

## УДК 778.5



© **Оксана Мусянко**

викладач Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
ім. І. К. Карпенка-Карого,  
кандидат мистецтвознавства (Україна)

© **Oksana Moussienko**

lecturer of Kyiv National university  
of Theater, Cinema and Television  
named after I. K. Karpenko-Kary,  
PhD in Arts (Ukraine)  
e-mail: oksana.moussienko@gmail.com

## ЯПОНСЬКЕ КІНО: ВПЛИВИ І ВЗАЄМОДІЇ

*Статтю присвячено японському кінематографу, його мистецькій своєрідності і оригінальній мистецькій стилістиці. Розглядається прихід фільмів японських кіномитців на світові екрани, високі нагороди, які вони отримали на всесвітньо відомих фестивалях, а також перші знайомства з творами японських кінематографістів в Україні.*

Наприкінці XIX століття в Японії майже одночасно з'явилися кінетоскоп Едісона (1896) та сінематограф братів Люм'єр (1897). Так почалася кінематографічна епоха в цій країні.

Довгий час японське кіномистецтво лишалося *terra incognita* для європейців. Лише у 1928 році Європа побачила перший японський фільм режисера Т. Кінугаси «Перехрестя». На той час країна мала вже своєрідний, добре розвинений кінематограф. У ньому працювали режисери, що створювали фільми високого мистецького гатунку. Та справжня світова слава і визнання прийде тільки через кілька десятиліть — у 1950-х роках, коли твори японських режисерів почнуть отримувати престижні європейські та американські нагороди. Мова йде, звичайно ж, про стрічку Акіри Куросави «Расьомон», чия поява на Венеційському кінофестивалі 1951 року стала справжньою сенсацією і розкрила не лише перед європейським, а й перед світовим глядачем національну своєрідність та поетичність японського кіно.

Сам автор і його фільм стали об'єктом численних досліджень. Федеріко Фелліні захоплювався мистецьким достоїнством стрічки, твердячи, що Куросаві вдалося зробити неймовірне — зафіксувати на плівці повітря. Італійський митець мав на увазі кадри пробігу героїв лісовою хашчею, коли крізь віти дерев пробиваються промені сонця. За своєю філософською кон-

цепцією цей глибоконаціональний фільм був, разом із тим, співзвучним з екзистенціалістськими поглядами, популярними в ті роки на Заході. «Расьомон» отримує у 1951 році дві нагороди на Венеційському кінофестивалі («Золото лева» та приз італійських кінокритиків), того самого року — дві премії Національної ради кінокритиків США (кращий режисер та кращий іноземний фільм), а наступного року — «Оскара» за кращий іноземний фільм.

Починаючи з «Расьомона» можна говорити про відчутні взаємовпливи східної і західної культур у творчості Куросави. Він охоче звертався до європейської класики. Зокрема, у 1951 році, Куросава екранізує роман Достоевського «Ідіот». Задум стрічки виник ще до постановки «Расьомона». Достоевського режисер називав серед воїх улюблених авторів, вважаючи, що ніхто глибше не розкривав основ людської екзистенції.

Звертається митець також і до творів Шекспіра, трактуючи його трагедії в національному японському ключі. У 1957 році на екрани виходить картина «Трон у крові», або «Павучий замок», що є вільною інтерпретацією «Макбета». Головну роль зіграв, як і у попередніх його стрічках улюблений автор Куросави Тошіро Міфуне. Крім видатної акторської інтерпретації, фільми позначено блискучим зображальним рішенням, що посилює враження від шекспірівської трагедії.

До Шекспіра Куросава повернеться наприкінці 1970-х. В основі фільму «Ран» (1985) покладено трагедію «Король Лір». Стрічка отримає ряд престижних європейських та американських нагород у 1986–1987 роках. Також Куросава отримав «Оскара» за фільм «Дерсу Узала», створений за книгою російського письменника-мандрівника Арсеньєва.

