

Критик, поэт и искусствовед, автор первого, переведенного на русский язык издания «Японское искусство» Карл Садакити Гартман писал: «Сквозь кору всех чужих учений, суеверий, мифов и волшебства у японцев всегда звучала та могучая духовная сила, которая сообщала всему свою изысканную тонкость и простоту и которая научила японцев чувствовать биение пульса собственной национальной жизни»²⁵.

Механизм усвоения новых знаний в Японии, открытой чужим знаниям и чужому опыту в силу своих национальных убеждений, всегда был приблизительно одинаков: новые знания воспринимались, учитывались и становились средством укрепления собственной культуры.

Мир японской популярной музыки

Е. Л. Катасонова

Наше представление о современной массовой культуре Японии будет далеко не полным, если хотя бы вкратце не коснуться такой важной ее составляющей, как современная популярная музыка. Она сегодня присутствует повсюду: в *анимэ*, видео- и компьютерных играх, в мобильных телефонах, в кино, на телевидении, радио, рекламе и просто в миллионных тиражах музыкальных дисков и т. д.

По объему внутреннего рынка звукозаписи страна занимает второе место в мире (после США). Самые известные мировые поп- и рок-звезды выступают со своими концертами в Японии также часто, как в Лондоне или Нью-Йорке. И многие музыканты – от Мадонны до российских «Тату» и «Мумий тролль» – имеют там своих фанатов. Одним словом, за послевоенные годы Япония превратилась в международный музыкальный центр.

Однако до недавнего времени музыкальное общение Японии с остальным миром имело в основном односторонний характер. Несмотря на настойчивые попытки японских музыкантов проникнуть на американский и европейские рынки, Запад долгие годы оставался «глух» к музыкальным достижениям японцев. И только в последнее время им, наконец, удалось совершить заметные подвижки на этом направлении.

Известный японский музыкант Комуро Тэцуя много и успешно пишет музыку для голливудских фильмов. Талантливая вокалистка Ёсида Мива красуется на обложке журнала «Тайм». А популярная женская панк-группа «Shonen Knife» имеет не меньше поклонников в США чем в своей стране. Но, пожалуй, одной из самых культовых японских музыкальных фигур на Западе является композитор и певец Сакамото Рюити¹.

Мировая известность пришла к Сакамото еще в 1983 г., во время его работы в качестве актера и композитора в фильме прославленного режиссера Осима Нагиса «С рождеством, м-р Лоуренс». Соавтором музыкального трека к фильму стал английский поп-музыкант Дэвид Силвиан, с которым в дальнейшем было выпущено несколько музыкальных альбомов.

Сакамото много работал с такими мэтрами мирового экрана, как Бертолуччи, создавая саунд-треки к фильмам «Маленький Будда» и «Последний император», отмеченных «Оскаром», «Грэмми» и другими

²⁵ Гартман Садакити. Японское искусство. Пер с англ. С-Пб, 1908, с. 23.

¹ Подробно см.: Contemporary Japan and Popular Culture. G.B., 1996, p. 69–103.

престижными наградами. Его любит приглашать в свою команду и другой знаменитый режиссер Пьеро Армодова. Их совместным детищем стали такие фильмы, как «Высокий каблук», «Токийский декаданс». А в документальном фильме французского телевидения «Токийская мелодия» Сакамото сам предстал на экране как один из ярких представителей музыкального мира современной Японии. Примерно в том же ключе о нем писали австралийские газеты и т. д.

Сегодня Сакамото воспринимается на Западе как представитель не теряющего уже много лет свою актуальность направления «нео-японизма» – современной разновидности «ориентализма», полюбившегося многим западным деятелям культуры еще в XIX в. В этом есть свой резон, поскольку духовными отцами японского музыканта были такие великие «ориенталисты» в музыке, как Равель, Дебюсси и т. д. Сакамото серьезно увлекался в молодости западным авангардом, был поклонником фильмов Годара, Пазолини и т. д. Вместе с тем он долго и успешно работал в Японии и прошел вместе с японскими музыкантами все основные этапы развития современной музыки в этой стране – от жанра бита до техно-попа. Сакамото успешно проявил себя практически во всех этих жанрах в качестве певца, композитора и руководителя различных музыкальных коллективов.

Возможно, именно благодаря его хорошему знанию и гармоничному сочетанию как национальной, так и западной художественных традиций, огромной музыкальной практике и, конечно же, таланту, а также удачной судьбе, Сакамото удалось сделать себе имя и у себя в стране, и на Западе. Однако его пример – не слишком типичный для его соотечественников в мире западного шоу-бизнеса.

Гораздо больше японских музыкантов почитают в Азии. Речь идет, в первую очередь, о таких странах, как Корея, Китай, Гонконг и т. д., которые близки Японии, как с точки зрения культурных и музыкальных традиций, так и эмоционально-психологического склада национального характера, менталитета, не говоря уже об общности исторических и религиозных корней.

В Гонконге, Китае, Сингапуре и других странах японские солисты и музыкальные коллективы много и успешно гастрوليруют, являясь для местной публики не только идолами японской эстрады, но и законодателями последних модных направлений в одежде и макияже. Все местные журналы пестрят красочными фотографиями японских знаменитостей и подробностями их частной жизни. «Канто-поп» и другие местные звукозаписывающие фирмы делают свои аранжировки японских популярных песен, не говоря уже о телевидении, радио, которые с удовольствием отдают эфир музыкальным шоу, записям концертов и интервью с японскими знаменитостями.

Например, несмотря на сравнительно небольшой музыкальный рынок Гонконга, который оценивается как 1/50 японского, альбомы с

последними записями японских певцов моментально расходятся тиражом в 20 тыс. экземпляров, что по местным меркам можно сравнить с миллионными продажами в самой Японии².

Японская популярная музыка начала свое победное шествие в Гонконге в середине 1980-х годов главным образом благодаря специальным музыкальным радиопередачам, где звучали оригинальные песни в исполнении известных певцов. А еще раньше жители этой страны познакомились с японскими телевизионными драмами. Тогда право на показ этих телепрограмм можно было купить намного дешевле, чем американских. Таким образом, местная публика уже была отчасти подготовлена к восприятию такого нового для себя культурного товара, как J-поп. В дальнейшем музыкальный экспорт только набирал обороты.

Сегодня популярность японской музыки в ряде азиатских стран достигла таких масштабов, что правительства некоторых из них (например, Корея) даже вынуждены принимать специальные меры для ее ограничения.

В чем причина такого массового успеха японских музыкантов в азиатских странах и пока еще единичных творческих прорывов на Западе? Об этом сейчас много пишут и спорят.

По признанию самих же японских музыкантов, дело здесь не только в языковом барьере, проблемах дистрибуции и т. д., главное – в самом типаже поп-звезды, который в Японии заметно отличается от западных стандартов. «Если посмотреть на наших знаменитых певцов, то все они (и рокеры в том числе) – очень худые, хрупкие и женственные. А все певицы похожи на маленьких девочек. И это не временная мода, а явление, уходящее своими корнями в японские представления о сексуальности»³.

С не меньшим основанием можно предположить, что «азиатские слушатели предпочитают японских звезд эстрады американским артистам, поскольку их костюмы, прически, поведение в высшей степени ориентированы на одни и те же традиционные для их народов эстетические стандарты, крайне отличающихся от западных». По наблюдениям японской исследовательницы Бэфу Харуми, «азиатские эстрадные идола более близки к реальности, и в них каждый из поклонников может без всякого труда найти сходство с самим собой. Именно эта близость между звездой и ее публикой отличает японскую систему создания поп-идолов от голливудской»⁴.

Другое объяснение предлагает исследователь М. Огава. Он, в частности, полагает, что «свойственная японцам пентатоника наиболее близка

² Carolyn S. Stevens. Japanese Popular Music. Culture, Authenticity and Power. London – N. Y., 2008, p. 29.

³ <http://www.vedomosti.ru>

⁴ Befu Harumi. Globalization Theory from Bottom Up: Japan's Contribution. – Japanese Studies. 2003, vol.23, №1, p. 7–8.

