

Японские исследования. 2018. №3. С. 34–48.

Japanese Studies in Russia, 2018, 3, pp. 34–48.

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10018

Кинематограф XII века: традиционалистские теории кино в Японии 1930-х – 1940-х годов

А.А. Фёдорова

Аннотация. В статье рассмотрен период в истории Японии, когда кинематограф этой страны, всегда развивавшийся в диалоге с Западом, стремился стать воплощением исключительно «японского» культурного наследия. Поиски «чистого» национального стиля были продиктованы ростом национализма и политической конфронтацией с Западом, а также отсутствием коммерческого успеха японских кинофильмов на международной арене. Попытки наиболее прогрессивных киностудий модифицировать свою продукцию, приблизив её к западноевропейскому стандарту, не увенчались успехом. Несмотря на активное внедрение западных технологий, методов съёмки и монтажа, японский кинематограф не получил широкого международного признания, потоки экспорта не увеличились, что толкало бывших сторонников заимствования у Запада на поиски «особого» японского пути. Стремясь выявить истоки японской киновыразительности, не замутнённой влиянием извне, режиссёры и теоретики 1930-х–1940-х годов обращались к традиционным искусствам домэйдзийской Японии. Искусствовед Окудайра Хидэо (1905–2000) и кинокритик Иمامура Тайхэй (1911–1986) видели основу современного киноискусства в эстетике средневековых иллюстрированных свитков *эмаки*. Физик, литератор и эссеист Тэрада Торахико (1878–1935) указывал на сходство поэзии «нанизанных строф» *рэнку* с кинематографическим принципом монтажа. Сближение кинематографа с традиционными видами искусства помогало теоретикам переосмыслить кинематограф, привезённый в Японию из-за рубежа и являвший собой живое воплощение западной модернизации, как часть культурно-исторической традиции Японии, и в то же время позволяло повысить статус самих традиционных искусств, которые в условиях постоянного сравнения с культурными достижениями Запада нередко нуждались в «оправдании». Парадоксальным образом решающую роль в формировании традиционалистских тенденций сыграло знакомство Японии с советской теорией монтажа. Важным открытием для японских теоретиков стала статья С.М. Эйзенштейна «За кадром» (1929), раскрывающая «монтажность» традиционной японской культуры и призывающая японцев «понять и применить свою культурную особенность к своему кино».

Ключевые слова: японский кинематограф, теория кино, монтаж, традиционализм, средневековые свитки *эмаки*, японская поэзия, советский кинематограф.

Автор: Фёдорова Анастасия Александровна, PhD, кандидат искусствоведения, доцент Института классического Востока и античности Факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ. ORCID: 0000-0002-9931-053X E-mail: aafedorova@hse.ru

Twelfth-century cinema: traditionalist film theories in Japan of the 1930s-1940s

A.A. Fedorova

Abstract. The article considers a unique period in Japanese history, when instead of engaging in a cultural dialogue with the West, Japanese cinema aspired to position itself as an embodiment of exclusively "Japanese" artistic tradition. The search for a "pure" national style was determined by the growth of nationalism and political confrontation with the West, as well as the lack of commercial success of Japanese cinema abroad. Japanese film studios' attempts to modify their products by bringing them closer to the West European standard did not bear fruitful results. Despite the introduction of Western technologies, methods of filming and editing, Japanese cinema did not receive wide international recognition. Triggered by the inability to expand Japanese film export, former proponents of learning and adapting from the West set on a search for a uniquely "Japanese" path. Seeking to redefine the origins of an ultimately Japanese cinematic expression, filmmakers and critics in the 1930s and 1940s turned to the traditional arts developed in pre-modern Japan. Art historian Okudaira Hideo (1905–2000) and film critic Imamura Taihei (1911–1986) saw the origins of modern cinema in the aesthetics of illustrated *emaki* scripts. A physicist and a writer, Terada Torahiko (1878–1935), also engaged in film critics, emphasized the resemblance between the traditional "linked verses" *renku* poetry and the cinematic principle of montage. Brought to Japan from abroad, cinema was often seen as a living embodiment of the Western influence and modernity. By theorizing cinema within the framework of traditional Japanese arts, film critics in the 1930s and 1940s were able to reestablish cinema as a part of cultural heritage associated with traditional Japan. At the same time, they also succeeded in elevating the social status of traditional arts, which due to constant comparisons with the West, still needed a sense of "justification". Paradoxically, Japan's acquaintance with Soviet montage theory played a decisive role in shaping the traditionalist tendencies in Japanese film theory. Sergei Eisenstein's article "Behind the Frame" (1929), which identifies "montage" as an underlying principle of traditional Japanese culture and urges Japanese "comrades" to understand and apply "their cultural peculiarity to their own cinema" had been especially influential.

