

Курбанов Георгій Олександрович,
творча аспірантура, аспірант кафедри
звукорежисури. Київський національний
університет театру кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Georgii Kurbanov,
postgraduate student. Kyiv National
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv, Ukraine

ЖАНР HORROR ТА ТВОРЧІСТЬ КУРОСАВИ КІЙОСІ

Анотація. Метою статті є дослідження творчості Куросави Кійосі, а також феномену японського погляду на фільми жахів й те, як вони переплітаються з людськими бажаннями та страхами. Проаналізовано причини прояву страху, цікавості й любові до цього жанру та його соціального значення в світі кінематографа. На прикладі творчості Куросави Кійосі, який є одним з найталановитіших і найвідоміших кінорежисерів нового японського кіно і який хоча й працює в різних жанрах, та найбільше прославився на терені фільмів жахів, розглянуті варіації й бачення японського боку питання. Його фільми вражають своїм постмодерністським трактуванням ідентичності, і в них вирізняється концепція азійського погляду на кризу жанру і концепти страху, що визначаються як особлива мова переказу культурної історії. Розглянуто взаємозв'язок концептів страху, їх соціальні та культурні замисли. порушується питання достовірності переказу культурної історії мовою кінематографа, наголошується суперечність між історією та міфом, створюваними кінематографом. Проаналізовано картини Куросави Кійосі на Каннських кінофестивалях, а також проведено порівняння його робіт з роботами західних кінорежисерів, таких як Роберт Еггерс, Олександр Ажа, Баррі Левінсон, Роман Поланський, Річард Доннер та Джон Карпентер.

Ключові слова: Куросава Кійосі, японський фільм, фільм жахів, horror, культурна історія, концепти страху.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Аналіз літературних джерел показав, що наразі у вітчизняному науковому дискурсі наявний дефіцит досліджень кінематографічного жанру horror, зокрема творчості відомого режисера Куросави Кійосі, чим і обумовлена актуальність даної статті. Вважаємо за потрібне здійснити узагальнення й аналіз творчості, виявлення особливостей творчості та концептуальні нюанси жанру фільмів жахів, які впливають на розвиток кіноіндустрії, а також дослідження феномену жанру горор, в якому найбільше прославився японський кінорежисер, й порівняння причин страхів, що стимулюють людину до перегляду таких картин.

Мета статті – дослідити творчість відомого японського кінорежисера та описати соціальне значення фільмів жахів. **Завдання дослідження** – охарактеризувати особливості жанру *horror* в Японії та світі, запровадити диверсифікацію та порівняльну характеристику модальностей жанру, дослідити засади його бурхливого розвитку в екранному мистецтві Японії; визначити відмінність японських версій від західних зразків.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теоретичне узагальнення в даному питанні надали такі науковці й режисери, як Марія Аль-Сальхані та Влад Швець, а також наукові записки та бібліографічні доробки Куросави Кійосі та Барі Левінсона. Їхні праці становлять *наукове під-*

грунтя дослідження. Жанрова специфіка фільмів жахів також привернула увагу вітчизняних дослідників, серед них: Божко Олена Сергіївна, Вовк Олена Валеріївна та Огнева Тетяна Костянтинівна. Куросава Кійосі стверджував, що сам він вважає еволюцію своїх фільмів тісно пов'язаною з легендами та самотутністю Японії і сам жанр – це не лише переказ японських легенд на новий лад, а ще й соціальний виплеск емоцій. В свою чергу його західна колега й дослідниця саспенсу й особливостей фільмів жахів Марія Аль-Сальханаї, як і режисер Девід Кроненберг, вважають, що соціальне значення фільмів жахів – донести до глядача не лише фольклорну частину, а й викликати захоплення через такий феномен, як страх. Зазначена тема особливо актуальна саме у Японії, де виникло ціле різнобарв'я піджанрів, що були сміливо перехоплені західними колегами.

Наукова новизна дослідження полягає в розвідках нового жанру «horror» з використанням сучасного наукового інструментарію, зокрема, із запровадженням компаративного методу, що дає можливість порівняти шляхи становлення й розвитку жанру «horror» у мистецтві Японії та інших розвинених країн Заходу, артикулювати відмінності японської версії жанру від втілень горору в західних фільмах, а також виявити особливості його різних піджанрів, варіацій і перспективи їхнього подальшого розвитку.

Виклад основного матеріалу. Горор є одним із жанрів, які користуються особливою популярністю у кінематографістів, дослідників і пересічних глядачів. Цей неоднозначний жанр, потужніше за інші, викликає безліч запитань з огляду на те, що значно впливає на психіку людини, маючи при цьому часом досить цікавий прихований підтекст. Людина живе в постійному стані страху – втрати грошей або близьких, позбавлення волі, насильства, невдач, хвороби, смерті – щодо себе та інших людей. Один із найвідоміших американських критиків Робін Вуд, свого часу, вивчаючи жанрове кіно та горор, аналізував фільми жанру з погляду фрейдизму і насамперед через інтерпретацію фрейдизму Гербертом Маркузе. Вуд дійшов висновку, що монстр у горорі символізує фігуру, що була витіснена суспільством, при цьому витіснена через страх перед їх інакшою сексуальністю. Наприклад, у фільмі «Техаська різанина бензопилою» Тоуба Хупера вочевидь простежується страх суспільства перед звільненими, але й досі практикуючими пра-

цівниками скотобійні, а у фільмі «Поворот не туди» Роба Шмідта – страх перед людьми, які все життя існують трохи чи не у повному відриві від соціуму (tikumo journal, EP). Канадський дослідник кінематографа Баррі Кіт Грант якось зазначив, що фантастика дивиться вгору і вгору, на зірки, в небеса, а горор – униз, на тіло і всередину тіла. Страх перед неприродними змінами свого тіла, паразитами всередині нього та його зараження став основою для фільмів жахів піджанру «боді-горор». Прикладом таких фільмів є «Відеодром» Девіда Кроненберга, «Американська Мері» сестер Соска. Чимало з картин Кроненберга порушують проблему того, що прийнято вважати нормальним, а що – ненормальністю, хиткість грані між цими поняттями. Серія фільмів про «Чужого» Рідлі Скотта, «Щось» Джона Карпентера та «Ловець снів» Лоуренса Кездана, оповідаючи про непомітне чи травматичне проникнення в людське тіло будь-яких чужорідних живих істот і подальшу мутацію організму носія, у свою чергу є метафорами вагітності, та лише жертвами травматичного досвіду тут виявляються найчастіше чоловіки. Можна сказати, що насправді предметом страху є в цьому разі жіноча фізіологія (статеві органи, менструації, вагітність), яка як відштовхує, так і притягує представників протилежної статі, внаслідок чого виникає і сексуальний потяг. Погана поінформованість у питаннях, що стосуються жіночого організму, є наслідком підвищеного інтересу до нього (хорошим прикладом страху перед жіночою тілесністю є фільм «Пов'язані на смерть» того самого Девіда Кроненберга).