азиатской аудитории», а кроме этого, по его мнению, «японская музыка удачно сохраняет баланс новизны и уже известного и привычного»⁵.

Наконец, можно встретить и еще одно, достаточно субъективное замечание. «Анализируя восприятие музыки японцами, я пришел к выводу, что оно сильно отличается от восприятия европейцев и американцев, – рассуждает один из деятелей современного шоу-бизнеса. – Мы ощущаем музыку на уровне чистых эмоций, мы хотим тонуть в этих сладких звуках... Для каждого японца музыка означает только две вещи: она заставляет плакать и танцевать. А характерные для Запада представления, что музыка должна иметь какой-то смысл, нести message, “заставлять задуматься” – все это для японцев абсолютно чуждо»⁶.

Это высказывание, безусловно, сразу же порождает множество возражений и контраргументов, одним из которых может быть, к примеру, необычайная популярность в Японии мировой классической музыки, которую трудно упрекнуть в бессодержательности или примитивизме. И, тем не менее, не вызывает сомнений то, что музыкальные традиции Японии и Запада разительно отличаются друг от друга. И это, конечно же, в значительной степени объясняет тот факт, что в последние годы именно в странах Азии, в особенности дальневосточного региона, открываются самые широкие просторы для японского музыкального вторжения.

Однако основную причину этого феномена следует, скорее искать все-таки в иных плоскостях. И дело здесь не только и не столько в музыкальных или эстетических предпочтениях населения азиатских стран, сколько в привлекательности образа Японии. Сама страна предстает в глазах населения этих стран и, прежде всего, представителей среднего класса не только мировым экономическим лидером и носителем новых передовых технологий, что само по себе уже достойно подражания, но и эталоном безупречного качества своей продукции, не говоря уже о высоком уровне жизни населения, разнообразии всякого рода услуг и развлечений.

Второй принципиальный и определяющий момент состоит в массивном проникновении японской музыки в этот регион вместе с широким спектром других товаров культурного экспорта. Это, в первую очередь, анимэ, видеоигры, теледрамы, телешоу, кинофильмы, радиопостановки и другие товары японской культурной индустрии, которые сегодня уже прочно завоевали азиатские рынки.

Когда-то подобным образом японские музыкальные группы и солисты добивались популярности у себя в стране, записывая песни для кино, телевидения или анимэ, а также исполняя народные мелодии. Но именно первый путь оказался наиболее успешным для коммерциализа-

ции музыки. Уже в конце 1980-х годов японские исполнители начали на равных конкурировать с американскими исполнителями, постепенно вытесняя иностранных знаменитостей.

Сегодня порядка 10 тыс. человек занимаются поп-музыкой профессионально. А желающих – еще в сотни раз больше: чуть ли не каждый третий японец стремится пробиться в шоу-бизнес⁷. Причина этого выбора состоит не столько в популярности музыки как таковой и резко возросших музыкальных увлечениях молодежи, сколько в усилившихся амбициях и стремлении к легкой, на первый взгляд, популярности, а главное – к быстрому коммерческому успеху, который сулит сцена.

Среди множества музыкальных стилей и направлений, определяющих сегодня лицо современной Японии, как в ней, так и далеко за ее пределами самыми массовыми жанрами коммерческой музыки являются японские поп и рок-музыка (J-pop и J-rock), ставшие национальными брендами.

Авторство термина J-pop принадлежит популярной FM-радиостанции J-Wave. Настроившись на волну пропаганды японских культурных достижений, здесь решили четко отмежеваться от мировой музыкальной продукции, долгие годы главенствующей на японском рынке, поставив по аналогии с собственным названием индикатор национальной самобытности «J».

Сегодня термин «J-pop», по сути, объединяет в себе всю современную коммерческую музыку от джаза до рэпа, от соула до танцевальных ритмов, включая зачастую и японский рок. Однако лидирующее положение рока в музыкальной иерархии поп-музыки отражает появление особого термина J-rock. Жанровых границ у японского рока не существует. Здесь представлено все – готика, хард-рок, панк и многое другое.

Но это касается терминологии, теперь обратимся к самой истории японской современной популярной музыки, которая начала активно развиваться в общемировом потоке лишь во второй половине XX в.

Японская популярная музыка обычно называется «*минсю онгаку*» и «*тайсю онгаку*», что дословно может быть переведено как «музыка масс или массовая музыка». Сравнительно недавно в повседневный обиход вошли слова «*потопа онгаку*» – «популярная музыка» от английского «popular».

Однако в Японии для обозначения практически всех жанров современной популярной музыки, преимущественно вокальной, написанной главным образом под западным влиянием, долгие годы более распространенным являлось понятие «*каёкёку*». Его отличительными чертами являются четко обозначенное авторство песен, т. е. указание имен композитора и автора слов, презентация и распространение по каналам масс-медиа. Отсюда – достаточно непродолжительный период попу-

⁵ Ogawa M. Japanese Popular Music in Hong Kong. What TK Present? – Refashioning Pop Music in Asia Cosmopolitan Flows, Political Tempos and Aesthetic Industries. London. 2004, p. 147.

⁶ <http://www.vedomosti.ru>

⁷ <http://www.vedomosti.ru>

лярности, что в целом по этим и другим параметрам совпадает с западной музыкальной практикой.

Иностранная музыка впервые широко стала внедряться на японской почве лишь после реставрации Мэйдзи в 1868 г., хотя представления о ней в виде церковной музыки проникли в Японию намного раньше – в конце XVI в. Это связано, прежде всего, с прибытием в эту страну первых христианских миссионеров. Впрочем, их деятельность в скором времени была запрещена местными властями вместе с самим христианством. Теперь же, в конце XIX в. изучение и популяризация иностранной музыки в Японии стали рассматриваться как часть правительственной политики модернизации страны.

Среди прочих музыкальных новаций того времени одной из первых популярных авторских песен стала «Песня Катюши», которая прозвучала в экранизации «Воскресения» Л. Толстого, а затем, в 1915 г., была выпущена звукозаписывающей компанией «Orient Record» в виде пластинки в исполнении певицы Мацуи Сумако тиражом 20 тыс. экз.⁸

Композитором этой и всех других первых популярных песен в западном стиле – так называемых «каёкёку», созданных в эти годы, – был Накаяма Симпэй, который закончил музыкальную школу в Токио, а затем долго и плодотворно работал в качестве пионера этого нового жанра, стремясь совместить японские мелодии, основанные на традиционной пентатонике, с западными музыкальными приемами инструментовки, аранжировки и музыкального сопровождения.

При этом первыми самыми распространенными жанрами этой новой для японцев популярной музыки стали военные марши (*гунка*), получившие особую популярность в годы японо-китайской и русско-японской войн, а затем вновь приобретшие актуальность в предвоенные и военные годы: в конце 1930-х – начале 1940-х годов. С ними могли конкурировать по своей распространенности только детские песни – «сёка», предназначенные, главным образом, для обучения детей пению и развитию хорового движения в общеобразовательных школах.

Еще раньше термину «каёкёку» предшествовало другое слово – «рюкока», что можно перевести как «модная», а затем уже «популярная» на то время песня, при этом в те времена исключительно национального происхождения. А прочесть это слово можно еще и как «хяяриута» (китайское чтение). Любопытно, что в первые годы Мэйдзи словом «хяяриута» обозначали короткие песни-речитативы, которые исполняли на улицах и сообщали в них все последние новости. Вскоре «рюкока» уже включала в себя не только японские, но и полюбившиеся японцам западные мелодии, только начинавшие прорастать на японской почве. Тем не менее, традиционное для национальной песенной

культуры слово «рюкока» и первоначально закрепленное за ним понятие с годами устаревало.

Окончательное же закрепление за новым песенным жанром слова «каёкёку» состоялось лишь в 1920-х годах по инициативе только что созданного тогда оркестра NHK, руководители которого сразу же попытались раздвинуть достаточно узкие при таком понимании популярной музыки рамки своего репертуара. Радио взяло на себя функции основного пропагандиста новой западной музыки и ее популяризации среди населения страны.

