи можно сказать, что Миядзаки придерживается того, что теоретики Дэвид Л. Энг и Дэвид Казаньян называют «политикой траура», – не пассивности и сдержанности, а, наоборот, активной позиции и желания сосредоточиться на том, «что осталось», а не на том, «что потеряно». Утрата служит более сильной мотивацией, чем мемориалы, она стимулирует искусство[31 - Энг и Казанджан. Loss, 2.]. Вместе с Такахатой, Тосио Судзуки и преданными делу работниками студии «Гибли» Миядзаки снимет фильмы, побуждающие к действию при потерях, к сплоченности при лишениях и к восстановлению того, что разрушено.

2. Становление аниматора

То, что движет вами, – это и есть мир, который вы нарисовали у себя внутри, со множеством пейзажей, мыслей и чувств, которые ищут выражения. – Хаяо Миядзаки

Как Миядзаки открыл для себя красоту анимации? Что, кроме технических навыков, которые он возведет в форму искусства, указало ему на жизненный путь? Чтобы стать великим аниматором, требуется нечто большее, чем исключительные навыки рисования и необычайная настойчивость, но именно они и составляют основу эстетического инструментария Миядзаки. Кроме того, он обладал психологической глубиной, благодаря которой стал не только великим аниматором, но и великим режиссером. В его рисунках целая гамма психологически и эстетически повторяющихся тем, включая сияние и темноту. Многие элементы мира Миядзаки уходят корнями в детство и юность. Юный Хаяо, чье детство прошло на фоне Второй мировой войны, любил рисовать военные самолеты, и эта страсть окупится потрясающими сценами полетов в его картинах. Сложные отношения с родителями отразились в образах многих ранних героев детского и подросткового возраста. Наконец, идеологические и экономические изменения в Японии способствовали развитию его политического

сознания, которое находит выражение в сюжетах со ссылками на подъем японского капитализма, индустриализации и экологических, политических и психологических жертв, на которые ради этого подъема пришлось пойти.

В XXI веке многие хотят стать аниматорами. Среди взрослых моего поколения это довольно редкая профессия, зато большинство из моих студентов активно изучают анимацию и хотят сделать карьеру в этой области. Анимация стала неотъемлемой частью медиакультуры, она присутствует не только в мультсериалах, но и в рекламе, и в игровых фильмах, и повсюду в интернете. Однако в Японии 1950-х – начала 1960-х годов ни у кого и в мыслях не было, что можно стать профессиональным аниматором. В лучшем случае можно было бы попробовать стать художником манги, это и стало целью юного Миядзаки. И его не поддержали ни одноклассники, ни родители. Манга – для детей. А в уважаемых семьях среднего класса сыновьям было положено строить карьеру в корпорациях, получать зарплату и пополнять армию трудолюбивых руководителей, приносящих себя в жертву во имя экономического процветания страны.

Хаяо к такой судьбе интереса не питал: «Я учился в старших классах как раз в то время, когда японская экономика вот-вот должна была ступить на путь стремительного роста. И тогда я был, наверное, единственным парнем среди всех моих знакомых, кто действительно читал мангу. Если бы я рассказывал людям, что тоже рисую комиксы, они бы относились ко мне как к идиоту. Конечно, у меня наготове было алиби, так что мне было легко. Я считал, что любой человек, не способный оценить потенциал манги, – сам идиот»[32 - Миядзаки. Отправная точка, 97.].

Этот потенциал Миядзаки разглядел довольно рано, как и свое призвание художника манги. Большую часть его детства и юности можно рассматривать как подготовку к карьере – с точки зрения навыков, которые он развивал, а также с точки зрения психологической и моральной сторон. Любовь к рисованию и глубокое визуальное восприятие окружающего мира соединились в нем с чувством ответственности и способностью работать с людьми, правда, поначалу только со своими братьями. Кроме того, ему необходимо было уходить из реального мира в царство воображения.

Потребность, вероятно, возникла из-за кризиса, который семья переживала в связи с болезнью матери, а также из-за постоянного чувства одиночества. Миядзаки мрачно описывает свое детство, называя его «позорно жалким»

и признаваясь, что по мере взросления он намеренно «отстранился от [своего детства]»[33 - Там же, 200.]. Зато именно в те годы он обрел инструменты, благодаря которым станет успешным.

Выдающиеся художественные способности Хаяо проявлял уже в раннем возрасте. Япония богата многовековыми изобразительными традициями, что подтверждает Такахата, партнер Миядзаки, говоря о влиянии японских свитков на современную анимацию[34 - См.: Такахата. Juniseiki no animeeshon.]. Японское начальное художественное образование считается более совершенным, чем западное, и дети там осваивают сложные техники в гораздо более раннем возрасте, чем в Европе или Америке.

