Т. В. Степанова

ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В ИСКУССТВЕ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА НА ПРИМЕРЕ ЯПОНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА XX СТОЛЕТИЯ

Работа представлена кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. Б. Блэк

Настоящая статья посвящена специфике организации пространства в искусстве Дальнего Востока на примере кинематографа Японии XX столетия.

Ключевые слова: кинематограф, театр, Япония, XX век, пространство.

The article touches upon the problem of space organisation specificity in the art of the Far East on the basis of the Japanese cinematography of the 20th century.

Key words: cinematography, theatre, Japan, 20th century, space.

Настоящая статья посвящена вопросу о специфике организации пространства искусства Дальнего Востока на примере кинематографа Японии XX столетия.

Вся культура может быть определена как деятельность организации пространства. Выявить специфические черты организации японского культурного пространства представляется возможным, сравнивая типы миропостижения различных культурных типов [2, с. 252]. Судить о типе мыслительной организации культуры мы можем по культурным продуктам.

При попытке анализа культурных продуктов европейского и восточного типов с целью определения общей характеристики их «мышления» обозначим их как *Познание* (европейская культура) и *Понимание* (восточная культура).

Для восточного постижения мира характерна позиция погруженности в мир человека: человек понимает себя в качестве одного из элементов целого, стремится осмыслить мир в его целостности.

Механизм Понимания в конкретном акте Понимания может быть представлен как прорисовка пространства, позволяющая увидеть разнородные сущности в качестве единого целого.

Восточная культура ориентирована на космические ритмы и поэтому символична. Смысловых слоев в любом произведении обычно несколько. Акцент делается на связях между явлениями, а не на самих явлениях, возрастает роль паузы, асимметричность становится характерной чертой восточной культуры в противоположность симметрии, свойственной европейской

культуре. Важным понятием японской эстетики становится yojo («душевный отклик»), возникающий при созерцании произведения искусства.

Из соотношения «одно в другом» оказывается, что для всех видов искусств законы оказываются едиными, и поэтому любое произведение искусства выводит сразу же во все пространство культуры с его едиными космическими смыслами. Религия тесно связана с искусством. Занятия искусством рассматриваются как средство достижения просветления [2, с. 263].

В японской и китайской культурах значительное место занимает литература, обнаруживая философское осмысление других видов искусств. Причина этого видится в иероглифической письменности. Иероглифы «рисуют» смысл. Работа со смыслами является существенным свойством понимания. В случае восточной культуры смыслы изначально заданы и принадлежат всему культурному пространству («космические смыслы»).

Восточная культура живет как движение смыслов [2, с. 264].

История развития японского кинематографа представлена нами как анализ явлений кино в тесной связи с общекультурными традициями и историей японского общества [3].

История японской киноиндустрии начинается примерно с 1900 г. Всего лишь три десятилетия прошли с Реставрации Мэйдзи 1868 г., когда Япония перестала быть закрытой феодальной страной на внешних рубежах Азии.

Несмотря на то что ориентация японской нации на Запад уже во многом определилась, мироощущение японцев менялось не столь быстро, а литература и театр оставались верными традиции.

Современные западные драматургические формы трудно прокладывали себе дорогу; эти эксперименты интересовали небольшую группу интеллектуалов. Поскольку фильм по своей природе является массовым искусством, он черпает материал главным образом в традиционной драме и литературе, особенно в репертуаре Кабуки и «*кодан*» («исторических сказках»). (*Кодан* – первоначально предания, затем – эстрадный жанр устного рассказа.) В первом случае – это обычная история самурая, жертвующего жизнью ради своего господина, во втором – мести самурая за смерть родителей.

Таким образом, в первых фильмах был заложен парадокс: новыми средствами они выражали старое содержание. В примитивном кино тех лет сюжет должен был быть прост, что вызывало бесконечные нападки интеллектуалов, считавших содержание этих картин устаревшим и наивным и обвинявших режиссеров в недостатке культуры и профессиональных знаний.

Выразить новое содержание посредством новой формы искусства стало возможным поколению, которое пришло в кино в 1920-е гг. Осторожное отношение японского общества к кино не останавливало молодых людей, одержимых новым, пришедшим с Запада искусством и либеральными идеями.

Отзвуки борьбы старого и нового можно обнаружить и в литературе, и в драматургии. Но если там новые, во многом заимствованные у Запада идеи могут быть реализованы при поддержке небольшого числа интеллектуалов, любителей драмы и читателей, то кино, напротив, должно ориентироваться на широкую аудиторию, состоящую как из «консерваторов», так и из «интеллектуалов».