В эти годы начинают развивать свой постепенно становившийся прибыльным бизнес и звукозаписывающие компании, однако качество звука было тогда еще настолько плохим, что для передач по радио обычно использовали прямые трансляции выступлений музыкантов прямо на открытых площадках. Не смотря на это, звукозаписывающие компании быстро набирали свой вес в молодой музыкальной индустрии Японии. Вскоре их влияние возросло настолько, что именно они стали определять не только популярные направления на японской эстраде, но также диктовать, вернее, создавать имена звезд. А «пиаром» и «раскруткой» в современном понимании этих слов занимались радиостанции.

Однако широкое распространение современной легкой музыки и создание музыкальной индустрии приходится на первые послевоенные годы, когда японские музыканты переориентировали свои творческие поиски исключительно в сторону Запада. И в этом была своя историческая логика.

В условиях почти восьмилетней оккупации страны и американского диктата во всех областях, в том числе и в сфере культуры, японцы оказались полностью во власти американских ритмов и вкусовых пристрастий (буги-вуги, мамба, блюз и кантри). Японские исполнители стали ориентироваться на новые вкусы, достаточно назвать песни «Ринго-но ута» в исполнении Намики Митико, «Токио Буги-Вуги» в исполнении Касаги Сидзуко, «Омацури Мамба» в исполнении Хибари Мисори, а также переложенный на японский язык знаменитый «Последний вальс» («The Last Waltz») который в японской аранжировке получил название «Tennessee Waltz». «Песни, явившиеся результатом фильтрации различных типов американской музыки сквозь стены японской чувствительности, сформировали базовые элементы современной популярной музыки в Японии»⁹.

Разумеется, не вся японская популярная музыка пришла в послевоенную Японию из-за границы. Редким исключением является «энка» – песенный жанр, необычайно популярный в Японии еще в период Тайсё, а затем получивший новое признание в 1930-е годы. Энка имеет местные

⁸ Handbook of Japanese Popular Culture. N. Y., London, 1989, p. 202–203.

⁹ <http://www.ru.emb-Japan.go>.

корни и, судя по некоторым источникам, ведет свои истоки еще из XIX в. от движения за народные права (*дзию минкэн ундо*)¹⁰. Кое-кто полагает, что песни «энка» испытали в свое время корейское влияние. Однако, по мнению преобладающего большинства специалистов, они ведут свою родословную от более старых популярных мелодий – *рюкока*.

Некоторые музыковеды сравнивают «энка» с блюзом или спиричуэлс, хотя этот японский жанр, видимо, ближе всего к музыке кантри. Подобно песням кантри для «энка» свойственна сентиментальная тематика: воспоминания о родных городах и добрых старых временах, страдания по утраченной любви и т.д.

Безусловно, песни «энка» имели и продолжают сохранять и в наши дни свою постоянную и стабильную аудиторию, главным образом, в среде пожилых японцев, а непревзойденной королевой этого жанра по-прежнему считается Хибари Мисора, начавшая свою концертную деятельность уже в конце 1940-х годов. В те годы она удачно сочетала в своем репертуаре, как национальный стиль исполнения, так и западные музыкальные веяния.

Между тем население страны, прежде всего молодежь, сразу же увлеклось западными мелодиями и ритмами, чему способствовали многочисленные гастролы в Японию звезд мировой эстрады, которые начались почти сразу же после окончания войны.

Одними из первых Японию посетили группа JATR и прославленный Луи Армстронг. В моду стремительно вошел джаз, с которым японцы познакомились еще в 1930-е годы. Но тогда период увлечения этой музыкой не был долгим. Началась Тихоокеанская война, в которой США выступили в качестве главного врага Японии, и американский джаз тогда попал под запрет.

Но после окончания войны джазовая музыка вновь распространилась в Японии, правда, в ином восприятии – как символ стремительных жизненных перемен и возрождения страны. Достаточно сказать, что 1952 год стал годом джазового бума в Японии. Но эта «музыка черных» оказалась тогда все-таки слишком сложной для начинающих японских музыкантов. Она требовала отточенного технического мастерства, способностей к импровизации и многих других музыкальных навыков и т. д., чем тогда не обладали молодые японские джазмены. Неподготовленной к адекватному восприятию непривычных джазовых композиций оказалась и японская публика. Одним словом, подлинная эпоха джаза наступила в Японии намного позднее.

Забегая вперед, следует сказать, что сегодня Япония располагает достаточно развитым и весьма прибыльным рынком джаза с большим числом джазовых клубов, известными в мире джазовыми журналами и стабильным числом страстных поклонников. А японские джазмены,

такие как Хино Тэрумаса, Ватанабэ Кадзуми и другие демонстрируют мировой класс музыкального мастерства.

Но в первой половине 1950-х годов японские музыканты джазу предпочли жанр кантри, который был более доступен для публики. Уже в середине 1950-х годов Японию, впрочем, как и весь мир, захватила рок-н-ролльная лихорадка, которая еще больше усилилась после триумфальных выступлений в Японии Элвиса Пресли.

Приобщаясь к новой для себя музыке, молодые японцы стремились не только овладеть непривычными для себя музыкальными ритмами, формами и даже настроениями и мироощущениями, но и адаптировать модный иностранный продукт к своей национальной почве. В Японии заговорили о новом музыкальном стиле «*рокабири*» от американского «рокабилли», который возник в результате слияния белого «хиллбилли» (кантри) с черным блюзом и был необычайно популярен в США в 1950-е годы. Его яркими представителями на Западе стали Элвис Пресли, Джерри Ли Льюис, Микки Кертис. Их японскими учениками стали Масааки Хирао, Ямасита Кэйдзиро и другие первые поп-звезды «рокабири». По сути дела, первые японские рок-музыканты просто перепевали песни американских исполнителей. Достаточно назвать альбом Идзуми Юкимура под названием «*Хи-но тама Року*». Японская певица исполняет популярную в те годы песню Джерри Ли Льюиса «*Great Balls of Fire*» на японском языке под аккомпанемент биг-бенда.

Еще большую популярность в молодежных кругах в эти годы стали приобретать рок-группы. Их солисты, как и рок-музыканты в других странах, позиционировали себя как самая «продвинутая», выражаясь современным языком, часть японской молодежи. Этих скроенных на западный манер японских стилиг в характерных для «рокабилли» кожаных пиджаках и со смазанной гелем шевелюрой, именовавших себя «рокабири дзоку», можно было увидеть повсюду на улицах крупных японских городов. Но любимым местом сборища «золотой молодежи» стали клубы «*рокабири*», такие как «*Tennessee*» на Гиндзе, которые всегда были заполнены фанатами рок-н-ролла.

Сначала японские рокеры исполняли песни своих американских кумиров на японском языке. В результате возникло такое понятие, как «*cover rock*», которое просуществовало сравнительно недолго. Затем наступила эра радио и телевидения, начались поездки за границу. Появились широкие возможности смотреть и слушать зарубежные музыкальные представления в их оригинальном звучании. Японские «купо-ры» оригиналов уже потеряли свой смысл. И японские музыканты вынуждены были обратиться к национальному музыкальному материалу для пополнения своего репертуара, адаптируя японские народные мелодии и детские песенки для «*рокабири*».

Первой по-настоящему оригинальной японской рок-композицией явилась песня «*Хоси ва нандэмо ситте иру*» («Звезды знают все»),

¹⁰ Handbook of Japanese Popular Culture. N. Y., L., 1989, p. 207.

ставшая хитом 1958 г. и открывшая дорогу целой плеяде талантливых рок-музыкантов. Однако, несмотря на растущую популярность внутри страны, японская рок-музыка того времени и японские *«рокабири»* практически были неизвестны в мире. Счастливым исключением стали композитор Накамура Хатидай и певец Сакамото Кю, основатель группы *«Paradise King»*, и их шлягер *«Уэ-о муйтэ аруко»* (*«Пойдем же с поднятой головой»*).

В мае 1963 г. эта песня была выпущена в США в качестве сингла под названием *«Сукияки»* и сразу же облетела многие страны мира, получив самый высокий рейтинг во влиятельном американском журнале *«Billboard»* и в течение нескольких недель возглавляя в нем список самых популярных мелодий.

