
М.Л.Теракопян

Габриэль Гарсиа Маркес по-японски

В статье рассматриваются особенности экранизации романа «Сто лет одиночества», осуществленной одним из самых известных японских режиссеров-авангардистов Сюдзи Тэраямой. Несмотря на очень существенные изменения сюжетной линии и авангардистскую стилистику, Тэраяма сумел передать дух романа колумбийского писателя.

Ключевые слова: экранизация, авангард, японский кинематограф, магический реализм.

Российские читатели познакомились с романом Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» 45 лет назад. Перевод Нины Бутыриной и Валерия Столбова появился в 1971 г. — спустя четыре года после издания романа на родине писателя. В Японии он был опубликован на год позже, в 1972 г. Нет нужды повторять, что роман стал сенсацией, а его автор — идолом целого поколения.

Таким же идолом и примерно того же поколения в Японии был Сюдзи Тэраяма — драматург, режиссер, поэт, любитель бокса и скачек, словом — главная фигура авангарда конца 1960—1970-х годов. Именно он задумал, а потом и осуществил экранизацию шедевра Гарсиа Маркеса, сняв фильм «Прощай, ковчег» (1983).

Прошло уже более трех с половиной десятилетий после смерти Тэраямы, а интерес к нему в Японии не ослабевает. Практически в каждом более или менее крупном магазине можно увидеть его собственные произведения или труды о нем. При этом на Западе — и особенно в России — он известен куда меньше, да и серьезные исследования его творчества стали появляться лишь в последние несколько лет. Причина проста и банальна: мать Тэраямы, распоряжавшаяся авторскими правами на все его произведения, с огромной неохотой давала разрешения на их публикацию и перевод за рубежом, а читать его хайку и хокку, его эссе и пьесы в оригинале готовы далеко не все.

Ситуация напоминает ту, что сложилась с экранизациями произведений Гарсиа Маркеса, когда требовались громадные усилия, чтобы получить официальное разрешение. Как ни удивительно, но параллелей между Гар-

Мария Леонидовна Теракопян — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник зарубежного отдела НИИК-ВГИК (modicom@df.ru).



Остановившееся время

искал новых форм выражения в театре, кино, поэзии. Как Гарсиа Маркесу было тесно в рамках существующих литературных традиций, так и Тэраяма хотел разрушить устоявшиеся представления о театре. Конец 1960-х — начало 1970-х годов было временем расцвета экспериментального театра, психоделического идеализма, молодежных антивоенных и антиистеблишментских протестов. Труппа созданного им театра «Тэндзё садзики» покинула пределы зрительного зала и стала играть спектакли на улице, в квартирах, банях, пренебрегая всякими сценическими ограничениями.

Жизнь и Гарсиа Маркеса, и Тэраямы пришлась на бурный период в истории их стран. Детство Тэраямы прошло в годы войны, в 1945 г. в девятилетнем возрасте он собственными глазами увидел последствия ковровой бомбардировки его родного городка в префектуре Аомори, в результате которой погибли 30 тыс. человек, а Сюдзи с матерью остались без крыши над головой. Он видел, как позднее мать, чтобы добыть средства на жизнь, пошла работать на американскую военную базу, и сознание того, что мать ублажает офицеров армии, которая еще совсем недавно была вражеской, не могло не сказаться на мировосприятии подростка. Старый, довоенный мир безвозвратно исчез, а новый казался каким-то безумным, лишенным смысла, ведь, к примеру, Нобускэ Киси, человек, признанный военным преступником класса «А», спустя каких-то 12 лет становится премьер-министром страны (1957). Но сама по себе политика не привлекала Тэраяму. Он считал, что настоящая революция может происходить лишь в нашем воображении, только искусство способно изменить мир.

Радостное известие о том, что компания «АТГ» нашла средства на постановку картины «Прощай, ковчег», пришло в 1981 г., и Тэраяма сразу же приступил к работе. Это самый дорогостоящий проект в его кинокарьере, сниматься в картине пригласили таких звезд мейнстрима, как Ёсио Харада или Цутому Ямадзаки, что сразу же определило поворот в сторону чуть большей реалистичности и повествовательности. На сей раз Тэраяма согласился даже на некоторое подобие сюжета.