Другий феномен людських страхів, який і став темою нових жанрів горору, – це споживання, пожирання плоті. Вживання тіла в їжу є чистою формою сексуальних стосунків, які й будуються на поглинанні однієї плоті (життя, свободи, душі, кохання) іншою. Згідно з усталеною моделлю відносин, люди хочуть повністю споживати чуже (наприклад, висмоктати його цілком, як у фільмах «Дракула» Френсіса Форда Копполи та «Інтерв'ю з вампіром» Ніла Джордана) і не поступитися своїм. Такий вампіризм, як і канібалізм, – це і сучасна політика, і формат сексуального зв'язку. Фільми жахів просто промовляють цю істину вголос. «Сире» Джулії Дюкорно хоч і виставляє на першому плані страх дорослішання, але й у багатьох сценах чудово демонструє тісний зв'язок канібалізму і сексу (Ж. Деррида, EP). Щодо соціального значення творів жанру – жахливі фантастичні персо-

нажі найчастіше торкаються цілком реальних проблем соціуму у певний історичний відрізок. Ось, наприклад, що пише американський культуролог, фахівець із «похмурої» фантастики Девід Дж. Скал про фільм «Світанок мерців» Джорджа А. Ромеро: «Поств'єтнамський сіквел вийшов сардонічною та цинічною соціальною сатирою. Торговий пасаж, заселений м'ясоїдними зомбі, – метафорична модель суспільства споживання, в якому стимулювання споживчого інтересу набуло маніакального характеру» (Набока, 2006, EP). Коли в середині 1960-х почалася сексуальна революція, у продажу з'явилися оральні контрацептиви та багато інших засобів для жінок, і у фільмах жахів усіма фарбами заграла тема монструозних дітей («Дитина Розмарі» Романа Поланський, «Омен» Річарда Доннера). Пов'язано це було з гучним скандалом – ліки «Талідомід», що підтримували жіноче самопочуття під час вагітності, виявилися недостатньо перевіреними і, як з'ясувалося, викликали дитячі мутації. Досі в мейнстрімному кіно є відображення страху перед швидкою жіночою емансипацією. Дуже цікаво дивитися, як, з одного боку, творці фільмів намагаються не уславитися сексизмом, а з іншого – чітко втілюють старі міфи. Наприклад, кіно про відьом («Відьма» Роберта Еггерса) завжди цікаве тим, що тема відьомства сама собою відображає древній страх перед жінками (rikuto journal, EP). У фільмах жахів досить часто обігрують сюжети, пов'язані з актуальними сьогодні технологічними страхами: перед радіацією («У пагорбів є очі» Олександра Ажа), поганою екологією («Затока» Барі Левінсона) і перед машинами, що вийшли з-під контролю («Термінатор» Джеймса Кемерона). Комп'ютерні та інші технології розвиваються у прискореному темпі. Джеффрі К. Александер із цього приводу пише: «Комп'ютери легко вписалися в дискурс. З їх появи в 1944 р. і впродовж наступних тридцяти років вони бачилися сакральними, містичними об'єктами, що володіють неймовірними здібностями і уособлюють одночасно і надлюдське зло, і надлюдське добро». До цього можна додати, що у повсякденному житті над людьми тяжить страх. Біологічні страхи не пропадають, але до них додаються нові – техногенні. Людина не відчувається «царем природи» як у минулі роки, про що в гіперболічній формі показано в кіно про техножахіття.

Horror, як сучасний кінематографічний жанр, також може бути розглянутий з позицій естетизації страху та смерті, етичного значення фільмів

подібного жанру (у контексті дилем етики мистецтва) тощо. Однак він є ще й своєрідною мовою переказу культурної історії, і такий підхід може бути методологічною основою для етичного, естетичного та соціокультурного значень жанру. Чому кіно жанру horror стало мовою переказу культурної історії? Це відбувається через те, що основні сюжети страху вичерпані. Сам глядач, споживач цього жанру, виступає як творець і оповідач страшних історій – адже не випадково на початку XXI століття, в період кризи жанру, що почалися, набули популярності сюжети, які знімаються прихованою камерою ніби від імені глядача (мок'юментарі-horror), включають глядача у процес спостереження і роблять його співучасником подій більшою мірою, ніж у звичайному кіно. Подібна безпосередня участь передбачає не кіно як «велику ілюзію», а кіно як глобальний переказ уже побаченого, але лише від імені глядача. Цей переказ ніби каже нам: усе, що було раніше в найстрашніших сюжетах – усе це було правдою, і тепер не придумати нічого страшнішого; проте буде страшніше, якщо це повториться, і ви спостерігатимете за цим на власні очі. Зростаюча толерантність до чужої смерті та страждань дедалі більше відсуває досвідченого глядача від жаху, а отже, від катарсису. І тоді, при черговій кризі жанру, коли і мок'юментарі-horror надокучає, кіно пропонує нову інтерпретацію культурної історії, виконану в жанрі horror: найновіший, виконаний у жанрі horror, «досвід віри», який транслює особливий жах реальності, ідею про те, що кожен з нас – героєм цієї безперервної історії жахів, історії, яка існувала в минулому, існує зараз та існуватиме завжди. Саме за такого підходу найбільш яскраво проявляється та специфіка кінематографа, яку Ю. Лотман називає «боротьбою з часом і простором» (*Головні прем'єри...* EP).

Такий підхід, наприклад, використано у сучасному серіалі «Американська історія жахів» (American horror story). Цю ідею можна умовно позначити як звернення до концептів жанру horror. У фільмах жахів важливими є атмосфера жаху (suspense), «схоплювання» глядачем сенсу жаху, що певною мірою наближає глядача до переживання власних фобій (Божко, 2017, с. 23-30) Концептуалізація атмосфери саспенс жанру горор). У цій частині статті розглянемо погляд на жанр horror з боку японського режисера Куросави Кійосі, який прославився в цьому жанрі та за допомогою впли-