На протяжении долгих лет после этого триумфа подобного успеха на Западе уже не удавалось достичь ни одному из японских рок-музыкантов, и японская рок-музыка оставалась *«вещью в себе»* для меломанов других стран. Все отчаянные попытки японцев пробиться на мировой музыкальный рынок заканчивались полным разочарованием. Тем не менее, эти усилия имели реальный смысл. Всякое посещение японскими солистами или группами других стран поднимало престиж музыканта или группы в глазах своих соотечественников, поскольку любое выступление или проданный за рубежом диск считался в Японии в те годы мерилом успеха.

В самой же Японии рок-движение с годами приобрело необычайный размах и достигло своего пика к 1959 г. Этому во многом способствовал первый японский рок-фестиваль *«Western Carnival»*, который прошел в феврале 1958 г. в токийском театре *«Нитигэки»*. Концерты продолжались в течение недели, и на них в общей сложности побывало около 45 тыс. фанатов *«рокабири»*. Зрители восторженно принимали своих кумиров. Они пели, танцевали, рвались на сцену, забрасывали музыкантов цветами и подарками – словом, все происходило так, как на Западе, но далеко не так, как было принято в Японии. И это имело пагубные последствия.

После того, как японские СМИ распространили информацию о непривычном для японских нравов развязном поведении молодых зрителей на *«Western Carnival»*, последовала самая негативная реакция на рок-н-ролл со стороны консервативной части японского общества. Старшее поколение, обеспокоенное упадком морали среди молодежи, выступило против рок-музыки. Рокабири-группы были запрещены к показу на телевидении на два года. Местные власти также неохотно давали разрешения на проведение рок-концертов. Одним словом, со стороны общества были воздвигнуты серьезные преграды на пути развития японского рока.

Японские звукозаписывающие компании сразу же прореагировали на подобные общественные настроения. Вместо того, чтобы дать воз-

можность рокерам продолжать записывать ту музыку, которая принесла им заслуженную славу, они стали заставлять их смягчать стиль исполнения до уровня рафинированных поп-песен, иногда даже традиционных *«энка»*, которые импонировали большей части населения страны. Да и в самих Соединенных Штатах победное шествие рок-н-ролла к этому времени закончилось, что послужило еще одной причиной падения его популярности и в Японии.

И все-таки рок, признанный и популярный во всем мире, вскоре вновь стал искать пути для своего возрождения в Японии. Этому во многом способствовал приезд в мае 1962 г. в Японию известной американской серф-рок-группы *«The Vertures»*, прославившейся своими сложными музыкальными аранжировками. Хотя в силу понятных причин их визит тогда слабо освещался в японской прессе, тем не менее, японские рокеры, побывав на концертах группы, получили новый стимул для своего творчества, пойдя по пути подражания своим новым американским кумирам.

Ко времени возвращения *«The Vertures»* в Японию в январе 1965 г. американские рокеры стали признанными мировыми звездами, влияние их музыки на молодежь было огромным. Япония не стала исключением. Вслед за *«The Vertures»* здесь в моду вошли песни группы *«Beach boys»*, работающей в том же стиле серф-рока, но акцентирующей внимание на вокальной составляющей, и т.д. И хотя английский язык был для японских музыкантов трудно преодолимым барьером, мелодии и песни представителей этой волны вскоре зазвучали в исполнении студенческих самодельных ансамблей – *«эрэки»* (т.е. электрогитара, от искаженного английского *«электрик»*), которые сотнями стали создаваться по всей стране. В моду вошли электрогитары, и отечественные производители уже с трудом справлялись с резко возросшим покупательским спросом на этот невероятно ходовой товар. В стране начался настоящий бум *«эрэки»*, появилась новая субкультура – *«эрэки-дзоку»*.

Новыми музыкальными кумирами молодежи становятся гитаристы Тэраути Такэси и Каяма Юдзо и созданные им эрэки-группы *«Bluejeans»* и *«The Launchers»*. Однако, как и в случае с *«рокабири»*, на *«эрэки»* также вскоре начались гонения и по тем же самым причинам. Дело доходило до парадоксальных случаев, когда в г. Асикага (преф. Тотиги) публичное исполнение музыки на электрогитаре было запрещено отделом народного образования органов местного самоуправления. А в преф. Сидзуока полиция останавливала танцы в стиле *«эрэки»*, ссылаясь на закон о контроле над действиями, которые могут отрицательно сказаться на общественной морали.

Такая же судьба была уготовлена и последовавшей за этим моде на бит-музыку, которая стала необычайно популярна в Японии после концерта легендарной группы *«The Beatles»* в июне 1966 г. При этом парадоксально, что само живое выступление прославленных музыкантов

первоначально не произвело на японцев столь уж оглушительного впечатления. Осознание от увиденного и услышанного на сцене пришло позже, и тогда разразился настоящий бум – своего рода японская «бит-ломания».

Конечно, творчество ливерпульской четверки и влияние новой английской музыки было заметно в Японии и до 1966 г., и даже существовала японская группа под названием «The Tokyo Beatles», которая, начиная с 1964 г., делала свои кавер-версии песен прославленных «жуков». Но именно после приезда в Японию живых кумиров началось стремительное развитие отечественных бит-групп. Это направление японского рока получило название «Group Sounds».

Первой GS-пластинкой считается диск «Фури-фури» («Двигайся в такт»), выпущенный тогда еще любительской рокабири-группой «The Spiders» в 1965 г. Затем в марте 1966 г. группа «Jackey Yoshikawa & The Blue Comets» выпустила альбом под названием «Аой Хитоми» («Голубые глаза»), который разошелся буквально в один миг в количестве полумиллиона экземпляров и неоднократно переиздавался впоследствии. Эти пластинки оказали большое влияние не только на японскую рок-сцену, но и на музыкальную индустрию Японии в целом.

Дело в том, что подобно старой голливудской контрактной системе в киноиндустрии, японские GS-команды полностью контролировались продюсерами и продюсерскими фирмами. Эта система сохранилась в несколько видоизмененном виде и по сегодняшний день, когда всеми процессами в шоу-бизнесе страны управляют три-четыре крупных продюсерских фирмы. Самой известной из них в японском шоу-бизнесе считается компания «Ватанабэ продакшн».

При этом фирмы звукозаписи уже давно не играют своей некогда главенствующей роли: их функции сводятся к выпуску и продаже дисков, тогда как вся «идеология» находится в руках продюсерских агентств, которые, следуя моде и запросам своих потребителей, выстраивают свою коммерческую стратегию.

Однако продюсерская компания не только занималась поиском многообещающих музыкантов и созданием из них новых звезд, но и заключала с известными исполнителями долгосрочные контракты, весьма жесткие по своим условиям, как с точки зрения финансовых требований, так и менеджмента. В них четко оговаривались не только абсолютные авторские права продюсера на созданный при его участии «художественный» продукт, но и весьма скромные по сравнению с огромными прибылями компании гонорары от концертов самих музыкантов, не говоря уже о полной регламентации их частной жизни, вплоть до рекомендованного списка людей для общения.

Таким образом, после подписания контракта творческая карьера музыканта попадала целиком и полностью в руки продюсеров, а его имя

всегда ассоциировалось не с его индивидуальностью, а с той или иной продюсерской компанией, купившей права на него и его творчество. Такое положение просуществовало в Японии вплоть до 1970-х годов, когда телевидение взяло на себя ряд продюсерских функций.

Кроме того, по установившейся тогда в Японии традиции полномочия продюсера простирались вплоть до выбора репертуара. Как правило, сами исполнители не писали для себя песен, как это было распространено на Западе. Долгие годы это являлось прерогативой продюсера. При этом именно продюсер диктовал свои требования к сочиняемой музыке и, по сути, руководил всем творческим процессом.

И только с легкой руки независимого журналиста Хасимото Дзюн – самодельного автора шлягера «Аой хитоми» – этот неписанный закон японского шоу-бизнеса был нарушен. И японские музыканты получили реальный шанс попробовать себя на стезе самостоятельного и независимого творчества. Это в первую очередь сказалось на их репертуаре. С этого времени GS-группы перестали копировать своих британских и американских кумиров и стали стремиться к созданию своего национального стиля.

