

УДК: 791.3

[10.69975/2074-0832-2026-67-1-31-42](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-31-42)

Научная статья | Research article



“Japan Film Andependan”: начало японского неоавангарда

А.Ю. Гвоздев¹

Государственный фонд кинофильмов России, 142050, Московская обл.,
г. о. Домодедово, мкр. Белые Столбы, тер. Госфильмофонд, стр. 8.

ORCID: 0009-0002-1412-1092

gvozdev.sasha2013@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

“Japan Film Andependan” — первая радикальная авангардная группа в японском кино, объединившая режиссеров (Т. Иимура, М. Адачи, Н. Обаяси, Д. Ричи и др.). Их эстетика строилась на принципах «антиискусства»: экспериментальная съемка, деконструкция образов, провокационные темы. Используя недорогие 8-мм и 16-мм пленки, они противопоставляли свое кино коммерческому мейнстриму. Группа заложила основы японского авангарда, повлияв на дальнейшее развитие независимого кинематографа.

ключевые слова

японское кино, “Japan Film Andependan”, неоавангард, экспериментальное кино, антиискусство, буту, неодадаизм, флюксус

для цитирования

Гвоздев А.Ю. “Japan Film Andependan”: начало японского неоавангарда // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 31–42. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-31-42>

¹ **Александр Юрьевич Гвоздев**

главный специалист отдела анализа отечественного и зарубежного фонда
Госфильмофонда России. AuthorID: 1290022

© А.Ю. Гвоздев, 2026

“Japan Film Andependan”: the Onset of Japanese neo-avant-garde

Alexander Yu. Gvozdev¹

The State Film Fund of Russia,

Domodedovo district, Moscow region, 142050. White Pillars, ter. Gosfilmofond, p. 8.

ORCID: 0009-0002-1412-1092

gvozdev.sasha2013@yandex.ru

ABSTRACT

“Japan Film Andependan” was the first radical avant-garde group in Japanese cinema, which united directors T. Iimura, M. Adachi, N. Obayashi, D. Richie, etc. Their aesthetic views rested upon such principles of “anti-art” as experimental cinematography, deconstruction, edgy themes. Using cheap 8-mm and 16-mm film-stock, they opposed their works to the commercial mainstream. The group laid the foundations of the Japanese avant-garde thus inspiring further development of independent cinema.

keywords

Japanese cinema, “Japan Film Andependan”, neo-avant-garde, experimental cinema, anti-art, butoh, neo-dadaism, fluxus

for citation

Gvozdev A.Yu. “Japan Film Andependan”: the Onset of Japanese Neo-Avant-Garde. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 31–42. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-31-42>

¹ **Alexander Yu. Gvozdev**

chief specialist of the department of analysis of Russian and Foreign Funds in Gosfilmofond.

AuthorID: 1290022

Первой эстетически радикальной группировкой в японском кино можно смело назвать организацию "Japan Film Andependan" (グループフィルムアンデパンダン), членами которой стали Такахико Иимура, Масао Адачи, Ёити Такабаяси, Нобухико Обаяси, Хосэй Хирата, Наоя Ёсида и Дональд Ричи. Началом деятельности этого движения формально считается 1964 год, когда коллектив совместно подал заявку для участия в «Международном фестивале экспериментального кино в Кнокке-ле-Зут» в Бельгии, однако деятельность большинства этих режиссеров началась даже ранее. Совершенно непохожие друг на друга авторы своими непрерывными экспериментами заложили фундамент радикальных эстетических движений, которые захлестнут Японию в 1970–1990-е годы.

С формальной точки зрения группа являлась продолжателем традиций «Кюсю-ха», чья деятельность развивалась в период с 1957 по 1962 год. Общим знаменателем их эстетики было понятие «хангэйдзюцу», то есть «антиискусство». «Антиискусство — понятие, используемое для обозначения масштабного количества мусорных ассамбляжей, появившихся в японском художественном мире в конце 1950-х, что отражало феномен, возникший почти в то же время и на капиталистическом Западе — параллелями были новый реализм (от фр. *nouveau réalisme*) во Франции и протопоп-арт в США» [5, с. 277]. Один из самых ранних фильмов Такахико Иимуры так и называется — «Хлам». Морское побережье, одно из ярких воплощений величественной красоты природы, здесь омрачено присутствием чудовищно большого количества отходов жизнедеятельности. Само качество изображения из-за детальности и зерни-

стости 8-мм пленки отдает тем качеством «мусорности», которое роднит многих молодых экспериментаторов. Свойства изображения таковы, что под действием дисгармоничных звуков и высокой динамики сменяемости планов, оно превращается в почти абстракцию пятен и линий черно-белого оттенка. «Хлам» содержит в себе противоречивое соединение документальной экзотичности и очарования несовершенством этого мира.