Это обстоятельство рождало компромиссы, и впоследствии оно вызвало к жизни и новые идеи, близкие довольно широкой аудитории, чего нельзя было сказать о литературе, где усложненный язык был извечным барьером для масс. В противоположность ей мир кино, подобно миру развлечений феодального времени, был близко связан с «*якудза*» – гангстерами, чей язык был понятен. С самого основания студий

якудза были в их руководстве и среди служащих, и тот факт, что представители «низкого класса» работали в кино, до 1930-х гг. удерживал многих выпускников университетов от деятельности в этой области.

На студиях было много честолюбивых молодых людей, имевших лишь начальное образование, но одержимых желанием учиться. Одним из них был Кэндзи Мидзогути (1898–1956), который снял свой первый фильм в 1923 г.

Другой – Кинугаса Тэйносукэ (1896–1982) – стал в 1926 г. режиссером первого японского авангардистского фильма, признанного классикой, – «Безумная страница» («*Курутта иппэйдзи*»); он ушел из дому, присоединившись к труппе странствующих актеров народного театра. Инагаки Хироси (1905–1981) получил в 1958 г. Большой приз в Венеции за картину «Жизнь Мацу Неприрученного» («*Мухо Мацу-но иссэй*»); мальчиком он помогал семье, исполняя детские роли в театре.

В 1930-х в мир кино пришли выпускники колледжей. В годы депрессии некоторым из них пришлось оставить учебу после арестов за участие в коммунистическом движении; в отличие от других предприятий киностудии обычно принимали их на работу – возможно, потому, что сочувствовавшие правым *якудза* симпатизировали и возмутителям спокойствия. При этом двери могли быть открыты для них и просто из-за отсутствия в этой индустрии людей с высшим образованием. К тому же в кино не было отработано законодательство о найме. Именно так попали в мир кино выдающиеся кинорежиссеры Акира Куросава, Тадаси Имаи (1912–1991), Сацуо Ямамото.

И в 1950-е гг., когда выпускники лучших университетов наводнили студии в поисках работы помощников режиссеров, в эту плеяду вошли еще несколько деятелей кино, среди них Нагиса Осима, Синскэ Огава (1935–1992) и Нориаки Цутимото. Два последних стали зачинателями движения протеста против «системы» в документальном кино.

Япония оставила феодализм и ринулась навстречу современности. Данные процессы нашли яркое выражение в истории японского кинематографа.

С японским кинематографом, историей и критикой японского кино у западного читателя впервые была возможность познакомиться по книгам старейшего японского критика и историка кино Акиры Ивасаки. Работали в области японского киноискусства критики и киноведы Е. Урю, А. Симидзу, Д. Танака, Т. Сато, К. Ямада и др. Существовали также различные японские организации, определяющие развитие киноискусства (Гильдия сценаристов (1936), Ассоциация режиссеров (1936), журнал «Кинэма дзюмпо» (1936), определяющий 10 лучших фильмов года, и др.).

Тадао Сато (1930) [3] – критик и историк японского кино, в 1973 г. основал периодическое издание «Исследования по истории кино» («*Эйга си кэнкю*»). В 1985 г. начал выпуск восьмитомной истории японского кино. Тадао Сато является членом директората обеих японских синематек и др. Автор многих публикаций, например известной книги «История идей в японском кино» (1970) («*Нихон эйга сисо си*»).

Для Тадао Сато фильм – зеркало, в котором отражаются социальные и идейные процессы общества.

Рассмотрим некоторые **особенности национального японского кинематографа.** Кино – показ движущихся теней – в Японии в своем становлении столкнулось с сильной и устойчивой традицией, которая породила самобытный кинематографический язык.

Как и все национальные кинематографии в своем «младенческом периоде», японское кино развивалось в тесном контакте с театром. Эстетика европейской сцены конца XIX в., с ее тягой к реализму и даже натурализму, фактически пробивала дорогу возникшему там киноискусству.

Те же процессы тесного взаимодействия с театром протекали и в Японии. Однако японский театр начала века сопротивлялся жизненной достоверности. Когда вновь изобретенный аттракцион «движущаяся фотография» («*кацудо сясин*») обратился к театру, он столкнулся с типичной для средневековья театральной условностью.

Взаимодействие этих двух зрелищных систем – средневекового театра и нового искусства XX в. – во многом определило своеобразие японского экрана, особенно в таком явлении, как немой период японского кино, корнями уходящего в почву традиционного театра.