К 1967 г. уже насчитывалось около 30 бит-групп с такими броскими названиями, как «The Tempters», «The Tigers», «The Yaguars», «The Spiders» и т. д. Их успех и популярность у себя в стране можно было сравнить только с их кумиром – группой «The Beatles», которая продолжала оставаться для них непревзойденным примером для подражания. Японские рок-музыканты по примеру ливерпульской четверки даже сняли полнометражные фильмы со своим участием с такими броскими названиями, как «Спасите!», «Безумный уик-энд» и т. д. Однако добиться мировой славы японцам так и не удалось.

Зато у себя на родине выступления японских рок-музыкантов, как и у знаменитых британцев, всегда проходили с полными аншлагами и сопровождались не только неистовством их фанатов, но и всякого рода скандальными инцидентами и даже многочисленными историями тинейджеров, которые сбегали из дома и преследовали своих кумиров.

Хотя большинство GS-хитов представляло собой любовные баллады, а не политические и социально окрашенные песни, движение «Group Sounds» было воспринято старшим поколением японцев как новая общественная угроза. Эти настроения еще больше усилились после того, как в японской прессе прошло сообщение о многочисленных травмах зрителей на концертах группы «The Tigers» в ноябре 1967 г.

Возобновилось давление на рок-культуру. Местные власти налагали запрет на проведение GS-концертов, а к концу 1967 г. компания NHK под воздействием многочисленных гневных писем родителей школьников запретила трансляцию рок-выступлений по радио и т. д. В течение 1968 г. руководство школ по всей Японии стало исключать учащихся, которые были пойманы на концертах GS групп. Дело дошло до того,

что учителя стали дежурить на концертах и отлавливать юных фанатов рок-музыки.

Однако не только подобного рода общественные акции явились причиной скорого заката движения GS. Подсчитано, что в начале 1969 г. в Японии существовало более 2 тыс. GS-групп. Для небольшого японского рынка это было явным перебором¹¹. Чтобы как-то оживить интерес своих потенциальных покупателей рекорд-компании стали искать новые таланты и подписывать контракты с малоизвестными рок-группами, надеясь «раскрутить» их до звездных высот. А более мастиные музыканты, рассчитывая привлечь к себе внимание новых фанатов и продать больше пластинок, вновь пошли по пути подражания имиджу и репертуару западных групп. Но все эти попытки были обречены на провал: и те, и другие лишь повторяли музыкальный опыт своих более успешных предшественников, не внося нового, индивидуального начала в развитие японского рока. В результате истинные приверженцы этого жанра переориентировали свои интересы в сторону так называемого «нового рока» (New Rock) – японского аналога хард-рока, что привело к развалу большинства GS-команд.

Японский рок-н-ролл в очередной раз временно уступил место непотопляемой поп-музыке, а на смену неистовым рокерам пришли сладкоголосые певцы-идолы, чей имидж и репертуар, а также восхождение на музыкальный Олимп стал делом рук рекорд-компаний и продюсерских фирм совместно с теле-, радио- и кинокомпаниями.

Конечно, певцов-идолов немало и в других странах, но их роль в японском шоу-бизнесе не имеет мировых аналогов. Все началось с французского фильма «Cherchez l'idole» (1963 г.), в котором популярная в Японии молодая привлекательная певица и актриса Сильвия Вартан сыграла главную роль. С тех пор образ юной девчонки в возрасте от 14 до 16 лет – «кавайко-тян» преследовал японцев, а миловидные хрупкие создания заполнили японскую эстраду.

Одним из первых поп-идолов стала Ямагути Момозэ, звезда которой возшла в начале 1970-х годов. Свои первые шаги к славе Ямагути сделала, участвуя в популярных телевизионных и радиоконкурсах самодеятельных талантов. Ей было тогда всего 14 лет. Она обладала прекрасным голосом и хорошим слухом. Но более чем музыкальный дар зрителей привлекало ее удивительное обаяние и какая-то поразительная узнаваемость: каждый видел в ней кого-то из знакомых, друзей или близких.

Жизнь певицы в шоу-бизнесе оказалась динамичной и короткой. Она рано покинула сцену и ушла целиком в частную жизнь. Но образ звезды, созданный ей, еще долгие годы продолжал будоражить души японских поклонников музыки.

«Золотым веком идиолов» названы 1980-е годы. Тогда одновременно на сцене могли мирно сосуществовать до 40–50 больших и маленьких «идолов». Но главной поп-дивой всегда оставалась Мацуда Сэйко, которая считается главным идиолом 80-х годов прошлого века и символом непревзойденного коммерческого успеха во всей истории японской музыки. Этот успех оценивается в более чем полмиллиарда долл., полученных от продаж 16 альбомов и 25 синглов, занимавших первые места в рейтингах.

Большую часть певцов-идолов, которые и сейчас являются культовыми фигурами, составляют представительницы прекрасного пола. Они поют на эстраде, выступают в качестве моделей, играют в кино, появляются в телешоу и коммерческих программах и т. д. Говорят, что участие в коммерческих программах Коидзуми Кёко в начале 1990-х годов имело эффект, подобный видео-хитам, и даже благоприятно воздействовало на курсы акций.

Типичный репертуар певцов-идолов состоит из простеньких в музыкальном отношении мелодий, правда, выдержанных в популярных на тот момент ритмах. Музыкальные способности исполнительницы при этом не имеют практически никакого значения, главное – это привлекательный сценический имидж, который меняется в зависимости от требования времени. Так в бытность Мацуда Сэйко многих фанатов привлекали ее девичья неброская красота, миловидность, сентиментальность, но самое главное – все тот же образ «девушки из соседнего подъезда».

В последние годы эстетический идеал публики все больше склоняется в сторону агрессивности и сексапильности, примером чему может сложить поп-звезда Миядзава Риэ, прославившаяся в начале своей карьеры как модель и актриса. Ее дебютный сингл занял первое место в рейтингах.

Подобного рода музыка относится к направлению «каёкёку». Напомним, что когда-то этот термин обозначал всю популярную музыку западного типа, но ныне он охватывает широкое разнообразие изысканной популярной музыки, процветающей преимущественно на телеэкране.

Слово «каёкёку» сегодня имеет еще одно значение – «музыка без содержания». Типы современных поп-идолов могут варьироваться от поющих под фонограмму идиолов-тинэйджеров с мимолетной известностью до такого известного рок-коллектива, как «Morning Musume», участницы которого сами создали свою музыкальную команду и сами писали музыку для собственного исполнения. Они завоевали популярность, в первую очередь, благодаря появлению в телешоу и коммерческих передачах.

В отличие от поп-идолов другие музыканты, работавшие на японской сцене с ранних 1970-х до середины 1980-х годов, вовсе не ассоциировали себя с господствующей модой и редко появлялись на телевизионных ток-шоу или музыкальных программах. Однако это практически не сказывалось на росте их популярности.

¹¹ <http://www.zpu-journal.ru>

Речь идет о представителях так называемой «Новой музыки», творчество которых в стилистическом отношении, несомненно, испытало заметное влияние фольклорно-музыкального движения 1960-х годов, представленного в свое время именами нескольких независимых певцов – авторов песен с социальным подтекстом в стиле Боба Дилана. Теперь же у нового поколения японских музыкантов тематика песен сменилась на более оптимистичную с явным уклоном в любовную лирику, а простые песни под гитарный аккомпанемент их предшественников были заменены на более сложные музыкальные композиции с интересной и талантливой инструментальной частью.

Родоначальниками этого нового жанра стали музыканты Ёсида Такуда и Ёсуи Иноу. Именно их творчество впоследствии дало рождение новому термину «васэй поп» (поп-музыка японского производства), который включил в себя и такое близкое к «Новой музыке» направление, как «сити поп» – популярную музыку больших городов. И только в 1990-е годы «васэй поп» был полностью вытеснен понятием «J-рок».

Ныне термин «новая музыка» расценивают как феномен ушедших времен, но многочисленная плеяда независимых певцов – авторов песен и групп продолжает занимать обширную нишу на рынке популярной музыки. Самые известные пропагандисты «новой музыки» – Ямасита Тацуро и ансамбль «Все звезды Юга» и сегодня горячо любимы публикой.