Старик вместе с мальчиком разбили и захоронили на берегу моря все часы из некоей деревни, кроме тех, что остались в доме главы рода и теперь дают семье власть над временем. Сутэkitи, представитель младшей ветви рода, живет вместе с двоюродной сестрой Суэ, но по легенде у их детей будут песьи головы, поэтому отец Суэ надел на дочь пояс целомудрия, который никакими силами невозможно снять. Поскольку Сутэkitи не

сия Маркесом и Тэраямой, между романом колумбийского писателя и фильмом японского режиссера оказывается довольно много.

Начать хотя бы с того, что «магический реализм» Гарсиа Маркеса стал итогом долгих мучительных поисков и экспериментов. Сюдзи Тэраяма всю жизнь посвятил по-

может овладеть своей женой, он становится посмешищем для всей деревни, и в один прекрасный день, не выдержав очередной порции ехидных шуточек, которые отпускал в его адрес будущий глава рода Дайсаку, убивает его. Отныне Сутэки и Суэ суждено жить в полной изоляции, за исключением повадившегося в гости призрака убитого.

Посреди улицы ни с того ни с сего разверзлась яма, которая все ширится и ширится. Говорят, что она прямиком ведет в царство мертвых. Сутэки постепенно теряет память, начинает прицеплять на все подряд записочки с названиями предметов, покупает часы и погибает от рук деревенских жителей, усмотревших в его поступке посягательство на эксклюзивное право главы рода повелевать временем.

В дом главы рода заявляется женщина Цубана с ребенком и мешочком костей на шее. По ее утверждению, она пришла, чтобы захоронить там прах предка, а ее сын — новый глава клана. Постепенно в деревне появляется телефон, электричество, первый автомобиль. Тем временем, воодушевившись рассказами о новом городе, находящемся неподалеку, жители вереницей уходят из родных мест, чтобы уже никогда туда не вернуться. Как видим, сюжетная линия сильно отличается от романа Гарсиа Маркеса.

Несколькими годами ранее Тэраяма предпринял попытку написать пьесу на основе романа, но разрешения от колумбийской стороны не получил, в результате «100 лет одиночества» (Хяку нэн-но кодоку) представляет собой скорее воспроизведение на сцене впечатлений японского автора от романа Гарсиа Маркеса. Впервые пьеса была поставлена в 1981 г. в Токио в помещении, напоминающем склад. Пьеса переносит зрителя в первые годы экономики «мыльного пузыря» — начало 80-х. В ней пять независимых, но взаимосвязанных историй, разворачивающихся на пяти различных площадках. Никто из зрителей не в состоянии увидеть весь спектакль целиком, каждый наблюдает за действием на ближайших к нему площадках, к тому же некоторые истории развиваются одновременно. В зависимости от расположения в «зале» зритель может лучше следить за той или иной историей, но пропускать при этом часть других, происходящих на дальнем краю деревни («зрительного зала»). Персонаж по имени Зум, не являющийся жителем деревни, неизменно появляется с объективом и в какой-то мере служит аналогом цыган Гарсиа Маркеса. Тэраяма затрагивает вопросы памяти, истории, идентичности. Откуда мы знаем, кто мы такие? Как технология, особенно фотография, влияет на наше понимание того, кто мы? Фотоаппарат способен запечатлеть истинную форму кого угодно, даже Бога, или, как в пьесе, того, кто играет на механическом пианино. А еще фото-



Режиссер Сюдзи Тэраяма



На грани воображения и реальности

приступил к съемкам фильма, которые было решено проводить на юге, на Окинаве, где климат ближе к колумбийскому, чем в его родной северной префектуре Аомори. Но это далеко не единственная причина. Не меньшее значение имеет и то, что на Окинаве и близлежащих островах, которые цивилизация обошла немного стороной, лучше сохранились древние поверья и легенды, составляющие часть жизни обитателей этих мест, а в деревнях и сегодня можно встретить шаманов. Одно из таких сказаний, связанных с загробным миром, повествует о земле богов Нирайканай, откуда могут возвращаться души умерших. Тема жизни и смерти занимает в «Ковчеге» одно из центральных мест.