Речь идет об институте комментаторов – *бэнси*, существовавшем в кино вплоть до середины 1930-х гг. С одной стороны, эти комментаторы восполняли естественную тягу к звуку, которая породила и тапера, и другие ранние попытки прорвать безмолвие экрана. С другой стороны – и это главное, – причина устойчивости, массовости, популярности этого института в Японии коренится в давней театральной традиции.

Любой театральный жанр в Японии имел своей обязательной составной частью пояснение действия: комментирующий хор театра *Но*, рассказчик – *катари* в *Кабуки*, *гидаю* в театре *Дзерури*. Все они необходимые участники традиционного театра, к которым веками были приучены зрители. Поэтому неудивительно, что появление кинематографа, массового зрелища, близкого к театру, вызвало к жизни институт рассказчиков – *бэнси*.

Среди *бэнси* выделялись знаменитости. Их имена писались на афишах крупными иероглифами. Пользуясь своим влиянием, *бэнси* заставляли постановщиков включать в свои фильмы длинные статичные планы, что позволяло им демонстрировать свой ораторский талант и актерское дарование.

В феномене *бэнси* наряду с существованием на экране *татэяку* (ведущий актер театра Кабуки – «роль стоя», играет благородных, идеализированных самураев), *нимаймэ* (соответственно Кабуки – «второй» персонаж – должен быть красивым, но не обязательно сильным и умным – чистейший тип *нимаймэ – цуккорогаси* – «слабый»; коронная сцена *нимаймэ – митиюки*, когда он вместе с женщиной направляется к месту самоубийства – апофеоз его игры) и *оннагата* (актер Кабуки, исполнявший женские роли) сказалась прямая преемственность эстетики молодого кино от эстетики театра.

Тадао Сато свидетельствует о том, что японские фильмы 1920-х гг. во многом снимались под влиянием западных лент. Но эти годы были не только временем заимствований. Именно тогда начали складываться черты национального киноискусства – в первую очередь у Кэндзи Мидзогути (1898–1956) и Ясудзиро Одзу – под воздействием японской классической литературы, традиционной живописи и эстетики.

Возникла структура фильмов, в которой, как и в классической литературе, сюжетно-фабульные связи не выступают на передний план, они скрыты, завуалированы. Отдельные эпизоды картины, как и в средневековом романе, живут своей самостоятельной жизнью. К примеру, в фильме Кэндзи Мидзогути «Женщина Сайкаку» – печальной истории дочери придворного – каждый из этапов ее долгой жизни создает на экране впечатление завершенности и независимости от предыдущего и последующего. И вместе с тем фильм представляет собой единое сюжетное и эмоциональное целое.

Эстетика классической литературы ощущается в фильмах на протяжении всей истории кино. Более поздний пример – фильм режиссера Канэто Синдо «Голый остров» («*Хадака-но сима*», 1960). Обычно связь этого фильма с традиционной культурой видят в живописной традиции, ибо на ум приходят знаменитые серии гравюр великого Кацусика Хокусая «Три-

дцать шесть видов Фудзи» и «Сто видов Фудзи».

Однако близость фильма к японской культурной традиции видится также в японской классической поэзии, в знаменитых трехстишиях *хокку*. В этой маленькой поэтической миниатюре из семнадцати слогов тот же лаконизм выражения, то же стремление через деталь выразить целое, какое мы ощущаем в фильме Канэто Синдо.

Национальная живописная традиция также сыграла значительную роль в становлении стилистики японского кинематографа, в частности многих фильмов Кэндзи Мидзогути. Произведения Кэндзи Мидзогути можно сравнить с появлением в XII в. типом развертывающегося по горизонтали свитка – *эмакимоно*. В этих длинных лентах-свитках, где иллюстрации перемежаются с текстом, появились новые черты живописного стиля. Для них было типичным изображение домов без крыши, где сцены предстают будто увиденные сверху*. Этим стилистическим приемом широко пользуется Кэндзи Мидзогути.

Традиционная для восточной культуры эстетика «пустоты» – особенность японского кино.

Тадао Сато подробно анализирует стиль фильмов Ясудзиро Одзу. Но не упоминает о своеобразных «пустых» кадрах, характерных для его фильмов. Слово «пустой» используется здесь в чисто западном понимании, т. е. мы имеем дело с кадром, в котором отутствует человек. Казалось, в этом нет ничего необычного. Но у Ясудзиро Одзу такой кадр как бы застывает, иногда почти на минуту. Для режиссера он тесно связан с традиционной японской поэтикой.