вів культурної ідентичності й своєрідної естетики до смерті серед азійських країн зміг показати нам свій погляд на проблему. З розвитком фільмів жахів почався й розвиток різнобарв'я піджанрів фільмів жахів, а саме таких як: natural horror, gothic horror, supernatural horror, splatter horror, slasher horror, sci-fi horror, psychological horror, dramatic horror, body horror, comedy horror, action horror. Кожен з цих жанрів різнобарвний і має певні особливості. Скажімо, жанр supernatural horror виводить на екран надприродних істот: демонів, привидів, перевертнів тощо. Саме цей піджанр жахів найпопулярніший. Приклади: «Омен» (1976), «Відьма з Блер» (1999), «Прокляття» (2004). Або жанр dramatic horror – він містить у собі елементи драми та горору. Сюжет фокусується на взаєминах персонажів, проблемах у сім'ї або оточенні, часто має безліч емоційних діалогів. Приклади: «Бабадук» (2014), «Антихрист» (2009), «Темні води» (2002). Не можна також оминати і пластичний жанр sci-fi horror, що розвивається, – він поєднує в собі елементи наукової фантастики та жахів. Зазвичай розповідає про вторгнення інопланетян, божевільні наукові експерименти. Приклади: «Щось» (1982), «Особина» (1999), «Крикуни» (1995) або може поєднувати в собі декілька жанрів – яскравий приклад фільм «Муха» (1986), який поєднав у собі як sci-fi horror, так і body horror, або «Людина-невидимка» (2000) режисера Пола Верховена, що містить у собі відразу три жанри горору, – sci-fi, body та slasher horror. Не оминув цей жанр і країни Сходу, такі, наприклад, як Японія, країна, що однією з перших почала масову урбанізацію населення та зіткнулася з лихом ядерного апокаліпсису під час Другої світової війни, але змогла не лише відродитися, а й переродитися та дати новий подих жанрові фільмів жахів.

Досить часто через посередництво інших видів творчості: спочатку театрів Кабукі, а в більше до сьогодні – через мангу, розповіді про трагічні долі жіночих привидів просочилися на великий екран. Саме стрічки про нещасні непокійні душі Куросави, такі як «Пульс», знайшли відгук у широкій аудиторії та викликали низку голлівудських римейків у 2000-х роках. У японських фільмах жахів того періоду знайшлося місце не лише витонченому психологізму, який так майстерно діяв на досвідченого глядача, а й висвітлення актуальних проблем: насильство в сім'ї, становище матерів-одиначок, одержимість сучасними технологіями та ін. Такий тісний зв'язок з реаліями життя, оригінальний підхід до зображення страху також забезпечили J-горорам розлоге по-

ширення та любов глядачів у різних частинах світу. Куросаву Кійосі в його фільмах жахів завжди хвилюють психологічні наслідки життя суспільства, яке пов'язане переважно поверхнево, але позбавлене реального, людського контакту. І хоча жанр в Японії почав розвиватися дуже пізно, з середини 1960-х років, та навіть у ранні роки в японському погляді на жанр можна виділити своєрідні фільми, такі як «Сторінка божевільня» (1926) Тейносукі Кінугаса, знятий у стилі німецького експресіонізму, так ніби Роберт Віне фільмував у Японії. У 1940-1950-ті роки знімають численні історії, засновані на кайданах, у тому числі про бакенекю (кішка-привид): «Кішка-примара і таємничий сямісень» Усіхари, «Привид кішки Набесіма» (1949) Кунію Ваганабе і т.д. Далі виходять «Пекло» (1960), а також «Жінка-демон» (1964) Кането Сіндо. Сюжет останнього занурює нас у XIV століття, коли вдова, що залишилася без чоловіка, й її свекруха змушені заманювати солдатів, які нічого не підозрюють, і вбивати їх, щоб продати їхні речі торговцям.

В усіх цих метаморфозах можемо виділити психологізм та феномен j-horror, що, вочевидь, не лише впливають на кінокультуру фільмів жахів у фільмах Куросави Кійосі, а й загалом виявляють особливості японського погляду на феномени людських страхів, які своєю чергою проявляються у жанрі. Утако Мацуяма, японський дослідник у жанрі оповідання, склав графіки оповідання традиційних історій на західний манер і японський. У японському оповіданні важлива радше причинність дій, а не сам конфлікт: події засновані на діях і реакціях персонажів (чи діях не підвладних героям зовнішніх сил), які мотиви часто мають відношення до самої історії. Мацуяма вважає, що відсутність мети у структурі японського оповідання пов'язані з традиційними буддійськими цінностями відмовлення від мирських бажань, що контрастує з політикою цілеспрямованого Заходу (Matsuyama, 1983, p. 667). Головний герой зазвичай безцільний, оскільки він виглядатиме, умовно кажучи, «хорошим». Сюжет у японських історіях завершується якоюсь подією та/або акцентом, тоді як західна модель зазвичай передбачає розв'язку. Фактично це означає, що деякі історії в японському оповіданні не обов'язково завершені, всі крапки над «і» не обов'язково розставлені, просто історія «скінчилася» без почуття завершеності.

У багатьох японських фільмів жахів, оскільки вони досить часто пов'язані із сюжетами з традиційного фольклору, схожа з цими історіями струк-

тура: відсутність мети в героя, використання моделі побудови сюжету на діях і реакціях. Ця модель відмінно спрацьовує для жахів, оскільки створює почуття безпорадності перед байдужою реальністю. Японська кіноіндустрія жахів створює безліч фільмів, де все рухається виключно діями та реакціями, а закінчуються вони без будь-якої розв'язки, хоча останніми роками під впливом світової індустрії створюються роботи, більш наближені до «західного» типу оповіді. Що ж до відсутності мети у героя, то цей прийом покликаний викликати співчуття й причетність глядача: навіть якщо ти просто живеш звичайним життям (а героями японських жахів часто стають звичайнісінькі люди: школярі, студенти, матері-одиначки і т. д.), то це зовсім не означає, що зло тебе не наздожене. Разом ці два основних компоненти побудови сюжету в японській розповіді становлять рецепт для створення типового японського фільму жахів: початкова дія дає початок подорожі персонажів (підключення до клятого wi-fi, перегляд відеокасети, переїзд у новий будинок і т. д.), що підкорить їх владі зовнішніх сил, мета яких – шкода головним героям (мстивий дух, божевільний вбивця), або їх поглине якась ефемерна сутність (хвороба, прокляття, божевілья). У той час як глядачів вражало безпосереднє зображення привидів, сценарист Тіакі Конака та режисер Норіо Цурута докладали зусиль, щоб зробити цих привидів невлотими, залишити їх поза фокусом. Щоб досягти такого ефекту, використовувалися різноманітні хитрощі, на кшталт зйомок у стилі мок'юментарі (за десятиліття до появи стрічки «Відьми з Блер»!) або згадування реальних місць, дат, людей тощо («Страшні історії, що сталися насправді» Норіо Цурута, 1991). Як вказує японський дослідник Сьонсукі Мукае, такий підхід був названий «теорією Конака», яку пізніше використовували багато режисерів J-горорів, у тому числі Кійосі Куросава в «Зціленні» (1997) й «Пульсі» (2001), Хідео Наката в «Актрисі-примарі» (1996) і «Дзвінку» (1998) та ін. Багато популярних фільмів жахів Японії зазнали впливу цієї теорії завдяки успіху Хідео Наката та його творинь. Такасі Сімідзу, учень Куросави Кійосі, переглянув цей підхід у своєму «Проклятті» (2003), яке поряд із «Дзвінком» можна вважати поворотною точкою в історії J-горору.