Как и всякое новое движение в искусстве, эти молодые режиссеры напали на традиционное искусство. Такахико Иимура, которого можно считать пионером японского авангарда во второй половине XX века, говорил, что основными принципами их движения были «внутренняя правда, смысл и свобода» [16], противостоящие массовому кино и политической пропаганде. Он же также является одним из авторов манифеста *Film Andependan Manifesto* 1964 года, в котором звучит настойчивый призыв к «созданию кинематографа, независимого от капитала и промышленного производства фильмов» [11, с. 70]. Формулировки манифеста не содержали никаких эстетических требований от художников, а потому члены группы разительно отличались в своем творчестве. Фильмы, созданные в рамках этого движения, были, как правило, сняты на 8-мм и 16-мм пленку, а о 35-мм пленке Такахико Иимура отзывался с большим пренебрежением [16], ведь из-за более высокой стоимости она становилась фактором зависимости режиссера.

Появление АТГ (Гильдии художественных театров Японии) в 1961 году изменило способы распространения экспериментальных и авангардных фильмов, помогая независимым художникам получить доступ к кинотеатрам и другим

площадкам, где могли бы собираться заинтересованные в радикальных формах киноискусства.

НЕОДАДА И ИНТЕРВЕНЦИЯ В ИСКУССТВЕ

Целью неодадаистов был тотальный пересмотр основ эстетики. Если дадаисты 1910–1920-х годов боролись против искусства премодерна, то скептический настрой неодада направлен уже в том числе и на модерн с его верой в целостность художественной системы и последовательностью коммуникации: ряд художников демонстрируют разрыв логики коммуникации не только по отношению к произведениям традиционного искусства, но и тотальный алогизм внутри собственной эстетической системы. Вместе с тем японские кинематографисты отчасти входили в движение «флюксус». Ряд исследователей частично разграничивает понятие «неодадаизм» и «флюксус». К примеру, Кен Фридман пишет: «Дадаизм был взрывным, непочтительным и часто использовал юмор, как и флюксус. Тем не менее дадаизм был нигилистическим. Это было миллениаристское движение в модернистском понимании. Флюксус был конструктивным. Флюксус был основан на принципах созидания, преобразования, и его основной метод заключался в поиске новых способов созидания» [12]. Однако, как показывает практика, у этих явлений столь много общего, что мы можем в определенном контексте использовать эти понятия как тождественные. К тому же обвинение в нигилизме и в отсутствии созидательного начала у дадаистов неоправданно, ведь одной из задач в том числе было и создание «новых типов связей между событиями, предметами

на основе внешних формальных подобий, аналогий, языковых игр и пр.» [2, с. 39]. Два термина роднят даже их этимологические свойства: обоих авторов данных наименований особенно привлекло большое количество значений слова. Такая особенность лексем давала художникам свободу, неограниченную рамками дефиниции.

Символично, что одна из первых работ Такахико Иимуры из группы "Japan Film Andependan" называется «Дада 62», что будто бы само по себе манифестирует определенную художественную преемственность. В фильме мы видим выставку Yomiuri Independent, где в 1962 году выставлялись такие художники, как Хироко Хироаки, Гемпей Акасегава, Дзиро Такамацу и так далее. Однако режиссер не дает общих планов зала или инсталляционной композиции целиком, а вместо это фрагментирует каждое произведение из музея фрагментарно, как правило, на сверхблизкой дистанции. Он будто вырывает каждую работу художника из контекста пространства и времени, тем самым лишая их своей сути: мусорный мешок без таблицы с автором и названием лишается своей эстетической ценности. Некоторые объекты сняты с необычных ракурсов или с привычных точек (например, изнутри трубы, являющейся арт-объектом), которые в обычных обстоятельствах недоступны при посещении пространства галереи. Более того, в течение фильма режиссер оперирует механикой «вторжения в искусство», постоянно двигая объекты, глядя их, т. е. оказывает на них физическое воздействие. В одном из первых кадров мы даже видим, как большая тень от руки скользит по экспонату музея, напрямую визуализируя стратегию режиссера по экспро-