Немотивированное отсутствие человека в кадре – одно из самых сильных отличий кинематографического мышления Ясудзиро Одзу.

Исследователи приравнивают такой кадр к аналогичному явлению в японской поэзии – к «слову-изголовью» («*макура-котоба*»), своего рода постоянному эпитету, постоянному звукоповтору, по мнению академика Николая Иосифовича Конрада (1891–1970) использующемуся исключительно по формальным соображениям.

В своем киноварианте такой кадр-эпитет прерывает основное повествование. Возникает остановка, пауза, аккумулируется эмоциональное напряжение, усиливающее то, что следует за таким кадром.

«Кадры-изголовья» характерны для японских кинорежиссеров, склонных к традиционному художественному мышлению.

Кинематографические приемы. Из всех японских режиссеров Ясудзиро Одзу (1903–1963) был признан «самым японским». Мастерство Ясудзиро Одзу состояло в пристальном, сочувственном изображении будней простых и бедных людей – уникальное явление в японском кино. Испытал сильное влияние американских фильмов о драме простого человека 1910–1920-х гг. Излюбленная тема – жизнь японской семьи.

Фильмы Ясудзиро Одзу, блестяще сделанные с точки зрения кинематографического искусства, никогда не выглядят примитивной, случайной демонстрацией японских обычаев. Именно благодаря высокому уровню мастерства Ясудзиро Одзу национальный юмор и стремление японцев к гармонии, внутреннее напряжение, присущее совершенным формам, могут быть восприняты иной культурой. Ясность стиля Ясудзиро Одзу – редкое явление и за пределами Японии. Попытаемся перечислить здесь черты, определяющие своеобразие его стиля и являющиеся теперь «японскими» приемами кинематографического искусства (см. художественные особенности гравюры укиё-э XVII–XIX вв.):

1. Ракурс из нижнего угла.
2. Неподвижная камера.
3. Расстановка персонажей (одинаковое направление и позы; значение асимметрии в японском искусстве).

4. Стремление избежать движения.

5. Съемка говорящего анфас (минимум профильных изображений).

6. Неизменный масштаб фигур в кадре.

7. Построение зрительного ряда исключительно посредством приемов монтажа.

8. Использование «разделяющих кадров».

9. Хореографические указания актерам (говорят и движутся в одном и том же темпе – ритм).

10. Особое значение игры глаз (особенно в картинах Ясудзиро Одзу).

Определим основные жанры японского киноискусства: «заимствованные» западные, фильмы «исторические драмы», фильмы «о женщинах», фильмы «о злодеях», «японские военные фильмы», «фильмы о семье», фильмы о американо-японских отношениях, фильмы «шестидесятых», «девяностых», (каждый – соответственно проблемам своего времени).

Мультипликационное кино, возникшее еще в 1920-е гг., обрело широкую популярность во всем мире благодаря полнометражным фильмам, выпускаемым с 1958 г. компанией «Тоэй», а впоследствии и другими компаниями.

На этих отдельных примерах из истории кино прослеживается тесная взаимосвязь японского фильма с японской художественной традицией. Видно, как синтез традиционных искусств и литературы породил самобытность киноискусства Японии, в 1950-х – 1960-х гг. покорившего весь мир.

Сегодня национальная традиция претерпевает существенные изменения под натиском современной массовой культуры.

В истории мирового искусства принято говорить о взаимовлиянии искусств [1] в большей или меньшей степени в зависимости от исторической ситуации на протяжении всего существования искусства. Западное искусство также имело влияние на искусство Дальнего Востока и в смысле освоения приемов передачи пространства. В литературе, театральном искусстве, кинематографе данный процесс также нашел соответствующее выражение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Николаева Н. С.* Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. М.: Изобразит. искусство, 1996.

2. *Снитко Т. Н.* К вопросу о специфике организации японского культурного пространства // История культуры Японии: Сб. ст. / Отв. ред. д. ф. н. В. М. Алпатов. М.: Институт востоковедения РАН – Издательство «Крафт +», 2001.

3. *Тадао Сато.* Кино Японии. М.: Радуга, 1988.

ПРИМЕЧАНИЕ

* «Снятие крыши» – прием воспроизведения пространства, характерный для японской живописи школ Ямато – Тоса, когда с высокой точки зрения изображается интерьер без перекрытия. Под «блуждающей» точкой зрения подразумевается метод совмещения нескольких точек зрения в одной композиции.