Сам Куросава Кійосі – один з найталановитіших і найвідоміших кінорежисерів нового японського кіно. І хоча він працює в різних жанрах, найбільше прославився на терені фільмів жахів. Його фільми – філософські роздуми про станови-

ще людини у суспільстві. Вони вражають своїм постмодерністським трактуванням ідентичності. За кількістю гучних імен японське кіно вже цілком може конкурувати з американським. Але якщо спробувати знайти центральну фігуру, без якої просто неможливо уявити нову національну кінематографію Японії, то серед перших претендентів на таку почесну роль, безсумнівно, буде названо Куросаву Кійосі. Він не пов'язаний родовими зв'язками з патріархом японського екрана Акірою Куросава. Йому зараз 62 роки (народився 19 липня 1955 р. в м. Кобе) і за тривалий період своєї творчої діяльності він створив чималу фільмографію, яка вражає не лише кількістю стрічок, а й жанровим розмаїттям. Куросава Кійосі відомий, насамперед, як режисер художнього кіно – майстер жахів і психологічних трилерів, але з не меншим успіхом виступає і як актор, сценарист, монтажер, працює на телебаченні й знімає кіно для домашнього відео. Багато його картин були представлені на найпрестижніших міжнародних кінофестивалях – у Каннах, Берліні, Роттердамі, Венеції, Монреалі тощо.

Нагороди, отримані за них, склали солідний перелік: приз ФІПРЕСІ «Особливий погляд» Канського кінофестивалю 2001 («Спиритичний сеанс» – «Корей»), номінація на «Золоту пальмову гілку» Канського кінофестивалю 2003 р. («Яскраве майбутнє» – «Акуруй мірай»), приз журі «Особливий погляд» Канського кінофестивалю 2008 р. («Токійська соната» – «Токіо соната»), приз Азіатської кіноакадемії 2009 р. за найкращу роботу сценариста («Токійська соната»), переможець у номінації «Особливий погляд» Канського кінофестивалю 2015 р. як найкращий режисер («Подорож до берега» – «Кісебе -но табі»), номінація «Найкраща робота сценариста» Азіатської кіноакадемії 2016 р. («Подорож до берега»), номінація «Особливий погляд» Канського кінофестивалю 2017 р. («Поки ми тут» – «Санпо суру синрякуся») та ін.

На батьківщині одним із знаків визнання його таланту стала так звана Премія самурая, якою нагородив Куросаву в 2016 р. оргкомітет Токійського міжнародного кінофестивалю. Ця премія вручається ветеранам кінематографа, які продовжують створювати новаторські фільми та прокладати шлях до нової ери в кіно. Вона була заснована у 2014 р., і з того часу щороку в Токіо відзначають одного вітчизняного та одного всесвітньо відомого режисера. Показово, що в парі з Куросавою Кійосі серед нагороджених виступив Мартін Скорсезе.

А ще раніше лауреатами премії стали Джон Ву, Тім Бертон, Ямада Йодзі, Кітано Такесі. На Заході режисер голосно заявив про себе досить пізно, на 43-му році життя, коли в 1997 р. на Роттердамському кінофестивалі був представлений його фільм «Зцілення» («Cure», 1997). На той час Куросава працював у великому кіно вже 14 років і вважався одним із провідних японських кінорежисерів серед покоління кінематографістів кінця 1970-х – початку 1980-х років. Кіно він захопився ще у шкільні роки і навіть почав знімати аматорські фільми на 8-міліметрову плівку. Однак як майбутню професію вибрав соціологію, вступивши на навчання до Токійського університету «Рікке». Проте несподіване знайомство тут із професором Хацумі Сігехіко, найбільшим фахівцем у галузі історії та теорії кіно і відвідування його лекцій знову повернули Куросава до дитячої мрії про кіно.

Професор Хацумі багато розповідав студентам про повоєнний американський кінематограф, особливо докладно зупиняючись на особливостях жанрового кіно. «Я став відвідувати лекції про кіно абсолютно випадково, але це стало визначальною подією для мене, – зізнавався Куросава. – Не зустрівши його (Хацумі – Г.К.) в той період, я ніколи не став би кінорежисером, і мої уявлення про кіно були б зовсім іншими. Він став для мене ключовою фігурою. Важко висловити в кількох словах, яким був його вплив на мене, але він вчив мене тому, що кіно та заняття кіно – це те, чому слід присвятити все своє життя. І ще він наполягав на тому, і повторював це неодноразово, що в кіно ви не можете передати те, що не спроможні побачити самі. Це звучить настільки очевидно, але любов, світ, ненависть – такі абстрактні поняття не можуть бути показані у фільмі. Звичайно, це не означає, що ви не можете їх висловити. Багато режисерів спробували зробити це, використовуючи свою майстерність, талант та допомогу своєї команди. Ви можете успішно висловити ці явища у такий спосіб, але ви ніколи не можете визнати, що ви зробили це лише за допомогою камери. Я був вражений таким підходом» (Міямото Норіакі, с. 93). Професор Хацумі не лише пробудив у Куросави величезний інтерес до створення фільмів, а й значною мірою визначив художній метод майбутнього режисера та його індивідуальні кінематографічні уподобання. Куросава багато в чому поділяв захоплення свого вчителя такими американськими режисерами, які працюють у жанрі екшн, як Роберт Елдріч, Дон Сігел, Сем Пекінпах та Річард Флейшер, так само, як майстрами фільмів-жахів – Тобом

Хупером та Джоном Карпентером. Водночас його залучали європейські кіномайстри першого ешелону – Жан Люк Годар, Він Вендерс та Ерік Ромер та ін. Навчаючись в інституті, Куросава у вільний від занять час продовжував створювати свої 8-міліметрові короткометражки. І один із його ранніх короткометражних фільмів «Школа» («Сигарамі гакуен»), знятий у стилі пародії на гангстерське кіно (якудза-ейга) у 1981 р., був включений до програми фестивалю PIA Film Festival, що проводився з метою пошуку молодих талантів і надання підтримки незалежним режисерам-початківцям. Нагорода дозволила Куросаві увійти у світ професійного кіно. Його одразу ж помітили у кіносередовищі. Багато відомих майстрів, у тому числі такі яскраві режисери, незалежні у своїх судженнях і смаках, як Хасегава Кадзухіко, Сомаї Сіндзі та Такахасі Баней, стали запрошувати його як асистента.