приации произведений художественной галереи: по сути, Иимура сначала лишает объект художественной ценности, показывая его вне музейного контекста и вне своей целостности, а затем с помощью объектива камеры присваивает его себе, вторгаясь в процесс зрительской перцепции. Любопытно, что в то время, как Ман Рэй и другие дадаисты зачастую обращались к бытовым вещам, вроде скрепок, иголок, кнопок и т. д. с целью сделать из обыденного искусство, японский режиссер пользуется прямо противоположной стратегией, снижая градус возвышенного собственным деструктивным вмешательством.

Это было далеко не единственным случаем, когда Такахико Иимура соприкасался с материалом современного искусства. В 1963 году он снимает фильм «Массаж», в котором запечатлено совсем молодое направление авангардного танца — *буто*. По выражению Николая Виллодру, «[благодаря этому фильму] стало ясно, что танец *буто*, созданный Тацуми Хидзикатой, ближе к движению неодада, принимающему провокационные, циничные и абсурдные формы, чем к обычному немецкому экспрессионистскому танцу». Тело исполнителя покрыто традиционно для этого стиля белой краской, причем не ровным слоем, а толстыми и небрежными мазками, что создает эффект полустлевшего тела на стадии гниения. Гротескный стиль хореографии Хидзикаты напоминает движения восставшего из-под земли мертвеца, который не может справиться с человеческой пластикой. *Буто*, как и весь авангард в Японии, нападает на классические категории японской эстетики: *мияби* («утонченность», которая выражается тонкостью и изысканностью произведения) и *сибуи* («сдержан-

ность», которая выражается в простоте и ненавязчивости). Однако вместе с тем этот стиль подразумевал противопоставление западной хореографии, подчеркивая физические особенности тела японца. Как результат, *буто* — это и не подражание Западу, и не возврат к традициям в чистом виде, а создание «нового национального».

Такахико Иимура было принципиально важно, что «Массаж» — это не просто документальная фиксация представления Хидзикаты и его труппы, а «кинотанец» (映画ダンス): вместо стороннего наблюдения за процессом режиссер выбирает стать частью выступления: он выходит на сцену с камерой и снимает то профессиональных хореографов, то следы собственных движений. Ввиду такого метода порой почти невозможно считать то, как же выглядит *буто*: операторская работа столь хаотична, что блокирует восприятие выступления Хидзикаты, но вместо этого камера сама становится танцором, повторяющим анархичную пластику. В течение фильма очень часто из кадра пропадает зримый герой, вместо него — зияющая темная пустота¹, возникшая из-за повышенной крупности плана (объективу не всегда удается поймать человека). В ситуации обычного наблюдения за представлением из зрительского зала такое блокирование зрения невозможно, что является одной из особенностей кинотанца как жанра. Вместе с тем *буто*, как известно, многое наследует из духовных практик дзен-буддизма,

1 Через пару лет, в 1965 году, Такахико Иимура вновь снимет фильм о *буто* — «Танец розового цвета», где ко всем прочим приемам блокировки зрительного восприятия прибавляется противоположный визуальный эффект — пересвет, когда из-за лишней яркости изображения пропадает детализация.

а потому полное эстетическое наполнение хореографии недоступно простому зрителю, но Иимура, ставя камеру в субъективное положение, приближает наблюдателя к активной позиции, усиливая чувственное восприятие, которое скрыто за внешней оболочкой. Так же, как это было в фильме в «Дада 62», в «Массаже» режиссер не просто захватывает образ современного искусства, но и пытается в большей степени выразить внутреннюю суть изображаемых произведений, чем сами эти произведения. Деструктивное поведение его камеры становится своего рода шифратором нового этапа японской культуры.