Keywords: Japanese cinema, film theory, montage, traditionalism, *emaki* scrolls, Japanese poetry, Soviet cinema.

Author: Fedorova Anastasia A., PhD, Associate Professor at the Institute for Oriental and Classical Studies, Faculty of Humanities, National Research University "Higher School of Economics". ORCID: 0000-0002-9931-053X E-mail: aafedorova@hse.ru

Название этой статьи навеяно книгой выдающегося японского режиссёра Такахата Исао (1935–2018) «Анимация XII века» (1999). Один из основателей студии «Гибли» (Studio Ghibli) известен во всём мире не только как талантливый художник и продюсер, но и как знаток живописи, искусства, истории анимации. Такахата стал также автором первой в Японии книги, посвящённой творчеству Юрия Норштейна [Такахата, 1984]. В круг интересов режиссёра вошло и традиционное искусство Японии. В книге «Анимация XII века» Такахата проводит параллели между средневековыми иллюстрированными свитками *эмаки* и экранными искусствами современности – анимацией и кинематографом

[Такахата, 1999]. Об увлечении режиссёра традиционалистской эстетикой можно судить и по его последней полнометражной картине «Сказание о принцессе Кагуя» («Кагуя химэ но моногатари», 2013). В основу фильма лёг сюжет одного из старейших произведений художественной повествовательной прозы Японии «Повесть о старике Такэтори» (*Такэтори моногатари*, конец IX – начало X в.) Цветовая гамма и стиль рисунков фильма также черпают вдохновение в традиционных жанрах японской живописи (свитки *эмаки*, монохромные рисунки тушью *суйбокуга*, и т. д.)

Обращение к традиционалистским мотивам во многом продиктовано условиями глобализации, в которых существует современная Япония. Домэйдзийская культура воспринимается сегодня как экзотическая, и потому притягательная, не только на международной арене, но и внутри самой Японии. Попытки переосмыслить кинематограф и анимацию с точки зрения взаимодействия этих искусств с традиционной японской культурой предпринимались и ранее. В своём исследовании *эмаки* Такахата опирается на выводы, сделанные японскими искусствоведами 1930-х – 40-х годов. Каковы были суждения этих теоретиков? В каких условиях создавались? Какую роль сыграли в развитии теоретического киноведения Японии? Ответить на эти вопросы нам поможет анализ теоретических трактатов Тэрада Торахико, Имамура Тайхэй и Окудайра Хидэо, создававшихся в диалоге и под непосредственным влиянием советской теории монтажа.

В отличие от японской литературы, театра, изобразительных искусств, существовавших задолго до открытия страны для контактов с Западом, кинематограф был завезён в Японию из-за рубежа и долгое время воспринимался как «западная» новинка. В марте 1897 г., спустя месяц после первых показов, газета «Осака Асахи» писала, что новое изобретение «замечательно тем, что даёт возможность быстро и наглядно ознакомиться с разными обычаями Западной Европы» [Gerow, p. 42]. В этой же газете говорилось, что в Киото планируется раздача бесплатных билетов в кино для тех, кто старше шестидесяти, чтобы они «наконец-то смогли правильно понять ситуацию в Европе», ведь многие из них продолжают вести себя так, «словно американцы и европейцы – не люди, а дикие звери, что наносит ущерб воспитанию молодого поколения». Схожие идеи пропагандировала газета «Токио Асахи» в апреле 1897 г., воспевая возможности кинематографа «показывать обычаи, манеры, знаменитые достопримечательности и города Европы и Америки». Первым в Японии приобрёл права на коммерческое использование кинематографа успешный предприниматель и бывший одноклассник Огюста Люмьера Инабата Кацутаро. Позже он вспоминал, что принял решение о сделке, посчитав кинематограф «наиболее подходящим средством ознакомления японцев с культурой Запада» [Токи and Mizoguchi].

Как и многие другие технологии, привнесённые в Японию извне, кинематограф быстро был приспособлен к культурным особенностям страны. Как и в театре Кабуки, мужские и женские роли в кино исполняли актеры-мужчины. Неотъемлемой частью японской кинокультуры стали комментарии специальных декламаторов *бэнси*. Во время показа фильмов они стояли возле экрана и исполняли традиционную для театров Кабуки, Но и Бунраку функцию певцов-сказителей *гидаю*. Уже в 1908 г. был снят первый игровой японский фильм «Битва у Хоннодзи» – историческая драма (*дзидайгэки*) о сражениях средневековой Японии. Жанр *дзидайгэки* также пришёл в кино из средневекового японского театра и по сей день является одним из важнейших, пропагандируя превосходство

традиционного японского оружия и морали над западным рационализмом и технологичностью.