У 1980-ті роки Куросава розпочинає самотійну творчу кар'єру, знімаючи малобюджетні стрічки популярних жанрів якудза-ейга та стусану-ейга (еротики) у форматі V-cinema, призначені для домашнього відео. Ці роботи важко віднести до «великого» кіно, але іншого шляху в професію для режисера-початківця в ті роки практично не було. Його зусилля були досить швидко винагороджені: через три роки він отримує контракт від відомої кінокомпанії «Ніккацу», яка спеціалізувалась у ті роки на зйомках фільмів у жанрі романтичного порно. Його дебютною стрічкою стала еротична комедія «Війни Кандагава» («Кандагава інран сенсо», 1983). У центрі сюжету – життя двох пустотливих розпусних дівчат, які вечорами знічев'я спостерігають у телескоп за тим, що відбувається в квартирі, розташованій на іншому березі річки Канда. І, на свій подив, стають свідками сцен інцесту між матір'ю та сином. Це дає їм привід розпочати атаку на своїх сусідів. Вони оголошують матері війну і попутно намагаються врятувати й просвітити у сексуальних питаннях недолугого сина. І це стає їхньою головною розвагою. Вище було описано, як з погляду фрейдизму сексуальна послідовність і захопленість впливають на страхи людей і як вони важливі для жанру horror, тож молодий режисер узяв такі знання на озброєння ще з перших кроків, проте подібний сюжет не відповідав його естетичним пошукам. І, щоб якось урізноманітнити те, що відбувається, і пожвавити досить одноманітне дійство, Куросава дозволив собі деякі художні відступи від сценарію, знявши красиві види природи, птахів тощо, що відвертало увагу глядачів від

сексуальних сцен. Ця вільність зазнала серйозних нарікань з боку керівництва студії. Фільм пройшов у прокаті практично непоміченим, кінокритика також мовчала щодо режисера-початківця, а студія змушена була змиритися з недоотриманим прибутком. Проте в «Ніккацу» вирішили дати Куросаві ще один шанс «реабілітувати» себе, доручивши зйомки стрічки в тому ж жанрі. «Студентки: ганебний семінар» («Десі дайсей: хадзукасій дземінару») – вже з назви можна судити, про що картина і чого чекали від її творців. Але надії адміністрації кінокомпанії знову не справдилися. Творча фантазія та «непослух» режисера цього разу виявилися ще сильнішими. Дійшло до того, що після завершення зйомок на студії вирішили не випускати стрічку в прокат, причому не з якихось художніх чи цензурних міркувань, а через те, що вона зовсім не вписувалася в канони заявленого раніше еротичного жанру.

Тоді Куросава задумав викупити зняту плівку у «Ніккацу» і звернувся по фінансову допомогу до однієї з незалежних кінокомпаній, у керівництві якої опинилися його нещодавні роботодавці Хасегава Кадзукіко та Такахасі Банней. Йому пішли назустріч, і в результаті режисер отримав можливість ще раз попрацювати над картиною. Він змонтував фільм практично заново, неабияк скоротив окремі частини і представив їх у зовсім іншій редакції, змінивши навіть назву стрічки на «Збудження дівчини до-ре-мі-фа» («Дореміфа мусуме-но тіва савагу», 1985). У результаті фільм став більше скидатися на роботи Годара, ніж романтичну еротичну «Ніккацу». У відповідь на це керівництво студії влаштувало гучний скандал, можливо, навіть сильніший ніж той, що стався за 15 років до цього з Судзукі Сейдзюн. Але цього разу, звинувачений у всіх мислимих і немислимих гріхах, Куросава був покараний куди серйозніше, ніж його знаменитий попередник. Чутки про провал картин і професійну неспроможність молодого режисера, спритно сфабриковані в «Ніккацу», незабаром стали надбанням усіх провідних кінокомпаній Японії, приготувавши Куросаві роль вигнанця в японській кіноіндустрії.

Майже чотири роки після цього прикрого та гучного інциденту Куросава змушений був перебувати у своєрідному творчому засланні. Але образлива тривала творча перерва не обернулася професійним простоем у його режисерській долі. Він не занурився у бездіяльність, а всі ці роки готував себе до переходу на новий кінематографічний шлях, вивчаючи творчість найбільших режисерів у жанровому кіно.

Водночас, маючи за спиною чималий режисерський досвід і нехай трохи підмочену скандалом, але загалом непогану кінематографічну репутацію, режисер повертається до університету і, за прикладом свого наставника – професора Хасумі, починає читати цикл лекцій про кіно. І його слова, звернені до нового покоління студентів, мали не менший вплив, ніж той, що колись зробив на самого Куросаву улюблений викладач, визначивши його вибір професії. Так виник гурток учнів Хасумі – шанувальників таланту професора, серед яких можна назвати імена, що визначили обличчя японського кіно 1990-х років – Аояма Сіндзі, Синодзакі Макото, Сіота Акіхіко, Суо Масаюкі та ін. А з весни 2005 р. режисер починає викладання Школи кінематографії й нових засобів інформації при Токійському національному університеті образотворчого мистецтва та музики. Забігаючи наперед, слід сказати, що Куросава є також автором ряду книжок, у тому числі «Почуття зображень» («Ейдзо-но карісума», 1992), «Фільм як жаж» («Ейга ва осоросій», 2001), «Кіномистецтво Куросава Кіесі» («Куросава Кіесі-но ейгадзюцу», 2006), «Розмова про фільми 21-го століття» («Нідзю ити сейкі-но ейга про катара», 2011).

З 1990-х років намітився зворотний процес: з глибин стусану-ейга, а то й зовсім відео для дорослих (adult video), вийшли постановники, які згодом не просто влаштувалися в мейнстрімному та фестивальному кіно, а й стали ключовими фігурами в японському кінематографі. Куросава Кійосі один із них: він пройшов саме цей шлях. На початку 1990-х Куросава, вже маючи позаду майже десятирічний досвід роботи в кіно, став стипендіатом американського інституту Санденс (Sundance), де продовжив свою кінематографічну освіту. А, повернувшись із США, в 1997 р. вирішив знову спробувати себе в режисурі, поставивши один за одним два трилери – «Стежка змії» («Хебі-но міті») та «Очі павука» («Кумо-но хітомі»). Ці стрічки з абсолютно несхожими сюжетами об'єднує той самий вихідний посил: батько мстить за вбивство своєї дитини, а виконавець головних ролей – відомий актор Аїкава Се. Але ці роботи не стали великою сенсацією у світі кіно. Світову популярність режисерові принесла його інша робота 1997 року – містичний кримінальний трилер «Зцілення» («Суге»), що розповідає про серію загадкових вбивств.