Возможно, даже более тонко с эстетикой будто работал другой участник "Japan Film Andependan" — Дональд Ричи, который познакомился с Тацуми Хидзикатой через общего знакомого Юкио Мисиму. Д. Ричи известен в киноведческом сообществе в первую очередь как историк кино. Несмотря на американское гражданство, его сложно воспринимать как американского режиссера. Как минимум, он выступает связывающим звеном между разными традициями кинематографий. С одной стороны, как писал Пол Шредер, «всем, что мы на Западе знаем о японском кино и как мы это знаем, мы, скорее всего, обязаны Дональду Ричи» [15, с. 7], ведь ему принадлежат десятки книг и сотни статей, посвященные самой восточной из кинематографий. С другой стороны, долгое время художественные достижения европейского и американского авангарда были почти недоступны для японских зрителей, а работая в качестве критика в Japan Times в 1950-е годы, он писал немало текстов, посвященных режиссерам экспериментального кино. Будучи близким другом Иимуры, Дональд Ричи

познакомил его с американским андеграундом и экспериментальным кино [16].

Нельзя не отметить ту разительную художественную пропасть, которая лежит между разными работами этого режиссера-иммигранта: пока одни работы полны романтики и лиризма в духе джазовой импровизации («Атами блюз») или отдают дань уважения приемам эпохи немого кино («Пять философских басен»), другие работают с крайне эпатажным материалом. «Кибела», его последний экспериментальный фильм, был запрещен цензурой в Великобритании и многих других странах из-за откровенных сцен, содержащих сваленные в кучу убитые тела. Фильм был снят на кладбище Янака в Токио с помощью Zero Jigen Theatre Company group, что позволило записать их трансгрессивное выступление.

Первые фильмы Ричи («Военные игры» и «Жертва»), созданные под влиянием будто, исследуют тело как место ритуала, которое, кажется, подвешено между тревожными воспоминаниями о прошлом и мягким конформизмом современного японского общества. Активная пластика связана с жестокостью, а пассивная — с бездейственной и беззащитной добротелью. Дональд Ричи был тем автором, который в рамках японского авангардного кинематографа соединил малоизвестную в стране западную традицию с новаторскими формами будто.

Располагая тем же, что и Иимура, материалом — хореографией будто, он обращается к противоположной стратегии, используя пластику тела танцоров не как объект деконструкции, а как инструмент для выражения авторской мысли. В фильме «Жертва» в большей мере открывается влияние Майи Дерен, за исключением того, что ее поэтический сюр-

реализм здесь обременяется вторжением отвратительного. Начинаясь с грациозного шествия, поставленного самим Хидзикатой, действие превращается в череду иррационального насилия над юношей: вырезание органов, испражнение, извержение содержимого желудка в сочетании с гимном «Аллилуйя» воспринимаются как ритуальные акты, где категории «абъектного» (по терминологии Юлии Кристевой) оказывается в равных правах с категорией «возвышенного» («Отвратительное выткано возвышенным. Это не одно и то же, но один и тот же субъект и один и тот же дискурс осуществляют и то, и другое» [7, с. 47]), тем самым нивелируется художественная иерархия — черта многих дадаистских и сюрреалистических движений в искусстве. То же самое можно увидеть в фильме Дональда Ричи 1962 года — «Военные игры», где категория «прекрасного» («дети», «морской пейзаж») сталкивается с «ужасным» («драка», «труп козы», «грязь»). Обе картины Ричи состоят из одних и тех же элементов и строятся по схожей схеме.

ПОЛИТИЧЕСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ

Совсем иные точки отсчета мы наблюдаем у японского режиссера и политического активиста Масао Адачи. Он отметил свое присутствие на японской андеграундной сцене короткометражными черно-белыми экспериментами, которые могут быть связаны с зарождающимся сюрреалистическим движением в Японии. Эти работы были выпущены до того, как он внес свой вклад в развитие жанра пинкуэйга, работая в Wakamatsu Productions, и даже до того, как он покинул Японию, чтобы преследовать свои идеологические цели. Первый коротко-

метражный фильм Адачи «Чаша Риса» (1961) был исследованием рисовой церемонии — метафоры смерти и матерубийства, — которое было прервано мужчиной, задумавшимся над автономностью своих действий. Для Дональда Ричи этот фильм представлял в первую очередь «аллегория о стыде (если не о грехе), смерти и тщетности» [17, с. 75]. Эта ранняя работа содержит одну из базовых художественных тактик сюрреалистической режиссуры — свободные ассоциации: в одном из первых кадров панорамирование морского побережья, поверхность которого полностью устлана камнями, — ассоциация с рисовыми зернами, разбросанными по земле.