У Гарсиа Маркеса жизнь и смерть не разделены, они постоянно проникают друг в друга. Убитый Пруденсио Агиляр приходит беседовать с Хосе Аркадио Буэндиа. Неоднократно умирает и воскресает Мелькиадес. Амаранта, собираясь в мир иной, забирает с собой письма на тот свет. Больше нет преград, между «тем» и «этим» светом происходит свободное естественное легкое общение, не омраченное страхом или ужасом².

Сходную картину находим у Тэраямы. Дайсаку, которого после петушиных боев убивает не выдержавший насмешек Сутэки, то и дело является своему убийце, чтобы просто поговорить, посмеяться или пожаловаться. Один из умерших членов семьи два года спустя как ни в чем не бывало прикатывает на новеньком авто. Предприимчивые жители деревни опускают почтальона в таинственную яму, причем одна из женщин настойчиво просит захватить брюки для Дайсаку (у Гарсиа Маркеса Петра Котес безуспешно пыталась передать покойному Аурелиано Второму ботинки). А далее вступают в игру японские поверья о том, что длительное общение с призраками ведет к неминуемой смерти. (Кто-то, возможно, вспомнит повесть «Лето с призраками» Тайти Ямада и ее экранизацию, сделанную Нобухико Обаяси.) Сутэки единственный видит Дайсаку, с каждым разом все более и более охотно общается с ним, отдаляясь от мира реального, при этом теряет память и погружается в безумие, так что его гибель от рук жителей деревни воспринимается как нечто обоснованное с точки зрения местных легенд. Кстати, сама яма — отсылка к замечательному коротенькому рассказу писателя-фантаста Синъити Хоси «Эй, выходи» (1971).

графия забирает часть души. В соответствии с традициями магического реализма действие не подчиняется повседневной логике. Ведь «действительность — это не только цена на томаты, это еще и легенды, мифы, суеверия, коллективная психология, т.е. вся культура и полнота жизни народа, а, следовательно, и полнота реализма»¹.

Опираясь на театральные «наработки», Тэраяма

Одна из отличительных черт подхода Тэраяма заключается в отсутствии четкого соответствия между персонажами фильма и романа. Это касается и характеров, и биографий, и отдельных событий. К примеру, аналога Мелькиадеса в «Ковчеге» нет, а его слова о том, что историю рода можно будет узнать лишь через сто лет, в чуть измененном виде вкладываются



Жители деревни на празднике

ся в уста Суэ. То есть вроде бы Суэ — это Урсула, но характер у нее совершенно иной. Тэраяма разбирает роман на отдельные составляющие, смешивает получившиеся фрагменты и бережно составляет из них уже совершенно новую мозаику, сохраняя при этом общую тональность романа. «Тотальный роман», способный «дать всю действительность», тоже собирался Гарсиа Маркесом «из давно изобретенных образов, персонажей, сюжетов, разбросанных на манер головоломки по отдельным произведениям»³.

В Японии точно так же, как в Колумбии, победа в петушиных боях равносильна победе обладателя петуха и считается символом его мужского превосходства. Хотя петух Сутэкиги и победил, но его обладатель подвергается злым насмешкам завистников из-за того, что он до сих пор не смог сделать Суэ своей полноценной женой, поскольку та вынуждена носить пояс девственности, от которого (в отличие от романа) ей так и не удастся избавиться почти до самого конца. Петушино-куриная тема получает забавное развитие, когда потерявший память Сутэкиги гоняется по двору за наседкой и обсуждает с женой, правомерно ли повесить на нее ярлычок с надписью «мясо».

Ремедиос Прекрасная превратилась в лесную нимфу в коротеньком зеленом платьице. Мужчин она к себе неудержимо влечет, но всякого, прикоснувшегося к ней, ждет неминуемая смерть. Сама она и живая, и не живая, ничему не удивляется, не радуется и не горюет, никого не любит, лишь равнодушно предупреждает воздыхателей об опасности. Мимолетное любопытство вызывает в ней лишь Дайсаку, который непонятно почему может безнаказанно наблюдать из лодки за ее игрой в реке, но и к нему она теряет интерес, когда выясняется, что не умирает он потому, что и так уже мертв. Из романа в фильм перекочевали и желтые лепестки, то и дело появляющиеся неизвестно откуда.