Варто зауважити, що Куросава переносив на екран не лише «високу» літературу. В основу фільму «Охоронець» покладено твір Дешеіла Хеммета «Червона жатва». Фільм, у свою чергу, вплинув на італійський спагетті-вестерн Серджо Леоне «За жменю доларів». Так само, вестерн «Блискуча сімка» є нічим іншим, як рімейком одного з кращих фільмів Куросави «Сім самураїв» (1954), знятий у жанрі «дзідайгекі». Сам Куросава поставив через багато років за цим фільмом телесеріал. Через пару десятиліть Джордж Лукас адаптує багато елементів фільму Куросави «Загублена фортеця» (1958) для своїх «Зоряних війн» (1977).

Широке визнання Куросави у світі, як це не дивно, оберталось іноді стриманим сприйняттям його творчості на батьківщині, де Куросаву вважали надто прозахідним.

Не тільки до Куросави слава прийшла з Європи. Так само один з найбільш національних японських режисерів, Кендзо Мідзогуті, отримав визнання своїх найкращих фільмів закордоном.

Мідзогуті завжди підкреслював свою приналежність до японської культури. На Венеційському кінофестивалі, де він одержував нагороди три роки поспіль, Мідзогуті завжди з'являвся у національному одязі, а, як свідчать його колеги, у розкішному номері венеційського готелю, палячи благовоння, читав перед статуєю Будди молитви за успіх японських фільмів на фестивалі.

Та, починаючи свою кінокар'єру в далекі 1920-і роки, він перебував під сильним творчим впливом німецького кіноекспресіонізму. І хоч, починаючи з картини «Кров і душа» (1923), Мідзогуті поставив у 1920-х роках чимало помітних фільмів, серед яких і «Міські історії», і «Весняний шепіт паперової ляльки», і «Міст Ніхонбасі», його авторський стиль остаточно складеться у звуковому кіно у 1930-х роках. Тоді і вималюється основна тема його творчості — трагічна доля жінки у жорсткому світі чоловіків. Дослідники творчості режисера пояснюють це значною мірою фактами з його біографії. Коли батько розорився, сестру хлопця віддали до чужої сім'ї, а нові батьки, коли теж опинилися у скруті, продали її в будинок гейш. Майбутній режисер, тоді — 13-річний підліток, тяжко переживав ці події, які залишили в нього психологічну травму на все життя.

Героїнями його кращих фільмів 1930-х років «Елегія Наніва» (1936) та «Гіонські сестри» (1936) стають жінки, які марно намагаються вирватися з життєвої пастки, крок за кроком скочуючись на все нижчі соціальні рівні.

Недарма одна з героїнь фільму «Гіонські сестри» має прізвище «Омота», тобто — іграшка, забавка; а її спроба відстояти своє людське достоїнство закінчується жорсткою розправою над нею.

Та мабуть з найбільшим драматизмом Мідзогуті розповів про долю японської жінки у своїй картині «Життя О'Хару, куртизанки». Тут режисер повертається до жанру «дзидайгекі» (історичний жанр), переконливо малюючи хід тогочасних подій. Але митця, перш за все цікавить доля жінки, дівчини з аристократичної сім'ї, яка через жорстокість оточення втрачає все: і своє становище у суспільстві, і можливість бачити свого сина, а закінчує свої дні, просячи милостиню біля воріт монастиря. Проте у цій стрічці явно звучить протест проти покірності жінки, її згода приймати такий стан речей, де вона перетворюється на безсловесну, покірну рабину.

В Японії фільм було прийнято досить стримано. Визнання прийшло знов-таки з Європи, з Венеційського фестивалю, який був справді щасливим для японського кіно у 1950-і роки. У Венеції за фільм «Угецу моногатарі» (Казки туманного місяцю після дощу, 1953) Мідзогуті отримує «Срібного лева». Сумна і поетична історія про те, як чоловік забуває свою вірну дружину заради жінка-привида, викликала захоплення європейської критики, зокрема тих, що згодом стануть режисерами французької «Нової

хвилі». Ще більший резонанс мав його фільм «Управитель Сансьо» (1954), який, знов-таки, приніс режисеру «Срібного лева».