Картина свого часу буквально схвилювала пресу міжнародних кінофестивалів у Торонто, Роттердамі та Сан-Франциско, де вона з успіхом демонструвалася ще до виходу на великий екран. А вже через

два роки, 1999-го, три наступні роботи режисера по-стали у конкурсних показах найпрестижніших міжнародних кінофорумів. У лютому 1999 р. сімейна драма «Ліцензія на життя» («Нінген гокаку») була показана в Берліні, у травні в Каннах побачили його «Харизму» («Карисума»), а у вересні в Каннах демонструвалася стрічка «Безплідні ілюзії» («Оінару геньей»). Того ж року в Торонто, Единбурзі та Гонконгу було організовано ретроспективний мініпоказ робіт режисера. А ще через два роки, в 2001 р., відбулася чергова нагорода в Каннах – приз ФІПРЕССІ «Особливий погляд» за фільм «Спиритичний сеанс». Такої блискавичної світової слави зазнав, напевно, лише Китано Такесі.

Однак цей безперечний успіх режисера зовсім не означав, що все однозначно і його незвичайні роботи були відразу ж прийняті. Деяким критикам стрічки Куросава здалися надмірно затягнутими, меланхолійними і похмурими – занадто багато крові, інші ж називали їх гіпнотичними. Кажуть, що коли в пресі вкотре звинуватили Куросаву у надмірній жорстокості й прямо написали про його фільм як про «руйнівну цінність японського суспільства», режисер звернувся за моральною підтримкою до свого наставника, ушанованого майстра Фукасака. І той з презирством відповів: «Жалюгідні виходять цінності, якщо їх можна зруйнувати одним фільмом» (Mes, T. Midnight).

Одним з найвизначніших в аспекті образності фільмів жахів у японській культурі, а також визначним у кар'єрі режисера став фільм «Зцілення» («Cure»).

Його сюжет дуже незвичайний. У Токіо відбувається низка звірячих і загадкових убивств: то в готелі знаходять понівечений труп жінки, то чоловік викидає кохану дружину з вікна тощо. Як з'ясується, ці злочини здійснюють троє людей, не знайомих один з одним, але їх поєднує одне: вони вбили близьких і знайомих, причому почерк убивць однаковий – розполосоване горло з Х-подібним розрізом на шиї. За справу беруться детектив Такабе, якого грає знаменитий актор Якусе Кодзі, та психіатр Сакума. У поліцейського, крім службового інтересу до психіатрії, є і особистий, тому що його дружина страждає на провали пам'яті. Незабаром вони виходять на слід талановитого гіпнотизера Мамія Кунію, який до часу грає неясну, але вочевидь зловісну роль у парадоксальній серії вбивств. Залишається тільки з'ясувати, хто він такий і яку роль відіграє у цих злочинах, зрозуміти його мотиви. Втім, як поступово з'ясо-

вується, ці вбивства є плодом власних несвідомих бажань самих людей, які зважилися скоїти ці злочини. А гіпнотизер підбурює їх до вбивства, що має вигляд зцілення. Поліцейський марно намагається боротися з екстрасенсом-месією, покладаючись на волю та ясність розуму. Адже безумство підстерігає його з тилу: його тиха і усміхнена дружина поступово божеволіє. Вся ця атмосфера відкриває новий погляд на фільми жахів з точки зору японців, а саме: світ достовірний, світ тихого божевілля малогабаритних квартир та спальних районів і створює новий тип фільмів жахів – урбаністичний, – що в свою чергу зараз розвивається у Si-Fi horror. Сам фільм ніби розпадається на дві частини, що також характерно для азійського стилю побудови. Перша – стандартний детектив із похмурими вбивствами, цікавою інтригою та поліцейським розслідуванням. Але в момент, коли Такабе зустрічає таємничого свідка, у просторі фільму щось змінюється, на поверхню виповзає якесь екзистенціальне зло, що проникає у свідомість, знищує все добре, залишаючи після себе байдужість і безвихідь. І головне питання, яке мимоволі постає перед глядачем, це не коли і яким чином поліцейський інспектор викриє у скоєному загадкового Мамея. Режисер прагне знайти розгадку проблеми: чому звичайні виховані, благополучні, а часом навіть шляхетні люди так легко погоджуються вбивати. Тобто повертаючись до початку статті, можемо бачити не лише новаторську практику, а й використання канонів жанру «horror». Куросава далекий від моралізаторства: він не дає рецепту зцілення від цієї страшної людської вади, але своїм фільмом змушує кожного задуматися над питанням: хто ти є? І підштовхує до ще одного жанру фільмів жахів, а саме психологічного, – self horror. Ці та інші важливі проблеми людського буття стають стрижневими у творчості Куросави, поєднуючи у своєрідну трилогію цей та два інші його етапні фільми – «Харизма» («Карисума», 1999) та «Пульс» («Кайро», 2001). Їх часто називають своєрідним продовженням «Зцілення», хоча сюжети цих стрічок зовні не мають нічого спільного з попередньою роботою. Фільм «Харизма» багато в чому алегоричний. Його події розвиваються далеко від галасливого Токіо, в густо зарослому буковими деревами загадковому лісі, де один за одним засихають і падають додолу буки. І ось посеред лісу виникає пустельна галявина, в центрі якої продовжує боротися за життя єдине криве дерево без листя, з тонкими

гілочками на облупленому стовбурі, якому придумали ім'я Харизма. Саме воно стає яблуком розбрату між групами людей, що живуть неподалік. А в епіцентрі подій перебуває колишній поліцейський Ябуке (у виконанні Якусе Кодзі). В пролозі фільму ми дізнаємося, що свого часу він був звільнений зі служби, порушивши інструкцію і не наважившись застрелити терориста, який захопив заручника. Адже той вимагав не що інше, як встановити справедливість у всьому світі. Але все закінчується загибеллю і загарбника, і його жертви. Позбувся роботи і сам Ябуке і, важко переживаючи те, що сталося, прагне знайти заспокоєння від негараздів життя в тихому лісі. Але замість очікуваного спокою він, як і у випадку з терористом, постає перед складним життєвим вибором. Щоправда, тепер ідеться про порятунок чи дерева, чи лісу. Звичайно ж, це метафора від режисера. І герой приходить до єдино правильного, але нездійсненого рішення, закликаючи зберегти життя і тому, й іншому. І коли дерево все ж таки знищують, він своєю волею призначає нову Харизму – величезний обвуглений стовбур, на якому починає проростати тендітний зелений паросток. Втім, річ не лише у цьому символі життя. «Ти сам і є Харизма», – каже колишньому поліцейському один із персонажів.