При помощи освещения и цветовых фильтров Тэраяма создает характерный сюрреалистический облик своих фильмов. На экране могут появляться яркие цветовые пятна — бросающийся в глаза красный забор на фоне приглушенных сиреневатых тонов окружающей природы, красные, синие куски материи на фоне серого пейзажа, ярко-оранжевое пламя в черно-белом кадре, золотое сияние клада сквозь темную стену. Кадр может быть окрашен одновременно несколькими фильтрами, так что серая каменная стена начинает переливаться нежными оттенками голубого, розо-



Как запомнить, что нас окружает?

ния можно приписать какое-то конкретное значение, скорее, они выполняют функцию создания некоего настроения, нужного в данный момент режиссеру.

На сей раз Тэраяма сделал уступку мейнстриму и предпочел более реалистичные композиции кадра, костюмы и грим, в отличие, например, от своего фильма «Императорский томатный кетчуп» (1971), где действующие лица облачены в невероятные парики гигантских размеров и невообразимые платья, а унитаз может располагаться прямо посреди улицы. Отголосок авангардистских композиций кадра можно увидеть в сценах во дворе Сутэки, где буквально все пространство обвито то ли красными канатами, то ли лианами. Не менее сюрреалистично выглядит и правильной геометрической формы огромный камень, то висящий в воздухе, то лежащий посередине улицы.

Все произведения Тэраямы (не только кинематографические, но и театральные, поэтические, публицистические) связаны между собой. Он цитирует собственные стихи в своих же фильмах, переносит образы и визуальные мотивы из пьес на экран, из одного фильма в другой, побуждая зрителя вспоминать то, что он уже когда-то где-то видел, и устанавливать новые связи, неожиданные может быть даже для него самого.

В фильмах «Умереть в дереве», «Императорский томатный кетчуп» фигурирует одна и та же фотография, разорванная пополам с воткнутыми в нее иголками. В «Лабиринте травы» встречается персонаж, напоминающий Пилар Тернеру — полусумасшедшая женщина совершенно бескорыстно и охотно помогает совсем еще юным существам познавать плотские утехы. В фильмах Тэраямы часто появляются цирк, очень толстая женщина, присутствие которой не несет никакой сюжетной нагрузки, правда, в «Ковчеге», это, вероятно, отсылка к эпизоду состязания со Слонихой в поглощении пищи. Самоцитирование можно заметить не только на уровне отдельных образов, но и излюбленных тем. Так, практически во всех кинолентах режиссера присутствует инцест, эпизоды, свидетельствующие о тирании родителей (в данном случае отца Суэ), жестокие сцены секса, причем изнасилование не обязательно означает утверждение мужского господства, а может символизировать слом, разрыв.

Главное действующее лицо «Ковчег» — время. В первых же кадрах старик и мальчик «хоронят» все имеющиеся в деревне часы и сразу же как

вого, желтого, зеленого. Предпочтение зеленым тонам в сценах с Тигусой явно указывает на ее близость к природе. Черно-белые кадры ночного бегства Суэ и Сутэки наводят на мысль о том, что за пределами деревни царит вечный мрак. Снятые в серо-синей дымке обрядовые танцы вызывают мистические ассоциации. Далеко не всегда этим цветовым предпочте-