Захоплення молодими французькими критиками, що входили до кола Базена, можна зрозуміти. У своїй творчій практиці Мідзогуті сповідав принципи «одна сцена — один кадр». Власне, він продовжував традиції, що склалися ще у німому японському кіно. Режисер прагнув дати максимальної можливості для самовиразу акторові, повністю розкрити достоїнства акторської пластики. Разом із тим, він обмежував використання крупних планів, надаючи перевагу середнім, прагнучи, щоби виконавець весь час знаходився у точно відтвореному середовищі.

Установка «одна сцена — один кадр» є надзвичайно близькою до базенівського «плану-епізоду». Цей принцип французький теоретик розробляв, виходячи з практики італійського неореалізму. Згодом, дослідники кіномистецтва зазначають багато спільних естетичних принципів у італійських та японських режисерів.

Та, мабуть, кіномитцем, для якого неореалістична поетика була найбільш близькою був Ясудзіро Одзу. Якщо Мідзогуті останнє десятиліття своєї творчості переважно працював у жанрі «дзидайгекі», надаючи особливої уваги історичній точності у відтворенні автентичності атмосфери певної епохи, її предметного світу, то інший видатний митець, якого називають найбільш японським режисером — Ясудзіро Одзу, лише одного разу звернувся до історичної теми. Його дебютом став фільм «Клинок каяття» (1927 р.) і в подальшому коло його інтересів замкнулося на плин повсякденного буття японської сім'ї.

Вже у його перших стрічках, особливо у фільмі «Університет-то я закінчив...» прозвучали інтонації ліризму і разом із тим гіркої іронії щодо розбитих ілюзій молодої людини, яка з райдужними надіями вступала у жорстокий світ. Проте іронія не переходить у злий сарказм навіть коли остаточно руйнуються плани на майбутнє («Екзамени-то я провалив...», 1930), або настає гірке розчарування сина своїм батьком, хоч за ним наступає взаєморозуміння і примирення («Народитися-то я народився...», 1931). Іноді вже у саму назву фільму виносяться ностальгічні нотки («Куди поділись мрії юності», 1932).

Чим далі, тим більше увагу митця привертає людська екзистенція у часи молодості, зрілого віку, згасання у старості. Все важливішим для Одзу стає виствітлення сімейних стосунків особливо батьків і дітей. Сповнений співчуття до людей старшого покоління, разом із тим, він філософські констатує, що діти мають право на своє життя, відмінне від того, яке прожили їх батьки. У назвах фільмів, присвячених сімейним стосункам, часто присутнє визначення пори року («Пізня весна», 1949, «Час визріван-

ня пшениці», 1951, «Рання весна», 1956, «Пізня осінь», 1956), або навіть певного часу дня («Токійські присмерки», 1957, «Доброго ранку», 1959).

Одзу вдивляється у світ, як філософ, цінуючи його природну красу, яка закономірно минає («Квіти свята Хіган», 1958, «Повість про плавучі трави», 1959). Протягом творчого шляху, Одзу виробив свій неповторний стиль, який доводив істинність думки, що Одзу є найбільш японським режисером. Всі, хто аналізує творчість Одзу, звертають увагу на точку зору камери в його фільмах: в неї дуже низька точка зйомки — так, наче вона знімає з точки зору людини, що сидить на татамі.

Характерною для стрічок Одзу є також чітка композиція кадру, де врівноважені всі елементи і акцент робиться не на внутрішньокадровому русі, а на врівноваженості й спокою. При переході від одного епізоду до іншого, режисер не вдається до напливів, або затемнення. Це, на думку Одзу, дає можливість зберегти чистоту і прозорість зображення.

Залишаючись вірним своєму стилю, обмежуючи себе у виборі зображальних засобів, зберігаючи їх чистоту і простоту, Одзу залишається суто японським режисером. Свій консерватизм він сприймає як належне і просить критиків не чекати від нього чогось іншого. «Я — торговець тофу. Буде дивно, якщо ви прийдете в лавку торговця тофу і замовите біфштекс, або смажену рибу» [1].