Вместе с «новой музыкой» в 1980-е годы в Японии вновь заявляет о себе рок, причем на сей раз в совершенном новом обличье. Одним из наиболее ярких представителей этой новой роковой волны стала культовая группа «X-Japan», которая проделала в своем творчестве путь от СПИД-метала до альтернативного рока. Она считается самой масштабной группой в истории японской рок-музыки, а ее музыканты – первыми подлинными представителями «J-rock». Именно с них началась популяризация этой музыки, выход ее из андерграунда.

Своим имиджем, клипами, эксцентричным поведением на сцене члены команды «X-Japan» во многом обязаны западному влиянию и главным образом английским глэм-рокерским группам 1960–1970-х годов и тяготеющему к новой эстетике Мэрилину Мэнсону. Но в отличие от своих западных коллег японцы насытили свою музыку идейностью, концептуальностью и особенностями, привнесенными японской культурой и менталитетом. Возможно, именно по этой причине в Европе и Америке эта новая музыкальная эстетика, по сути дела, не прижилась, зато в Японии она определила основное направление дальнейшего развития японской рок-музыки. «Это – дикий сплав музыки, сумасшедшей японской моды и актерского мастерства» – так оценивает журнал «ТВ парк» японский рок того времени¹².

¹² ТВ парк. 15.05.2008 – <http://www.tv-park.ru>

Что касается музыки, то она не несет в себе принципиальных новаций, за исключением, пожалуй, того, что члены группы «X-Japan» стали использовать в своих композициях звучание не только традиционных роковых инструментов, но и скрипку, фортепьяно и даже национальные инструменты. Агрессивный ритм их композиций всегда сочетался с красивейшими фортепьянными балладами, песни отличались мелодичностью, а вокал сохранял лучшие традиции японской сцены.

Но зато внешний вид артистов, вернее, их сценический образ – это настоящая революция в мире японского шоу-бизнеса – разноцветные волосы, экстравагантные одежды из меха и латекса, яркий макияж, невероятные ногти – так называемый маникюр для рокера и т. д. На этом фоне эпатажный вид и, казалось бы, безумное поведение на сцене их западного кумира Мэрилина Мэнсона можно было назвать лишь «детскими шалостями».

Так на японской сцене возник новый оригинальный стиль – «visual key» («визуальный стиль»), смысл которого состоял в том, чтобы воздействовать на своих слушателей не только музыкой, но и внешним видом исполнителей – больших поклонников готики, эмо-культуры и других экзотических стилей.

«Вдохновленные Дэвидом Боуи, группой “Kiss” и другими представителями глэм-рока, японцы с присущим им трудолюбием довели эти яркие образы до абсурда. Если Эллис Купер использует макияж, то джей-рокеры добавляют в него светящиеся в темноте краски. Если Аксель Роуз надевает юбку, то джей-рокеры наряжаются в платье, делают маникюр ... Пока весь мир примерял бесполой унисекс, хитрые японцы предпочли андрогинность»¹³.

Во всех этих крайних сценических ухищрениях, когда исполнители – мужчины, можно почувствовать сценическую эстетику традиционного театра Кабуки, хотя музыканты «Visual Key» чаще всего заимствуют свои образы из *фэнтези*, видеоигр и *анимэ*.

Представители «Visual Key» весьма неоднородны в своих музыкальных пристрастиях. Это может быть как Soft Rock, так и Heavy Metal и даже современная аранжировка традиционных японских мелодий. А внешний вид исполнителей вообще не имеет никаких фантазийных границ. Это – и длинные черные челки, спускающиеся на глаза, и лица, словно у японских фарфоровых кукол, и роскошные пышные юбки Викторианской эпохи, и повседневная школьная форма, и т. д. Единственным объединяющим началом всех этих разнонаправленных художественных поисков музыкантов стала их неиссякаемая фантазия.

Яркий пример тому – еще одна культовая группа «Malice Mizer» («Зло и печаль»), сочетавшая в своей музыке различные стили – от

¹³ Там же.

классики до готик-метала. Ее становление относят к началу 1990-х годов, когда уже схлынула первая волна популярности «Visual Key».

Группа щедро наполняла свои композиции элементами классики, импровизируя и добавляя собственные штрихи. Ранние произведения специалисты обычно относят к стилю «барокко» или «ренессанс». А в поздних композициях усматривают все более отчетливые «готические» очертания: орган, синтезированный хор, эффектные аранжировки с использованием электроударных инструментов и шумов. Одним словом, звучание группы было уникальным и, несмотря на то, что сам коллектив просуществовал всего около 10 лет, он до сих пор популярен, и его альбомы продолжают издаваться в Японии.

Успех этой группы кроется не только в их музыкальных находках, но и в имени ее бессменного гитариста Манна – основателя популярного в Японии молодежного стиля «Gotic Lolita» и «Gotic Aristocrat». Именно Манна довел сценический образ музыкантов до гротеска, и стал «иконной стилией» для многих своих последователей, которых в Японии немало и сегодня.

Обычно самые интересные проекты в стиле «Visual Key» появляются в среде представителей так называемого музыкального «меньшинства» («Indie»), – некоммерческого, независимого рока, которые, как правило, записывают диски за свой счет на небольших независимых студиях или своими силами. В противоположность им другая часть рок-музыкантов, именуемых «большинством» («Majors»), находится в более привилегированном положении: их музыка записывается и выпускается на таких гигантах звукозаписи, как компания «Sony» и т. д. Такова еще одна из особенностей мира современной японской рок-музыки.

В конце 1980-х годов внимание японской публики было приковано еще к одной знаменитой японской рок-группе «Chage and Aska» – дуэту популярных японских певцов Сибата Сюдзи и Миядзаки Сигэаки, впоследствии ставшему самым популярным рок-коллективом в Азии. Их азиатское турне «Asian Tour II/Mission Impossible» стало одним из крупнейших событий в истории японской музыки. Билеты на 61 концерт в Японии, Гонконге, Сингапуре и Тайване были раскуплены в один день. Миядзаки (сценическое имя Рио Аска) на сегодняшний день признан одним из самых известных японских авторов и сочинителей песен¹⁴. Музыка рок-группы звучала не только в многочисленных *анимэ*, но и в фильмах «Уличный боец», «Судья Дредд» и т. д.

Другим культовым рок-коллективом является группа «Glady», первое появление которой на телевидении состоялось 12 декабря 1990 г. в телешоу молодых музыкантов «Икасу Тэнгоку Бенд». В отличие от многих других японских коллективов «Glady» – не «продюсерская» группа, хотя огромную помощь в ее становлении оказал один из участников группы

«X-Japan». Они играют рок и поп-рок, особенно популярный в современной Японии. Основная аудитория их фанатов – это девушки. Поэтому участники группы прилагают немало усилий, чтобы удержать свою популярность не только на гребне музыкальной моды, но и последних тенденций в одежде и стиле.

Однако с появлением японской танцевальной поп-музыки в стиле R&B (ритм и блюз), которая пришла из США, такие группы, как «Glady», «Chage and Aska» и другие, постепенно теряют свою популярность. В середине 1990-х годов им на смену приходят яркие и самобытные исполнители: например, певец и композитор Комуро Тэцуя и поп-дива Амуро Намиэ родом из Окинавы. Одна из привлекательных черт певицы – отголоски родного музыкального окинавского фольклора, влияние которого нетрудно распознать в современной японской поп- и, особенно, рок-музыке. А другая ее особенность – открытость к последним западным веяниям, ведь в ней течет кровь ее итальянского дедушки. Смелая и решительная Амуро почти сразу же выходит из группы, в которой начинает свое творчество, и переходит к сольным выступлениям.

Вскоре Амуро Намиэ становится не только кумиром молодежи, но и иконой стиля для тысяч японских девчонок, родоначальницей новой молодежной субкультуры «гангуро» с ее ярко выраженной африканской стилистикой. С «легкой руки» певицы, после исполнения ею в 1994 г. песни «Tty me» в Японии начался настоящий бум популярного и по сей день танца «Para Para Dance», возникшего за несколько лет до этого под влиянием евро-бита. Недаром символом игровых танцевальных автоматов «Para Para Paradise» является именно девушка «гангуро».