Второй фильм Адачи, «Закрытая вагина» (1963), был назван непристойным и запрещен к показу в Японии. Однако режиссер счел критику признаком невежества. Для него влагалище символизировало «бесплодие своего времени», как он указал в отчете производственного комитета [9, с. 18]. Следуя принципам сюрреалистической эстетики, а также экспериментируя с материалом фильма, в упомянутых фильмах Адачи использовал короткие, мерцающие кадры, которые неожиданно меняли декорации, отвлекая зрителя и нарушая ход повествования.

Данный фильм вращается вокруг изображения половых сношений, нанесения увечий и ритуализации полового акта — все это представлено в шизофреническом ключе, действие лишено ощущения течения времени и без подчеркивания связей между событиями и главными героями. Здесь стилистика изображений напоминает картины французского режиссера Жана Кокто, вдохновлявшего Адачи в те времена. В целом изображение откровенных сексуальных сцен было

важной частью скандальной провокативности авангардных течений во второй половине XX века. Еще в 1962 году Такахико Иимура снимает один из самых известных своих фильмов — «Любовь», музыку к которому написала флюксус-художница и композитор Йоко Оно. Он, как режиссер, стремящийся к тотальной деконструкции, лишает постельную сцену всякой эротики и сексуальности, используя сверхкрупные планы, доводя физиологизм происходящего до абсурда, когда объектив камеры буквально входит в рот героини, напоминая медицинские обследования. Какофоническое звучание дисгармоничной музыки Йоко Оно вторит этому процессу, создавая ассоциации с фабрикой или заводом.

Масао Адачи работает с этой темой более комплексно. В фильме ситуация с женщиной может быть расшифрована как аллегория позиции студенческих движений во время протестов против ратификации договора о сотрудничестве с США в 1950-е годы. Независимо от того, что делали участники, протесты провалились так же, как и главная героиня фильма все время терпит неудачи. Более того, партнер женщины пытается «вылечить» ее, применяя насилие и проводя странные ритуалы, но она чувствует себя все более и более отчужденной. Эпизоды ее страданий сопоставляются со сценами буддийской кремации тела матери, что, по словам польского историка кино Агнешки Кейзевич, символизирует значение роли, которую главная героиня должна взять на себя после умершей главы семьи [14, с. 94]. Однако она не в состоянии оправдать надежды общества, поскольку ее органы не функционируют должным образом. Масао Адачи таким образом представляет политическую линию японского

авангарда («...с конца 1960-х до начала 1970-х вместе с нами участвовали различные люди, связанные с кинематографом, но было и еще больше художников из других областей, которые просто хотели работать с материалом <...>. Как я уже говорил, наметилась тенденция к деполитизации, и это было для меня невыносимо») [13, с. 77]. Остроту и радикальность высказываний он сохранит на протяжении всего творчества, когда уйдет в работу с «розовыми фильмами» (например, «Старшеклассницы-террористки»). Очень высокий процент авангардистов видел в самом акте творчества политический жест, а в экспериментальной эстетике — выражение протеста, даже если в фильме на содержательном уровне социальная полемика не считается, ведь как писал Теодор Адорно: «Если в искусстве нельзя безоговорочно и бесцеремонно интерпретировать формальные характеристики политически, то тем не менее ни один его формальный элемент не лишен содержательных вкраплений, которые имеют связь с политикой» [1, с. 368].

Переэкспонирование как прием, на котором зиждется визуальный ряд фильма «Закрытая вагина», не просто создает онейроидное пространство, но также работает в качестве самоцензуры, закрывая пересветом все то, что противоречило японскому законодательству (что, однако, не спасло фильм от запрета властей). Белое свечение здесь столь тотально и абсурдно, что оно мешает адекватному восприятию изображения. Подобным образом работал Тацуми Кумасиро, когда снимал «Женский ад: мокрые леса» (вольная экранизация романа Маркиза де Сада «Жюстина, или Несчастье добродетели»): режиссер в самых жестоких сценах использовал черный прямоугольник,

перекрывающий порой две трети экрана. Гиперболизированная цензура являлась одновременно средством защиты от вмешательства со стороны государства в материал фильма и собственно критикой этого вмешательства.

АТТРАКЦИОННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ

Стоит признать, что не все члены "Japan Film Andependan" были скандальными провокаторами, стремящимися разрушить сверхценности цивилизация и нарушить существующий порядок методом революции в искусстве. На фоне Такахико Иимуры, Масао Адачи и Дональда Ричи такая фигура, как Нобухико Обаяси, выглядит белой вороной. Вместо онейроидного состояния и тотальной деформации изображения его картины, как правило, преисполнены возвышенного лиризма. Сложным политическим аллюзиям Обаяси предпочитает сентиментальные сюжеты: прогулка матери и сына («Данданко», 1957); скорбь об усопшем муже («Подарок на память», 1963); путешествие по маршруту Токио — Киото («Накасэндэ», 1961). В этих картинах режиссер, как будто наперекор коллегам, делает не шаг вперед, а несколько шагов назад, отдавая приоритет не хитросплетенным техникам ассоциативного монтажа, а тональным построениям.

«Онимичи» — документальная серия пейзажей малой родины Обаяси, которая вписывается в европейскую авангардную традицию «городской симфонии» («Берлин — симфония большого города», 1927, реж. Вальтер Руттман; «По поводу Ниццы», 1930, реж. Жана Виго; «Только время», 1926, реж. Альберто Кавальканти и др.). Использующиеся в фильме на-

ложения кадров друг на друга и «провинциально» медленный темп напоминают приятное сновидение.

Однако более заметен в киносообществе Нобухико Обаяси стал благодаря своим игровым интонациям. Ряд его работ напоминают аттракционы, в которых обнажаются его синефильские пристрастия. Фильм «Комплекс» (1964) раскрывает его тематическую и образную связь с фильмом Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), темы которого развиваются в шаржевом ключе. Картина открывается серией дискретных изображений режиссера с камерой. А далее следуют целая энциклопедия всевозможных приемов и монтажных фокусов, которые будут использоваться многими японскими авангардистами в последующие десятилетия: хаотичное переключение цветовых регистров, пикселизация и покadroвая анимация. Обаяси превращает кинематограф в пространственную игру. В ерническом ключе он случайной выборкой обыгрывает всевозможные тропы из мирового кино. Последовательность: мужчина съедает банан и бросает шкурку на землю — мужчина поскользывается (при этом в кадре шкура банана не появляется). Подобным образом он работает неоднократно. Его метод заключается в нарушении логической последовательности, где недостающее звено монтажной цепочки замещается памятью зрителя о штампе. Картины Нобухико Обаяси свидетельствуют о полноценном включении японской кинематографии в мировой культурный диалог.

Фильм «Четверг» режиссер насыщает большим количеством монтажных отсылок на картины Жан-Люка Годара в целях создания «8-миллиметрового аналога новой волны». Подобным образом Нобу-

хико Обаяси поступает в фильме «Эмоция» (1966), который является вольным ремейком «Умереть от наслаждения» Роже Вадима. Здесь французская готика оборачивается в полунаивную монтажную акробатику. Жанровый эклектизм превращает «Эмоцию» в «фильм о фильме». Дракула, сыгранный здесь самим Нобухико Обаяси, — это не загадочный властитель женской души, как у Вадима, а режиссер-хулиган, смешивающий клише из вестернов, нуара и мелодрам. В сущности, этой картиной он воплощает неодадаистскую концепцию поп-арта: одни и те же герои умирают в разных «жанровых» обстоятельствах и в разных цветовых решениях, напоминая работы Энди Уорхола, где в разной гамме он изображал известных представителей массовой культуры. Дэвид Кэрнс отмечает и другие источники вдохновения: «Персонажи подпрыгивают на невидимом за кадром батуте, подражая “Битлз” в фильме “Вечер трудного дня” <...> или катаются по траве в замедленной съемке, как антагонисты из фильма канадского авангардиста Нормана Макларена “Соседи”» [10]. Такая работа с дифференцированным по содержанию и форме материалом говорит о становлении коллажного сознания в киноискусстве. Коллаж в данном случае мы понимаем как «синтез разнокачественных элементов», соединение возвышенного и безобразного, серьезного и смехового [6, с. 50]. Эстетический винегрет Нобухико Обаяси состоит не только из деконструированных штампов разных жанров, но и разных видов кино (игровое, хроника, анимация), в самой природе фильма уживаются традиции японского, европейского (в частности, французского) и голливудского кинематографа, а также их реминисценций к приемам