На відміну від своїх відомих далеко за кордонами Японії сучасників, Одзу залишався довгий час одним із найбільш шанованих режисерів, але лише на батьківщині. Самі японці виявляли побоювання, що для європейців і американців творчість Одзу навряд чи буде зрозумілою. За життя режисера його фільми так і не були представленими на престижних міжнародних фестивалях. Пройшло майже десять років від смерті режисера і виявилось, що інтерес до творчості митця в Європі і Америці від року в рік зростає. Його світобачення, філософія життя, мистецькі принципи, все більше привертало увагу поза межами Японії. Значну роль адекватному сприйняттю творчості японського митця відіграла книга американського дослідника, відомого сценариста і режисера Пола Шредера «Трансцендентальний стиль у кіно: Одзу, Брессон і Дрейєр» (1972).

У 1985 році Вім Вендерс створює фільм «Токіо-га», присвячений Одзу. Німецький режисер намагається знайти і відтворити той Токіо, який показав Одзу і своєму фільмі «Токійська повість» (1953). У 1992 році британське видання Sights Sound, за результатами широкого опитування критики визначила фільм «Токійська повість» поряд із «Громадянином Кейном» Орсона Веллса та «Правилами гри» Жана Ренуара, як один із найвищих здобутків світового кіно.

Є сенс зупинитися на творчості ще одного японського кінорежисера, чия стилістика була повною протилежністю манери Одзу. Це — Тейносуке

Кінугаса. На відміну від Одзу, цей митець виступав руйнівником традицій. Його фільм першим потрапив на європейський екран.

А починав Кінугаса свою кар'єру в кіно в амплуа "оннагата", тобто, як виконавець жіночих ролей, адже в перші десятиліття існування кіно в Японії, жіночі ролі, так само як і у традиційному театрі, виконували чоловіки. Це не завадило Кінугаса стати активним борцем за право жінок зніматися у кіно. Утім, у своєму режисерському дебюті «Смерть сестри» (1921) він сам зіграв головну жіночу роль. Режисер зважується на створення власної кінокомпанії. Перебуваючи під відчутним впливом німецького експресіонізму, Кінугаса ставить фільм «Безумна сторінка». Дія майже повністю відбувається в будинку для душевнохворих і деякі події показувалися з їх точки зору. Неочікувано, фільм користується неабияким успіхом у глядача. Так само, як і у фільмі «Перехрестя» (1928), де явно мала вплив сюрреалістична естетика, показується маячна тяжкопораненого героя. Саме цей фільм вперше побачили на європейських екранах.

Наприкінці 1920-х років, Кінугаса залишає Японію і їде до Європи, де знайомиться з новітніми досягненнями у галузі кінематографа. Певний час він проводить у СРСР і навчається у Сергія Ейзенштейна. Вплив мантажних теорій останнього відчувається у подальших роботах японського кінорежисера.

Повернувшись на батьківщину, Кінугаса починає працювати у жанрі дзідайгекі, причому створює масштабні історичні полотна. Вже у 1932 році він ставить перший звуковий фільм «Вцілілі сінсегумі». Користуються успіхом і його історичні стрічки «47 вірних ронінів» (1932) та «Два ліхтарі» (1933). У цих фільмах режисер продемонстрував високий рівень володіння техніками звукового кіно. У картинах «Літня битва за Осаку» (1937) та «Битва при Канакадзима» (1941) режисер створив вражаючий за своїми масштабами батальні епізоди, за що ці фільми порівнювали з «Александром Невським» Сергія Ейзенштейна.

Світова слава приходить до режисера, коли він у 1954 році стає тріумфатором каннського фестивалю. Його фільм «Ворота пекла» було удостоєно гран-прі. За тим послідував і американський «Оскар». Голова жюрі Каннського фестивалю Жан Кокто заявив журналістам: «Я особисто енергійно підтримував "Ворота пекла" тому що це — досягнення кіно, або досягнення прекрасного. У "Воротах пекла" я відчув підкорюючу, довершену красу театру "Но"» [1]. У пресі порівнювали фільм із трагічною історією Трістана і Ізольди, писали про довершене кольорове рішення стрічки.