Фільм цей – притча і передбачає одразу кілька тлумачень. Йдеться і про конфлікт між інтересами суспільства та індивідуума, що так характерно для сучасного суспільства, і про зіткнення героїв із фатальною владою невідомих сил тощо. Але, крім філософської складової, у фільм гармонійно вплетені елементи трилера та жахів, що робить жанрову приналежність стрічки складнішою, ніж просто драма. У темному лісі відбуваються містичні події та несподівані вбивства. Жахлива тиша лісу, яка чергується з тривожним музичним супроводом, що нагнітає жах, моторошні ознаки божевілля, які час від часу прослизують в очах героїв, їхні голоси, пронизані якоюсь страшною таємницею, і т.д. Стрічка «Харизма» остаточно викристалізувала й охарактеризувала схильність Куросави до апокаліптичних образів і тем духовної ізоляції людей.

Ще одна варіація на тему новаторського апокаліптичного горору це фільм «Пульс». Він розповідає про згубні впливи на людину нових технологій. У центрі подій, що розгортаються, опиняється парочка молодих людей та близьке їм коло друзів і знайомих. Вони пройдуть усі стадії: від нерозуміння та спроб списати все на підступи Інтернету до па-

ніки і втечі на край світу. А починається з того, що якогось разу в Токіо почали пропадати люди. Місто охоплює епідемія ірраціональних самогубств. Причиною цього є унікальна комп'ютерна програма, що полегшує спілкування з мертвими душами і, по суті, відкриває доступ до потойбіччя через Інтернет. А звідти в реальний світ проникають примари, які висмоктують із користувачів комп'ютерної мережі волю до життя. Цей фільм – це погляд режисера на симбіоз жанру «horror» та «cyberpunk», які створені в японській стилістиці. Для Куросави, як, втім, і для іншого майстра – Наката Хідео, – нагнітання страхів створює течію, в якій не так важливий сам жах того, що відбувається, як гуманістична складова: мерці у ній вирішують забрати собі міста після того, як живі самостійно зовсім втратили волю до життя, довіривши свої душі засобам зв'язку та ставши блідо-мерехтливими діодами у всевітньому електричному контурі. Жах через перетворення людей на примар від ланцюгів соціальних мереж та павутиння світової мережі. До речі, у прямому перекладі українською японська назва фільму «Кайро» означає саме «Ланцюг». В інтерв'ю Джиму О'Рурку в журналі «ВМВ» від 2005 року Куросава вказав про відсутність свого інтересу до окультизму та порушив питання, з якими люди стикаються протягом усього життя: що відбувається, коли ми вмираємо? Все скінчено? Це просто нічого? Чи є спосіб спілкуватися з тими, хто помер? На підсвідомому рівні, живучі у містах, вони зовсім вилучені. Правда в тому, що дуже часто у фільмах настає смерть головного героя або другорядного персонажа. Таким чином, використання привидів або спілкування з потойбічним світом є частиною одержимості режисера тими самими дитячими запитаннями.

Висновки. Популярність кіножанру horror укорінена в природному тяжінні людини до глибоких емоційних переживань. Саме прагненням отримати задоволення від почуттів захоплення, здивування, жаху тощо можна пояснити пристрасть до страшних історій, яка з давніх-давен проявлялась і задовольнялась у різний спосіб. Зокрема, шляхом поширення традиції переповідання міфів, легенд, містичних і страшних казок, оповідок на посиденьках біля багаття тощо. З винаходом кінематографа відкрилися нові можливості наведення «солодкого жаху» моторошними казками для дітей і дорослих. Формування та розвиток горор-жанру зумовили основну функцію фільмів жахів – репрезентувати базові страхи, характерні для того чи іншого часу та націопростору, надавати екранне втілення містич-

ним історіям, що межують зі сферою сакрального. Вивчення фільмів горор-жанру відкриває додаткові можливості щодо виявлення особливостей сфери жахливого, моторошного, допомагає розібратися не лише в тому, чого боялися люди в різні часи, а й проаналізувати основні «тригери» переляку та відповідні поведінкові реакції. Це дає підстави для обґрунтування мотивів зацікавленості та залюбленості цим жанром, допомагає осмислити його соціокультурне значення в історії кіно, з урахуванням відмінностей західної та азійської світоглядних моделей. Наприклад, фільми американського телесеріалу-антології «Американська історія жаху» (створений Райаном Мерфі та Бредом Фолчеком), де кожен сезон центрований окремим сюжетом, – це не лише історія нового жанру, а й об'ємний погляд на причини страху крізь призму культурної історії Америки. Отже, горор-фільми можна розглядати як своєрідні оповіді різноманітних історій, на яких позначилися страхи, приховані у колективному несвідомому – перекази, що здійснюються відповідно до історії та культури цілої епохи, народу, покоління.

Японською версією екранного горору як похідної від загального феномену азійського сприйняття категорії жахливого стали фільми жанру J-horror. Наочності та переконливості виявлення сутнісних відмінностей «східного» підходу до екранного показу *жахливого* сприяло посилання на творчість одного з японських майстрів кіногорору – Куросави Кійосі, який використав у своїх кінокартинах не лише міські легенди і фольклор, а й звернувся до більш глобальних проблем, що не втрачають актуальності для багатьох поколінь. Серед таких: особливості японської душі та психології, боязнь замкнутих приміщень та перенаселення тощо. Слід наголосити: японський горор коливається в дуже широкому проміжку – від безкровних, суто психологічних фільмів про приви́дів і духів, до насичених найвитонченішим насильством сюрреалістичних треш-картин. При цьому варто акцентувати своєрідний підхід японських кінематографістів до зображення насильства: в японському горорі насильство не лише надмірне, а й, якщо можна так висловитися, збаналізоване – його настільки багато, що воно не є чимось спеціально акцентованим. Ще однією, чи не найбільш симптоматичною особливістю екранних творів J-horror видається те, що Японія була першою країною, де фільми жахів почали масово вміщатися в контекст сучасних технологій. Саме цей аспект дуже вирізняє японську школу серед інших: якщо в Європі технологій у горорі або взагалі немає (приміром, через

специфіку історичного сетингу) або вони не арткулюються (внаслідок незалежності від них суті екранної оповіді), то в Японії (одній з найбільш технологічно розвинених країн світу) гай-тек змогли міцно поєднати з містикою, незважаючи на те, що зовні ці категорії майже не пов'язані між собою. Впродовж усієї історії японських фільмів жахів, незалежно від подій, що відбуваються в навколишньому світі, японські кіномайстри випускали і продовжують випускати особливу категорію фільмів про містичних примар юрей, йокай, візуалізувати історії, що беруть свій початок в японському фольклорі. В результаті представленого компаративістського дослідження було наголошено ці та інші характерні для японської кіношколи атрибути горор-фільму, обумовлено появу означених прикмет у фільмах Кійосі Куросави як одного з найяскравіших представників кіножанру.