Школа и японская культура только усилили врожденный талант Миядзаки. Его брат Арата вспоминает конкурс в начальной школе, когда им обоим дали задание нарисовать свой сад со второго этажа дома. Несмотря на то что Арата на два года старше, он уже тогда заметил, что Хаяо рисует на недостижимом для него уровне, и отметил поразительное мастерство своего младшего брата «рисовать всё правильно». «Как ни смотри на те наши рисунки, у Хаяо получалось лучше». Арата увидел, как два учителя остановились перед рисунком Хаяо. «Слишком хорошо», – сказал один из них, намекая на то, что младшему брату, вероятно, помогли взрослые. В итоге Арата выиграл конкурс[35 - Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 58.].

Способность Миядзаки рисовать с невероятной точностью и вниманием к деталям оказала мощное влияние на его работы. В отличие от многих анимационных фильмов, как западных, так и японских, картины студии «Гибли» известны глубиной и резонансом фона.

Миры Миядзаки характеризуются тем, что Элеонора Кэмерон называет «особенностью места», то есть ощущением, что действия разворачиваются на большом пространстве, обладающем текстурой и своей спецификой[36 - Кэмерон. McLuhan, Youth, and Literature, 112.]. Это придает четкое ощущение реальности всему, от буколического пейзажа в «Тоторо» до адриатического побережья в «Порко Россо».

Первой и непроходящей художественной любовью Миядзаки стали машины, начиная с красных пожарных машин, которые он рисовал в детстве, до

самолетов, которые заворачивали его в послевоенное время. Арата задается вопросом – связана ли эта последняя одержимость с деталями самолетов, мальчишки находили их на территории закрытого семейного завода, собирали и показывали другим детям, вызывая у них страшную зависть[37 - Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 57.]

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Интервью Миядзаки в журнале «Тальбот». Auteur жанра аниме.

2

Миядзаки. Поворотная точка, 408.

3

Кавалларо. Искусство создания аниме Хаяо Миядзаки, 16.

4

Каору. Miyazaki Hayao no jidai, 425.

5

Цитата Судзуки, см.: Кадзияма. Jiburi majikku, 210.

6

Осии в беседе с Уэно. "Miyazaki no ko zai," 91.

7

Там же, 101.

8

В отместку за обвинение в «сталинизме» Миядзаки раскритиковал Осии за его любовь к бассет-хаундам. Миядзаки. Kaze no kaeru basho, 191-192.

9

«Тэлбот». Auteur жанра аниме, 64.

10

Цитата бригадного генерала Боннера Феллерса, см.: Доуэр. War without Mercy, 41.

11

Миядзаки, “Kenpo kaeru nado no hoka,” 4.

12

Луис. Ends of British Imperialism, 39.

13

Хандо и Миядзаки. Koshinukeaikokudangi, 52.

14

Цитата Нацумэ Сосэки в журнале «Ю». Natsume So ?seki, 120.

15

Исао Такахата. Rokuju ? nen no heiwa no o ?kisa, 21.

16

Накагава. Senso ? wa kowai, 19.

17

Миядзаки. Jiyu ni nareru ku ?kan, 29.

18

Цитата Миядзаки, см.: Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 174.

19

Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 174.

20

Хаяо Миядзаки. Sen to Chihiro no kamikakushi, Program Guide, 2001, n.p. 265.

21

См.: Нэпьер. Panic cites.

22

Симидзу. "Sukoyaka naru bo ?so ?," 93. Кинокритик Питер Босс ввел термин «интимный апокалипсис» для обозначения личностного краха. См.: Босс. Vile Bodies and Bad Medicine, 16. Но я использую этот термин в более широком значении, подразумевая также катастрофу в жизни личности или семьи.

23

Хандо и Миядзаки. Koshinukeaikokudangi, 112-116.

24

Хандо и Миядзаки. Указ. соч., 53-54.

25

Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 35.

26

Оидзуми. Указ. соч., 26.

27

Там же, 27.

28

Оидзуми. Указ. соч., 28.

29

Там же, 32.

30

Там же, 33.

31

Энг и Казанджан. Loss, 2.

32

Миядзаки. Отправная точка, 97.

33

Там же, 200.

34

См.: Такахата. Juniseiki no animeeshon.

35

Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 58.

36

Кэмерон. McLuhan, Youth, and Literature, 112.

37

Оидзуми. Miyazaki Hayao no genten, 57.

Купить: https://tellnovel.com/neypir_syuzan/volshebnye-miry-hayao-miyadzaki

надано

Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: [Купити](#)