В то же время японские режиссёры никогда не прекращали учиться у Запада, приспособив западные жанры и стилистику для осуществления собственных задач [Ямамото]. В 1920 г., на базе компании, продюсирующей спектакли театра Кабуки, была основана одна из крупнейших киностудий Японии – «Сётику». Главной целью новой компании было вовсе не продолжение традиций японского театра, а уход от них. В интервью, посвящённом открытию новой студии, её директор Отани Такэдзиро писал о серьёзном отставании Японии. Своей целью он видел производство современных фильмов, которые не будут уступать по своему художественному уровню европейским картинам, станут востребованы на международном рынке, и таким образом «смогут показать зарубежному зрителю всю правду о жизни в Японии» [Миуао, р. 16]. Чтобы осуществить эти цели, руководство студии активно внедряло западные технологии. В качестве учителей на студию были приглашены японские специалисты, которые успели поработать за границей. Студия активно сотрудничала с представителями движения «за чистый кинематограф» (*дзюнэйга гэки ундо*), выступавшими против традиций театра Кабуки: кинокритиком и продюсером Каэрияма Норимаса, театральным режиссёром Осанай Каору, известным писателем Танидзаки Дзюньитиро. В короткий срок, с 1917 по 1923 г., реформаторам удалось многого добиться. В стране появились первые киноактрисы, режиссёры активнее стали использовать монтаж и крупный план, больше внимания стали уделять субтитрам (традиционно эту функцию в японском кинематографе заменяли устные комментарии декламаторов *бэнси*).

И всё же, подводя в 1929 г. итоги своей режиссёрской и продюсерской деятельности, один из лидеров движения «за чистый кинематограф» Каэрияма Норимаса приходит к неутешительному выводу: экспорт японского кино по-прежнему невозможен, и главная причина тому – расовая. В Японии появились талантливые режиссёры и операторы, их фильмы несут высокую художественную ценность (*сакухин кати*), однако это по-прежнему совершенно неконкурентоспособный товар (*сёхин кати наси*). Ведь, как считал Каэрияма, мировую популярность фильма определяет «расовая принадлежность» актёров [Каэрияма, с. 13]. Танидзаки Дзюньитиро, тоже участвовавший в движении «за чистый кинематограф» и пропагандировавший внедрение западных модусов киноповествования, со временем пришёл к выводу, что аудиовизуальный образ Японии обречён быть в постоянном подчинении у Запада. В своей статье 1933 г. Танидзаки писал: «И вот приходит в голову мысль: а что, если бы у нас было собственное искусство фотографии? Как оно отвечало бы и цвету нашей кожи, и нашей наружности, и нашему климату, и нашему пейзажу? То же самое можно сказать о граммофоне и радио: если бы они были изобретены нами, то, несомненно, лучше передавали бы и тембр нашего голоса, и особенности нашей музыки... Совершенно иное мы видим у иностранцев: у них машина получила развитие в их собственной среде и, разумеется, была создана с учётом всех особенностей их искусства. В этом смысле мы несём большой ущерб» [Танидзаки, с. 67].

Начало Пятнадцатилетней войны (1931–1945)¹ и обострение политических разногласий с Западом сопровождалось ростом националистических настроений. Представители японской интеллигенции начинают поиски «чисто японской» киновыразительности, не замутнённой влиянием извне. Стремясь переосмыслить происхождение кинематографа и его место в японской культуре, ведущие теоретики страны обращаются к культурному наследию домэйдзийской Японии. Парадоксальным образом, однако, одну из главных предпосылок для формирования в Японии традиционалистских теорий кино создал очередной представитель Запада.

В 1930 г. в одном из ведущих киножурналов Японии «Кинэма дзюмпо» был опубликован перевод статьи С.М. Эйзенштейна «За кадром». Статья эта была написана советским режиссёром в качестве послесловия к книге Наума Осиповича Кауфмана «Японское кино» (1929). Тонкая брошюра издательства «Геа-кинопечать» стала первой в мире попыткой западного автора обратиться к истории японского кинематографа [Кауфман]. Однако сегодня монографию Кауфмана помнят скорее благодаря небольшой статье Эйзенштейна, в которой тот изложил основные принципы своей теории монтажа. Выводы Эйзенштейна о «монтажном» происхождении традиционной японской живописи, каллиграфии и театра вдохновили японских искусствоведов и кинокритиков на дальнейшие эксперименты в области традиционалистской теории кино.