как «великого немого», так и к приемам фильмов звуковой эры. Это напоминает то, что Абраам Моль называл «мозаичной культурой», «собранной из отдельных кусочков» [8, с. 353], и то, что Жиль Делёз и Феликс Гваттари именовали ризомой, «разветвленным многообразием форм», в котором есть «наилучшее и наихудшее» [4, с. 13].

Итогом деятельности “Japan Film Andependan” стал прецедент успешной интеграции и ассимиляции авангардных техник в общую традицию японского кинематографа. Механизм этого процесса (как и все, что связано с авангардом) парадоксален: разрушая традицию, эти режиссеры создают новую. Эта группа была на тот момент, «единственным местом в Японии, где можно было заниматься подобными [экспериментальными] практиками» [16]. При этом это не превратилось в герметичное явление. Одни режиссеры продолжили заниматься авангардными поисками в течение последующих десятилетий, как, например, Такахико Иимура, остававшийся активным в этом поприще вплоть до 1990-х годов. Другие — как Масао Адачи — стали включать сюрреалистическую образность в свои политические фестивальные фильмы. Нобухико Обаяси, как и многие его коллеги по цеху, началу широко себя проявил в области создания рекламы. До этого в Японии была очень строгая система получения режиссерского проекта на студии: каждый новичок должен был потратить много лет для того, чтобы пройти весь путь и овладеть каждой киноспециальностью — «от мальчика с хлопущей до монтажера» [3, с. 29]. Нобухико Обаяси показал другой путь: авангардист — режиссер рекламы — режиссер полнометражного игрового

фильма. Разница этих двух путей в том, что второй все еще предоставлял огромную свободу самовыражения. Несмотря на презируемый членами "Japan Film Andependan" коммерческий характер такой работы, реклама была местом творческого волонтаризма, благодаря лояльным условиям агентств-заказчиков: «...можно было снимать все, что угодно, если продукт показывали в течение 5 из 60 секунд» [18]. Компания Dentsu, в которой Обаяси работал, позволяла использовать снятые им рекламные ролики в личных целях, в том числе включать их в часть своих экспериментальных фильмов, не создавая тем самым препятствия в виде авторских прав. Таким образом происходило взаимное насыщение новой рекламной культуры и авангардного кинематографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. Республика, М.: 2001. 527 с.
2. Виноградов В.В. Рождение второй волны французского киноавангарда // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 2 (8). С. 38-43. EDN OEDNCD.
3. Генс И. Бросившие вызов: яп. кинорежиссеры 60–70 гг. М.: Искусство, 1988. 271 с.
4. Делёз Ж. Капитализм и шизофрения. М.: РИПОЛ классик, 2025. Т. 2. 768 с.
5. Джести Д. Искусство и политика в послевоенной Японии. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 438 с.
6. Ключева Л. О значимости изменения стратегии дискурса на примере двух фильмов Алексея Германа // Вестник ВГИК. 2010. Т. 2, № 3. С. 41–53.
7. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 254 с.
8. Моль А. Социодинамика культуры. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
9. Adachi M. Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963–2010) // Pertuis: Rouge profond, 2012, 252 p.
10. Cairns D. The Forgotten: Nobuhiko Obayashi's "Emotion" (1967) / Notebook Column. 2015. URL: <https://mubi.com/en/notebook/posts/the-forgotten-nobuhiko-obayashi-s-emotion-1967> (дата обращения: 21.04.2025).
11. Film andependan [independents] manifesto (Japan, 1964) // Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology, edited by Scott MacKenzie. Berkeley: University of California Press, 2014, pp. 70–72.
12. Friedman K. Forty Years of Fluxus, Artnoart, 2003. URL: <https://web.archive.org/web/20100211142656/http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html> (дата обращения: 15.04.2025).
13. Harootunian H., Kohso, S. Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi, *Boundary 2*, 2008, no. 3, pp. 63–97.
14. Kiejziewicz A. Japanese Avant-Garde and Experimental Film, PeterLang GmbH, 2020, 338 p.
15. Richie D. A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos. New York, Kodansha International, 2001, 317 p.
16. Ross J. Takahiko Iimura, Midnight Eye interview, 2010. URL: <http://www.midnighteye.com/interviews/takahiko-iimura/> (дата обращения: 12.04.2025).
17. Steele R. Japanese underground film, *Film Comment*, vol. 4, no. 2/3, 1967, pp. 74–79.
18. Suzuki N. Interview with Nobuhiko Obayashi, *Eigagogo*, 2010. URL: <http://eigagogo.free.fr/en/interview-nobuhiko-obayashi.php> (дата обращения: 02.05.2025).