бы выпадают из нормального течения истории. Теперь время может вести себя как ему заблагорассудится, может бежать с бешеной скоростью, так что мальчик ложится отдохнуть, а просыпается уже взрослым человеком, может вообще никуда не идти, так как на улице постоянно ночь, а может бежать с разной скоростью для разных персонажей, так как Сутэкии стареет, а Суэ — нет. Как и у Гарсиа Маркеса, история времени противоречива, оно и развивается, и не развивается. «Псевдодаты — вторник, декабрь, но какого года, какого века? — создают иллюзию движения жизни, но на самом деле движения вперед нет. Иллюзия развития хронологического времени только маскирует истину, состоящую в том, что время кружит на месте»⁴. Хотя на сей раз Тэраяма более или менее придерживается линейного повествования, порой бывает сложно определить, сколько времени прошло между предыдущей и следующей сценами — несколько минут, дней или лет? Время может застрять, испортиться, остановиться, что в фильме приобретает вполне материальную форму ходиков, которые разбиваются, застревают на половине второго, потом вдруг начинают снова ходить. Именно часы (время) управляют восходом и заходом солнца, что успешно демонстрирует Суэ, переведя стрелки и вызывая тем самым закат или восход. Неслучайно жители всерьез забеспокоились, когда в доме Сутэкии тоже появились часы, ведь теперь в каждом дне может оказаться по два вечера, да и вообще по каким часам смотреть время?

Для Тэраямы часы всегда были чем-то большим, чем инструмент для определения времени суток. Неслучайно мемориальный музей Тэраямы в городе Мисава префектуры Аомори, если взглянуть на него сверху, напоминает по форме часы. В жизни самого художника они имели особое значение, оказавшись единственным ориентиром, по которому после американской бомбардировки девятилетний мальчик и его мать смогли найти среди пожарища место, где был их дом. Тэраяма всю жизнь был вынужден вести гонку со временем, ибо еще в студенческую пору провел не один год на больничной койке из-за проблем с почками, и понимал, что времени ему на этом свете отмерено немного. Каждый день, каждый час воспринимался, как величайшая ценность. Часы часто возникают в таких фильмах режиссера, как «Томатный кетчуп» и «Умереть в деревне», особенно много их в короткометражке «Клетка» (1967), причем все те же настенные с маятником. Их частенько разбивают, куда-то волокут, их несет женщина, выходящая из леса, солнечные часы изображает человек, стоящий в середине круга с делениями. Часы символизируют быстрый бег времени, переход от безвозвратно утраченной традиционной Японии к хаотичному настоящему.

Недаром фамилия семейства — Токито, что в буквальном переводе составляющих его иероглифов означает «повелитель времени». Когда в главном доме не остается наследников, часы останавливаются, время стоит на месте или движется по кругу. С появлением же нового наследника (повзрослевшего сына Цубаны) часы снова начинают ходить. Это уже человек нового времени, ему, по сути, наплевать и на часы, и на обычаи, да и Сутэкии он убивает лишь в силу инерции. Он действует, как ему велят его эмоции, не заботясь о традициях. Он способен легко покинуть деревню вместе с приглянувшейся ему девушкой, в отличие от Сутэкии и Дайсаку, которые, будучи представителями старого уклада, не могут вырваться из этих мест: один предпринял попытку сбежать, но после блужданий вернул-

ся на то же место в свой же собственный дом; другой умер и продолжает существовать здесь же уже как призрак.

Если для Гарсиа Маркеса роман «Сто лет одиночества» завершил период творческих исканий и открыл новый этап в литературной деятельности, то для Тэраямы «Прощай, ковчег» подвел итог всей его жизни как в искусстве, так и на этом свете — режиссер умер вскоре после окончания съемок, даже не успев смонтировать фильм. Тэраяма сознательно писал «завещание на пленке». Отсюда и слово «ковчег» в названии: ведь его строили для того, чтобы избежать конца света, смерти и уплыть куда-то в вечность.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

¹ В.Земсков. Габриэль Гарсиа Маркес. М.: Художественная литература, 1986, с. 100—101 [V.Zemskov. Gabriel Garcia Markee] [Gabriel Garcia Marquez]. М., Khudozhestvennaya literatura, 1986, p. 100—101.

² Ibid., p. 113.

³ Ibid., p. 97.

⁴ Ibid., p. 148.

Maria L.Terakopian (modicom@df.ru)
PhD in Arts, Film Art Institute — VGIK

Gabriel Garcia Marques in Japanese style

Abstract. The article offers an analysis of Shuji Terayama's screen version of Gabriel Garcia Marques's novel "100 Years of Solitude". Despite formidable changes in the plot-line and the unorthodox style one of the most famous Japanese avant-garde filmmakers managed to convey the spirit of the Columbian master's work.

Key words: adaptation, avant-garde, Japanese cinema, magic realism