Подальші десятиліття принесуть ще не один тріумф японському кіномистецтву, викличуть також численні наслідування у кінематографах світу. Закономірно постає питання: а коли ж виникло зацікавлення япон-

ським кінематографом в Україні, коли з'явилися в українських часописах перші відомості про японські фільми?

Український глядач почав цікавитись японським кінематографом вже у 1920-х роках. Про це свідчать матеріали у часопису «Кіно». Наприклад, вже у 1925 році з'являється стаття, підписана ініціалами В. І-н під назвою «Кіно у країні, де сходить сонце». Автор досить точно висвітлює мистецькі особливості фільмів далекосхідної країни, їх оригінальність і відмінність від кінематографів європейського та американського.

У тексті відзначаються такі стилістичні особливості, як «замилування з деталей. Вірно змальований побут. Відсутність кіноеротики, притаманної європейцям. М'якість і чудово краса пейзажних кадрів» [2]. Щодо пейзажів, то автор зауважує, що японським кінематографістам не має потреби їздити по країні у пошуках потрібної природи. Більшість студій розташовано у передмістях Кіото. Досить розкрити розсувні двері, як перед очима буде і прекрасна долина з озерами і водоспадами, старовинні храми і каплиці, а на горизонті — ланцюги гір.

Автор коротко розповідає про амплуа кіноакторів, що сягає корінням у театр «Кабукі», їх нелегкий побут, зовсім несхожий на розкошування американських зірок. Зупиняється журналіст і на кінорекламі, що є досить ефективною і використовує плакати, світлові ефекти і музику для залучення глядача у кінозали.

Справжнє захоплення кінематографом далекої східної країни спостерігається, коли в 1928 році на гастролі до СРСР приїздить театр «Кабукі», а у 1929-му розгортається велика виставка, присвячена японській культурі та кінематографу. Відбуваються всі ці дієства у Москві та Ленінграді, що примушує обурюватися українських журналістів та кінознавців. На шпальтах часопису «Кіно» Є. Черняк задає питання: коли українська культура буде займатися зі зразками чужих культур безпосередньо, а не через «апарат другої культури»?

Найбільш розлогою і професійною була стаття «Кіно в Японії», відомого японіста, професора Н. Конрада. Автор, знавець японської культури, показує генезу японського кінематографу, його зв'язок як із японським живописом, так, звичайно ж, і з традиційним театром.

В Японії майже одночасно з'явилися люм'єрівський апарат сінематограф і едісонівський кінетоскоп. Японці почали шукати назву новому винаходу, в результаті чого, затвердилася назва «кацудо-сясін», що означає «жива фотографія». Цікаво пояснюється і поява коментаторів — «кацубен» під час сеансу. У перші десятиліття існування кіно, на екранах Японії крутили європейські та американські фільми. Міміка акторів, їх емоційні реакції та жести принципово відрізнялися від поведінки живих людей в ана-

логічних ситуаціях. Конрад наводить такий приклад: «замість обіймів на кінець любовної сцени — сором'язливе відвертання одного від одного».

Поступово, «кацубен» стали не лише пояснювати дію, але й говорити за різних дійових осіб. Спочатку один коментатор змінював тембр голосу: басом розмовляли злончиці, тенором — закохані, фальцетом — жінки. Та згодом кацубени перетворилися в акторів-коментаторів, серед яких були і жінки. Найбільш знаменитих запрошували на гастролі у кінотеатри по всій країні.

Всі автори часопису «Кіно», що пишуть про японський кінематограф, підкреслюють надзвичайний вплив його традицій. Це відбивалось і у стилістиці акторської гри, і у виборі сюжетів: часто, з історії феодальної Японії. Відтак, чи не обов'язковим, а то й центральним епізодом, був поєдинок на мечях. Також, через вплив Кабукі, в японському кіно чоловіки досить довго грали жіночі ролі.