К концу 1990-х годов Японии уже полностью поглощает стиль R&B, на волне которого расцвел талант еще одной поп-звезды Утада Хикару – дочери известной исполнительницы *энка* – Фудзи Кэйко. Большая поклонница Кинга, Меркури и других кумиров, Утада дебютировала со своим первым синглом «Automatic Time will tell». Ее первый альбом «First Love», разошелся тиражом 10 млн. копий в течение двух месяцев, став самым продаваемым альбомом в истории японской музыки¹⁵. А всего к 22 годам японская певица выпустила более 20 млн. синглов и альбомов.

Высокими рейтингами в эти годы были отмечены также выступления таких женских поп-групп, как «Speed» и «Morning Musume», а также концерты певиц Кураки Маи, Судзуки Амии, Оцука Аи и других. Мировой знаменитостью считается Айюти Рина, прославившаяся не только вокальными данными, но и текстами песен, которые пишет сама.

Но самой коммерчески успешной исполнительницей в истории музыкальной индустрии Японии признана Хамасаки Аюми, также известная, как Аю (на ее счету более 50 млн. распроданных синглов и альбомов). Она носит неофициальный титул «императрицы японской поп-музыки»

¹⁴ <http://dic.academic.ru>

¹⁵ <http://www.telegraph.co.uk>

и широко известна за пределами Японии, в том числе и своими сборниками музыки для дискотек в стиле «Para Para Dance».

Все эти поп-звезды до сих пор занимают первые строчки в японских чатах рядом с другими представителями новых музыкальных направлений, таких как Hip-Hop и другие. Они представлены такими известными группами, как «Orange», «Кэцумэйси» и т. д. В последнее время в Японии все большую популярность приобретает так называемая «черная музыка» и особо актуален стиль таких певцов, как Бобби Браун и Дженет Джексон, который вызвал к жизни подражательный жанр *бу-ракон* (японская аббревиатура термина «black contemporary music»). Многие приверженцы этого жанра не только копируют музыку, но и прилагают огромные усилия, чтобы имитировать внешность, костюмы и сценическое поведение афро-американских поп-музыкантов.

Одновременное появление в Японии столь разных по своей стилистике, ритмам и другим особенностям музыкантов не уменьшает интереса к вполне традиционным рок-группам, таким, как «Pierrot», «Buck-Tick» и другие, а также к японским адаптациям тяжелого металла, фанка, панка, рэпа и т. д.

Особое место в истории японской поп-музыки принадлежит направлению «Japanoise», ставшим культовым среди западных эстетов. Этим термином «noise» принято называть музыку или, скорее, «анти-музыку», созданную при помощи разных шумов. Это может быть как хаотичный электронный шум, так и более ритмичная музыка, в которой использовано много звукоимитирующих элементов.

История шумовой музыки на Западе началась задолго до рождения рок-н-ролла и современной популярной музыки. Первым нойз-музыкантом считается итальянский художник-футурист Луинджи Руссоло, который в 1913 г. написал манифест искусства шумов. В нем провозглашалось, что шумовая музыка должна заменить традиционную. Эту идею воспроизведения звуков современного мира стремились воплотить в своем творчестве многие известные музыканты.

В Японии это направление возникло лишь в 1980-х годах. Его ярким представителем стал Акита Массами. Музыкальное кредо Акита раскрывают следующие фразы: «Если шум – это неприятный звук, то для меня поп-музыка – это шум»¹⁶; «Некоторым тяжелый рок или панк, или рэп могут казаться шумом, но эта музыка довольно гармоничная и имеет мало общего с настоящим нойзом»¹⁷.

Сегодня «Japanoise» воспринимается на Западе в ряду таких модных во всем мире товаров японской культурной индустрии, как *анимэ*, компьютерные игры и т. д. Именно здесь японские музыкальные традиции

и современные технологии гармонично переплелись между собой, образовав удивительный сплав звуков, эмоций, настроений.

Сейчас это чуть ли не самый популярный в стране музыкальный жанр, который японцы открыли для себя благодаря сериалу «Космическая крепость Макросс», где прозвучала песня «Где ты, наша любовь», ставшая на долгие времена любимым шлягером.

Однако более всего в *анимэ* используется так называемая «атмосферная музыка» – музыкальные темы и их вариации, придающие особое эмоциональное настроение тому или иному кинофрагменту или всему повествованию. Например, в сериале «Евангелион нового поколения» музыкальная композиция «Решающее сражение» приобретает особое смысловое звучание. Трагизм и напряженность сюжетной линии здесь весьма талантливо усиливается за счет музыкальных средств – стремительной, пафосной мелодии с глухим прерывистым ритмом барабанного боя.

Обычно центральными музыкальными темами *анимэ* являются начальная и финальная песни или композиции. Первая из них – это своего рода увертюра, открывающая предстоящее действие. Ей отводится в фильме весьма важная роль, призванная придать особое настроение разворачивающимся на экране событиям и создать у зрителя соответствующий общий эмоциональный настрой для их восприятия. А финальная мелодия берет на себя иную, но не менее важную роль: в ней как бы прослеживается и обобщается весь зрительный ряд, только что увиденный на экране, вновь проигрываются ключевые моменты *анимэ*, его основные идеи, образы и т. д.

Обе музыкальные композиции являются в некотором роде «визитной карточкой» *анимэ* или *анимэ*-сериала и, как правило, исполняются известными японскими эстрадными певцами, которые зачастую вместо актера озвучивают ту или иную центральную роль – *сэйю*. Профессия *сэйю* весьма популярная и престижная в Японии, поэтому практически все звезды японской эстрады в той или иной форме стремятся заявить о себе на этом поприще.

Достаточно назвать все ту же легендарную группу «Glaxy». Их песня «Manatsu-no Tobira» стала заглавной темой в *анимэ* «Ямамото Такэру» (1994). А их *анимэ*-клип на песню «Survival» создал этой мелодии такую популярность, что она стала заглавной композицией ТВ-сериала «Kaikan Phrase» и т. д.

Следует вспомнить также популярную японскую певицу Хаясибара Мэгуми, которая приняла участие в создании более, чем полусотни *анимэ*-сериалов, озвучивая центральные роли и солируя в тематических песнях, как Утада Хикару и другие звезды.

Созданные ими маленькие музыкальные шедевры вскоре расходятся огромными тиражами не только среди многочисленных любителей *анимэ* в самой Японии и далеко за ее пределами. Как правило, почти

¹⁶ <http://creomuz.ru>

¹⁷ Там же.

сразу же после успешной премьеры ленты, а иногда параллельно с выходом ее в свет, в продажу поступают аудиодиски с оригинальной музыкой из этого *анимэ* или *анимэ*-сериала – так называемые «OST» (Original Soundtrack), которые могут конкурировать по популярности с обычными альбомами певцов.

Иногда певцы, занимающиеся озвучанием фильма, издают коллекционные наборы дисков, посвященные конкретным персонажам, так называемые «альбомы персонажей». В них включаются песни из *анимэ*-кинофильма в исполнении этого певца, все композиции, посвященные тем или иным *анимэ*-персонажам, а также аудиовставки – благодаря которым у зрителя складывается впечатление, что песни исполняет сам персонаж.

Нередко можно встретить и «диски с аудиопостановками», содержащие небольшие аудио-дополнения к сериалу, обычно не связанные с главной сюжетной линией, часто, пародийной направленности. Одним словом, музыка для *анимэ* – это большой и прибыльный бизнес в японской музыкальной индустрии. И поэтому не удивительно, что в этой сфере почти всегда задействованы талантливые японские композиторы.

Наиболее известной своими саундтреками к *анимэ* является женщина-композитор Канно Ёко, которая впервые дебютирована на ТВ. Она писала музыку для телевизионных драматических сериалов – «Учитель», «Кто-то любит ее», «Ненакрашенное лицо» и т. д. Канно делала музыкальное оформление для видеоигр «Козэй» («Амбиции Нобунага») и множества коммерческих радиопередач, включая японскую рекламу кока-колы.