REFERENCES

1. Adorno, T. E`steticheskaya teoriya [Aesthetic theory]. Moscow, Respublika Publ., 2001. 527 p. (In Russ.)
2. Vinogradov, V.V. Rozhdenie vtoroy volny` francuzskogo kinoavangarda [The Birth of the Second Wave of French Avant-Garde Cinema]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki, no. 2–2 (8), 2011, pp. 38–43. EDN OEDNCD. (In Russ.)
3. Gens, I. Brosivshie vy`zov: Yап. kinorezhissery` 60–70 gg. [Those Who Challenged: Japanese Film Directors of the 1960s and 1970s]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 271 p. (In Russ.)
4. Deleuze, Zh. Kapitalizm i shizofreniya [Capitalism and schizophrenia], vol. 2. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2025. 768 p. (In Russ.)
5. Justin, Jesty. Iskusstvo i politika v poslevoennoj Yaponii [Art and Politics in Post-War Japan]. St. Petersburg, Academic Studies Press; Bibliorossika Publ., 2023. 438 p. (In Russ.)
6. Klyueva, L. O znachimosti izmeneniya strategii diskursa na primere dvux fil`mov Alekseya Germana [On the importance of strategy changes of the discourse by the example of two Alexey Herman's films]. Vestnik VGIK, 2010, vol. 2, no. 3, pp. 41–53. (In Russ.)
7. Kristeva, Yu. Sily` uzhasa: e`sse ob otrashhenii [The Forces of Horror: An Essay on Disgust]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2003. 254 p. (In Russ.)
8. Moles, A. Sociodinamika kul`tury` [Sociodynamics of culture]. Moscow, Izdatel`stvo LKI Publ., 2008. 416 p. (In Russ.)
9. Adachi, M. Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963–2010). Pertuis, Rouge profond, 2012. 252 p.
10. Cairns, D. The Forgotten: Nobuhiko Obayashi's "Emotion" (1967), Notebook Column, 2015. Available at: <https://mubi.com/en/notebook/posts/the-forgotten-nobuhiko-obayashi-s-emotion-1967> (Accessed 21 April 2025).
11. Film andependan [independents] manifesto (Japan, 1964), T. Iimura, K. Ishizaki, N. Obayashi, J. Sato, D. Richie, Film Manifestos and Global Cinema Cultures, A Critical Anthology, MacKenzie S. (eds.) Berkeley, University of California Press, 2014, pp. 70–72.
12. Friedman, K. Forty Years of Fluxus, Artnoart, 2003. Available at: <https://web.archive.org/web/20100211142656/http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html> (Accessed 15 April 2025).
13. Harootunian, H., Kohso, S. Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi, Boundary 2, 2008, no. 3, pp. 63–97.
14. Kiejziewicz, A. Japanese Avant-Garde and Experimental Film, PeterLang GmbH, 2020, 338 p.
15. Richie, D. A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos, N.Y., Kodansha International, 2001, 317 p.
16. Ross, J. Takahiko Iimura, Midnight Eye interview, 2010. Available At: <http://www.midnighteye.com/interviews/takahiko-iimura/> (Accessed 12 April 2025).
17. Steele, R. Japanese underground film, Film Comment, 1967, vol. 4, no. 2/3, pp. 74–79.
18. Suzuki, N. Interview with Nobuhiko Obayashi, Eigagogo, 2010. Available at: <http://eigagogo.free.fr/en/interview-nobuhiko-obayashi.php> (Accessed 02 May 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **07.07.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.07.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.10.2025**