Проте, і в японському театрі відбувалися зміни. Європейські тенденції дали себе знати у театрі «Сімпа», що репрезентував нову школу у сценічному мистецтві. Нові впливи проникли і в кінематограф. Виникає розуміння специфічної, відмінної від театральної, кіномови. Як часто це буває, новаторами виступили кінокритики, зокрема співробітник журналу «Кінема-рекорд» Кіяма, який сам став до камери і у 1918 році, згідно зі своїм новаторським баченням поставив фільм «Дівчина з гір». Як твердить Н. Конрад, цей фільм, як і інший, «Пісня журби», стали провісниками майбутнього і сприяли відродженню кіносправи.

Найбільші японські студії частіше запрошують режисерів і операторів, що пройшли європейську і американську школи. Це не означає, що японські кінематографісти відмовляються від традиційних жанрів. Історичні «фехтувальні драми» не втрачають своєї популярності, але знімаються вони вже по-новому. Актори у цих стрічках вражають своєю тренуваністю.

На екранах все частіше з'являються фільми на теми сучасності. Конрад зауважує, що героями цих фільмів нерідко стають студенти. Згадаймо, що саме в 1929 році з'явиться відомий фільм Ясудзіро Одзу «Університет-то я закінчив».

Серед тих, кому поталанило подивитися японські фільми на виставці, був і відомий український режисер Гліб Затворницький. Своїми враженнями про стрічку «Хоробрий з Кіото» Кінугаси він ділився із читачами «Кіно». А враження ці були неоднозначними. З одного боку, Затворницький зауважує залежність фільму від театральної вистави, а з іншого — говорить про блискучу акторську гру і техніку, а також пластику, що вражає і на екрані. Звертаючись до фабули фільму, український режисер підкреслює її віддаленість від європейського менталітету. Та світосприйняття японця вона відображає досить точно. Мелодраматична історія кохання ві-



дступає на другий план. Головним рушієм дії стають самурайські поєдинки, а чи не головним персонажем — самурайський меч. Культ меча і кодекс честі самурая знаходять на екрані всебічне відображення. На думку Затворницького, «фільм “Хоробрий з Кіото” може бути наочним підручником для вивчення, що таке японська культура» [3].

На шпальтах «Кіно» подається і матеріал щодо японського кіноплакату. Автор Д. Аркін зауважує використання стилю японської гравюри в мистецтві кіноплакату, але це наслідування виступає не голою «стилізацією, а новим самостійним стилем» [4]. Особливо митець наголошує на «гієрогліфічному шрифті», що несе не службовий характер, а є основним елементом композиції.

Реакцію на публікації про японську культуру і кінематографію знаходимо через 5 років і у журналі «Советское кино» за 1934 рік у статті під промовною назвою «Разгромить национализм в киноиндустрии». Попри те, що основні критичні стріли і звинувачення спрямовані, звичайно ж, проти «українського буржуазного націоналізму», згадані були і «японські захоплення» українських кінематографістів. Автори О. Корнійчук та Ів. Юрченко гнівно таврують, наприклад, критика В. Хмурого, який насмілювався хвалити японську кінематографію за високу культуру, оригінальність і національний характер. На думку авторів статті, Хмурий виступає як «ідеолог фашистського азіатського відчуження», і тим викриває себе, як ворог соціалістичного устрою.

Пройдуть десятиліття, перш ніж український глядач зможе ознайомитися з великим японським кіномистецтвом і сприймати його без ідеологічних підказок.

### Список основних джерел

1. Ивасаки, А. Современное японское кино // Акира Ивасаки. — М. : Искусство, 1962.
2. Кіно. — 1925. — № 1.
3. Затворницький, Г. Хоробрий з Кіото / Г. Затворницький // Кіно — 1929. — № 17.
4. Аркін, Д. Японський кіноплакат / Д. Аркін // Кіно. — 1929. — № 17.