Джерела та література

- A Brief History of Japanese Horror. Journal – rikumo journal. [EP]. URL: <https://journal.rikumo.com/journal/paaff/a-brief-history-of-japanese-horror>
- Божко, О. (2017). Концептуалізація атмосфери саспенс жанру горор. *East European Science Journal*. Вип. 20. С. 23-30.
- Вовк, О. (2019). Маніфестація емоції жаху крізь призму описів емоційних станів персонажів-жертв. *Львівський філологічний часопис Львівського державного університету безпеки життєдіяльності*. Вип. 5. С. 23-29.
- Головні прем'єри 70-го канського фестивалю [EP]. URL: <http://www.freecity.lv/kultura/41940/>
- Дерріда, Ж. *Кіно та його привиди*. Інтерв'ю з Ж. Дерріда [EP]. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/>
- Набока, Інна (7 листопада 2006, Київ). (RadioSvoboda. UA) Чому ми любимо фільми жахів? [EP]. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/954064.html>
- Міямото, Норіакі [宮本 法明]. Куросава Кійосі [黒沢清 『叫』 とJホラーの歴史. «Крики» Кійосі Куросава й історія J-горора] // 京都大学大学院 人間・環境学研究所. – 人間・環境学. *Дослідження людини та навколишнього середовища*. Вища школа досліджень людини та навколишнього середовища. Університет Кіото. Бібліогр; 2019. № 28. С. 93-104.
- Аль-Сальхані, Марія. *Психологія горору: чому люди так люблять кіно про маніяків* [EP]. URL: <https://mir24.tv/news/13367832>
- Mes, T. (2005). *Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. California. Бібліогр; 2004. С. 125-320.
- Огнева, Т.К. (2020). Особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографа у Китаї, Кореї та Япо-

нії. *Українські культурологічні студії*: збірн. наук. праць. Вип.1. С. 69-83.

Зміна творчого спрямування японського гуру жахів дає плоди (28.08.2008). Переклад статті Isabel Reynolds для Reuters.

Mukae, S. (2012). *J-Horror: Its Birth and the Theory behind it*. Proceedings of the 3rd EU Workshop : Sub-Major Curriculum EU-Japanology, Kansai University Graduate School of Letters [EP]. URL: <https://www.academia.edu/26305269>

References

A Brief History of Japanese Horror // Journal – rikumo journal [ER]. Retrieved from: <https://journal.rikumo.com/journal/paaff/a-brief-history-of-japanese-horror>

Bozhko, O. (2017). Kontseptualizatsiia atmosféry suspence zhanru horror. [Conceptualization of suspense in horror]. *East European Science Journal*. Vypusk. 20. S. 23-30.

Vovk, O. (2019). Manifestatsiia emotsii zhakhu kriz' pryzmu opysiv emotsiinykh staniv personazhiv-zhertv. [Horror genre emotion manifestation through the prism of heroes' victims emotional state]. *Lvivskiy filolohichnyi chasopys Lvivskoho derzhavnoho universytetu bezpek yzhyttiediialnosti*. Vypusk. 5. S. 23-29. [in Ukrainian]

Holovni premiery 70-ho kanskoho festyvaliu [ER]. Retrieved from: <http://www.freecity.lv/kultura/41940/> [in Ukrainian]

Derrida, Zh. *Kino ta yoho pryvydy*. Interviu z Zh. Derrida [ER]. Retrieved from: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/>

Naboka, Inna (7 listopada 2006, Kyiv) (RadioSvoboda. Ua) Chomu mi lyubimo filmi zhahiv? [ER]. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/954064.html>

Miyamoto, Noriaki (2019). [宮本 法明]. Kurosava, Kiyosi [黒沢清『叫』とJホラーの歴史. «Kriki» Kiyosi Kurosava i istoriya J-horror] // 京都大学大学院 人間・環境学研究科. – 人間・環境学. *Doslidzhennia liudyny ta navkolyshnoho seredovyshcha*. Vyshcha shkola doslidzen liudyny ta navkolyshnoho seredovyshcha. Universytet Kioto. Bibliogr. № 28. S. 93-104.

Al-Salhani, Mariia. *Psykholohiia khororu: chomu liudy tak liubliat kino pro maniiakiv* [ER]. Retrieved from: <https://mir24.tv/news/13367832>

Mes, T. (2005). *Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. California, 2005. Bibliogr. S. 125-320.

Ohnieva, T.K. (2020). *Osoblyvosti rozvytku suchasnoho mystetstva i kinematohrafu u Kytai, Korei ta Yaponii* [Features of the development of modern art and cinematography in China, Korea and Japan]. *Ukrainski kulturolohichni studii : zbirnyk nauk. prats*. Vyp.1. S. 69-83.

Zmina tvorchoho spriamuvannia yaponskoho huru zhakhiv daie plody. 28.08.2008. Pereklad statii Isabel Reynolds dlya Reuters.

Mukae, S. (2012). *J-Horror: Its Birth and the Theory behind it*. Proceedings of the 3rd EU Workshop : Sub-Major Curriculum EU-Japanology, Kansai University Graduate School of Letters [ER]. Retrieved from: <https://www.academia.edu/26305269>

Georgii Kurbanov

Horror genre and the Kurosawa Kiyoshi creativity

Abstract: The article examines the creativity of Kurosawa Kiyoshi, focusing on the fundamental features of the films produced by one of the most talented and renowned directors in the realm of new Japanese cinema. While Kurosawa Kiyoshi has explored various genres, he is particularly recognized for his significant contributions to the Japanese horror genre. His films serve as philosophical treatises on the individual within society, leaving a lasting impression on intellectuals due to their postmodern exploration of identity.

The material in the film analysis delves into the nuances of the Asian perspective on horror, elucidating its resonance with contemporary contexts in Japanese underground culture. This analysis is set against the backdrop of the ambiguous attitudes of the Japanese people toward the nation's technological and economic success in the 20th century, as well as subdued fears related to environmental threats. The article characterizes the features of Japanese horror, highlighting its distinctions from Western counterparts. It introduces diversification and offers comparative characteristics of the genre's modalities, delving into the foundations of its rapid development within Japanese screen art.

Key words: Kurosawa Kiyoshi, japanese movie, horror movie, horror, cultural history, concepts of fear.