В *анимэ* ее дебютом стал полнометражный фильм «Макросс Плюс» – продолжение суперпопулярного сериала «Космическая крепость Макросс». Именно начальная песня в «Макросс Плюс» считается самой удачной и известной работой Канно, после чего карьера молодого композитора в *анимэ* стала набирать обороты. За «Макроссом» последовали «Пожалуйста, спасите мою Землю», «Ковбой Бибоп» и т. д. Каждый раз композитор доказывает публике свое мастерское владение практически всеми известными музыкальными жанрами.

Работая над «Видением Эскафлона», Канно заявила о себе как о большом знатоке и поклоннике музыкальной классики, тогда как музыка к *анимэ* «Ковбой Бибоп» продемонстрировала ее великолепное мастерство джазового исполнителя. Музыкальное сопровождение к «Макросс Плюс» полностью выдержано в стиле техно. Об успехе работы Канно в *анимэ* свидетельствует тот факт, что музыка из «Видения Эскафлона» была выпущена впоследствии в пяти отдельных альбомах.

Другой известный *анимэ*-композитор – это Каваи Кэндзи. Его первой работой в *анимэ* стал саундтрек ТВ-сериала «Несносные пришельцы» («Урусэй яцура», 1981–1986), созданный по мотивам *манга* Такахаси Румико режиссером Осии Мамору и «Studio Pierrot». Затем последовали

«Доходный дом Иккоку» («Maison Ikkoku», 1986–1988), «Рамма 1/2» («Ramma 1/2») и др. Однако самым знаменитым шедевром Каваи считается саундтрек полнометражного *анимэ*-фильма «Призрак в доспехах» (1995 г.), созданного любимым режиссером композитора Осии Мамору. Гениальное сочетание эстетики киберпанка с напевами древних японских гимнов вряд ли оставило равнодушным кого-нибудь из многочисленных зрителей.

Помимо *анимэ*-музыки, Каваи, как и все востребованные японские композиторы пишет песни для исполнителей поп-музыки, приставочных игр и художественных фильмов. Из числа последних наибольшую известность за пределами Японии получил фильм «Звонок» (1998 г.)

Каваи – мастер всех музыкальных стилей. Тяготея к «легкой» музыке, он с удовольствием исполняет любые заказы режиссеров, включая самые сложные по своему музыкальному содержанию оркестровые партитуры и т. д. Его поп- и рок-экспериментальные композиции и песни уже много лет пользуются постоянной любовью как фанатов *анимэ*, так и простых слушателей.

Как правило, композиторы, работающие в области *анимэ*, захватывают в своем творчестве нишу видео- и компьютерных игр. Среди наиболее известных представителей последнего жанра следует назвать имена Мацуда Ясунори, Кондо Кодзи и другие. А знаменитая японская поп-звезда Утада Хикару одинаково успешно осваивает в дополнение к своей основной профессии еще и эти буквально безбрежные музыкальные просторы.

Конечно, не только *анимэ* или всевозможные игры, но и японское кино, радио и особенно телевидение, где снимаются тысячи любимых японцами теледрам, всевозможных шоу, музыкальных передач и просто рекламы. Это – еще один огромный сегмент современной коммерческой музыки. Достаточно сказать, что 80% программ радио-FM заполняет музыка «каёкёку» и т.д.

Самым главным музыкальным и культурным ежегодным событием в японском медиа-пространстве является новогоднее песенное соревнование «красных» и «белых» команд «Кохакку утагассэн». Лучшие певцы и лучшие песни года оспаривают свою право на лидерство в этом престижном фестивале песни, который демонстрируется в ночь с 31 декабря на 1 января по центрального канала NHK, начиная с 1951 г. Правда, рейтинги таких официозных музыкальных передач в последние годы постепенно снижаются. Если в 1960–1970 гг. это телевизионное музыкальное шоу привлекало к себе 70–80% зрительской аудитории, то, уже начиная с 1980-х годов, рейтинг его постоянно снижался и в настоящее время оценивается примерно в 50%.

О чем это свидетельствует? Безусловно, не о снижении интереса японцев к современной популярной музыке, а, скорее, о значительной

переориентации их вкусовых пристрастий, а также о резко возросших возможностях выбора на рынке музыкальной индустрии.

Сегодня музыка окружает японцев всегда и везде, вплоть до оригинальных рингтонов и мелодий, которые каждый из них в любой момент и в любом месте может заказать и услышать по мобильному телефону, не говоря уже о море разнообразных звуков, содержащихся в Интернете. Но в этом японцы не оригинальны и сегодня мало, чем отличаются от жителей других стран, если, конечно, не учитывать их самые передовые технологии в области цифровых коммуникаций и широкого внедрения их в повседневную жизнь.

Японцы привыкли к тому, что музыка должна быть всегда где-то рядом, буквально под рукой. Отсюда – их тяга к портативным музыкальным изобретениям – транзисторные приемники, которые с каждым годом уменьшались в размерах до микро-габаритов; переносные магнитофоны – «кассетники», на которых стали записывать и воспроизводить полюбившиеся мелодии, а затем аудио-плееры «Walkman», позволившие постоянно находиться в мире любимых мелодий – даже в транспорте и на природе. Но, пожалуй, самым популярным музыкальным изобретением японцев до сих пор остается *караокэ* – музыкальное развлечение, получившее широкое распространение сегодня во многих странах мира.

Карaoke – это своеобразная квинтэссенция отношения японцев к музыке. Во-первых, это – природная любовь к пению и стремление петь и проводить свободное время в коллективе (как правило, с коллегами по работе). Во-вторых, это – возможность проявить себя, главным образом, не столько демонстрируя свой талант, сколько подражая любимым исполнителям тех или иных популярных мелодий не только в манере пения, но и сценических движениях и т. д. И, в-третьих, это – все те же современные технологии, которыми японцы привыкли гордиться.

В последние годы развитие популярной музыки в Японии шло параллельно с совершенствованием музыкальных технологий, где Япония всегда являлась и является одним из мировых лидеров. А это значит, что с учетом врожденной музыкальности и трудолюбия японцев, у них есть немало шансов все-таки когда-нибудь покорить и мировой музыкальный Олимп.

В. И. Ленин и довоенный японский империализм

Ю. В. Георгиев

Вряд ли будет правильным утверждать, что Япония и проблемы японского империализма занимали видное место в политической деятельности В. И. Ленина. Это было бы преувеличением. Однако можно констатировать, что, по крайней мере, трижды жизнь заставляла его вплотную заниматься проблемами, которые ставила перед Россией агрессивная политика нашего дальневосточного соседа, или же анализировать характер довоенного японского империализма. Первый раз это случилось во время русско-японской войны 1904–1905 гг.; во второй раз – в годы первой мировой войны, в ходе работы над фундаментальным трудом по мировому империализму; в третий раз – в 1918–1922 гг., когда Япония приняла участие в империалистической военной интервенции стран Антанты на Дальнем Востоке и в Восточной Сибири. И каждый раз Ленин демонстрировал глубокое проникновение в суть вопроса, находил неординарные подходы к анализирувавшимся им проблемам, оставляя заметный след в науке.

Впервые Япония вторглась в жизнь В. И. Ленина с началом русско-японской войны 1904–1905 гг. Общеизвестно, что эта война была вызвана столкновением имперских интересов царской России и тэнноистской Японии на Дальнем Востоке, прежде всего в Северо-Восточном Китае (Маньчжурии) и Корее. Никто также не отрицает, что развязала войну японская сторона. Правда, в самой Японии вплоть до настоящего времени предпринимаются попытки всячески затушевать этот факт. В конце 2009 г., например, японское телевидение показало многосерийную историческую драму, поставленную по роману Рютаро Сибэ «Облако на вершине холма». Основная идея романа и телевизионной драмы – создать у читателей впечатление, будто эта война была «самозащитой» Японии от России. Япония уподоблялась там «загнанной в угол мыши, которая вынуждена была броситься на кота».

Как бы то ни было, ничто не изменит того объективного факта, что в ходе этой войны русские солдаты проливали свою кровь на чужой для них маньчжурской земле за чуждые им интересы царской камарилы. Именно так понимал Ленин суть этой войны. В его «Тетрадах по импе-