Статья Эйзенштейна «За кадром» не была первой работой, знакомящей Японию с достижениями советской кинотеории. Во второй половине 1920-х на японском языке уже печатались выжимки из трудов Д. Вертова и В. И. Пудовкина. Однако большинство текстов было переведено не с русского, а с других европейских языков, что повлекло за собой множество неточностей. Теоретические работы Пудовкина впервые были переведены на японский язык (с немецкого) в 1929 г., однако перевод был сделан выборочно и не давал адекватного понимания идей режиссёра. Более того, в переводе содержится много фактологических ошибок – даже название фильма Д.У. Гриффита «Нетерпимость» (1916) указано неверно. О киноэкспериментах Вертова также узнали из переводных статей: в 1929 г. с французского перевели посвящённую Вертову работу Л. Муссинака, а в 1930 г. – статью режиссёра Ж. Ренуара. В это же время искусствоведы Итагаки Такахо и Симидзу Хикару развивают так называемую теорию механического реализма, в которой часто ссылаются на эксперименты Вертова и венгерского фотографа Л. Мохой-Надя. Итагаки и Симидзу владели множеством европейских языков и могли черпать информацию о деятельности «киноков» (группа соратников и единомышленников Вертова) из западных источников. Однако в их интерпретации идеи Вертова всё-таки искажались: изучив теорию Вертова по японским источникам, кинокритик Мицуи, например, приходит к неожиданному выводу, что монтаж для Вертова «второстепенен» [Охир, с. 114].

¹ Участие Японии в военных действиях на материке началось задолго до начала Второй мировой войны в Европе. В 1931 г. произошёл подрыв Южно-Маньчжурской железной дороги, после чего последовал захват северо-восточных регионов Китая японской армией. В 1937 г. японские войска вошли в Шанхай, а затем в Нанкин. В декабре 1941 г. японская армия атаковала Пёрл-Харбор, после чего во Вторую мировую войну вступили США. События, связанные с военной агрессией Японии, начавшиеся в 1931 г. и завершившиеся капитуляцией Японии в 1945 г., принято называть «Пятнадцатилетней войной».

Теория монтажа, рождённая советским авангардом 1920-х годов, получила широкое распространение в Японии, когда перед кинематографистами стояли совершенно конкретные идеологические задачи – пропаганда колониальной экспансии. Возможно, поэтому наиболее влиятельной в Японии теоретической работой о советском монтаже стала монография ленинградского кинорежиссёра Семёна Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма» (1926). Перевод был сделан с немецкого языка молодым японским кинокритиком Ивасаки Акира – в будущем активным участником Японского Союза пролетарского кинематографа «Прокино», успешным продюсером и автором множества книг об истории японского кинематографа. Работа Тимошенко не претендовала на глубокое философское понимание принципов монтажной выразительности, а имела скорее прикладной характер: в книге выделено пятнадцать «наиболее типичных» приёмов монтажа, представлены способы их графического обозначения. Утверждения Тимошенко о том, что «кино указывает путь, заставляя смотреть то, что надо» [Тимошенко, с. 15], что длина кадра должна быть достаточной для того, чтобы «зритель воспринял нужную сцену и чтобы у него не хватило времени самому пытаться увидеть или обратить внимание на ещё что-нибудь, что было бы по заданию режиссёра лишним» [Тимошенко, с. 24], отвечали главным запросам времени в тогдашней Японии.

Эйзенштейну повезло больше, чем другим режиссёрам советского киноавангарда. Его статьи были переведены на японский с языка оригинала, и в них закралось гораздо меньше ошибок и неточностей. Журналист и предприниматель Фукуро Иппэй, тесно сотрудничавший с представителем ВОКС в Японии, перевёл сначала «Четвёртое измерение в кино» (1929), а затем уже «За кадром» (1929). В переводе с русского статья получила название «Японская культура и монтаж», что во многом предопределило контекст её восприятия в Японии [Эйдзэнсютаин, 1930]. В своей этапной работе Эйзенштейн приходит к одному из наиболее значимых выводов: «Внутрикадровый конфликт – потенциальный монтаж, в нарастании разламывающий свою четырёхугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между кусками» [Эйзенштейн, 1964–1971, с. 291]. Эти суждения позволили режиссёру развить в дальнейшем свою концепцию «обертонного монтажа», основанного на внутрикадровом взаимодействии разнородных элементов, таких как «ракурс съёмки, ритм движения, крупность, фактура, объёмы, освещённость...» [Клейман, с. 201]. Японских теоретиков, однако, в основном интересовал методологический подход Эйзенштейна к изучению традиционной японской культуры. Важным открытием для японских интеллектуалов стало то, как кинематограф может быть использован для повышения статуса традиционных видов искусства, которые в условиях постоянного сравнения с культурными достижениями Запада нередко нуждались в «оправдании».

Статью «За кадром» Эйзенштейн начинает со слов: «Чудно и неожиданно писать брошюру о том, чего фактически нет». В своём исследовании он приходит к выводу, что в Японии хорошо развита киноиндустрия, но при этом не существует кино как искусства, а всё потому, что японские режиссёры игнорируют монтаж, хотя в традиционной японской культуре и искусстве этот принцип организации художественного пространства и времени превалирует. Эйзенштейн приводит конкретные примеры из японской живописи, гравюры, каллиграфии и специфического мастерства актёра. Он видит монтаж в том, как

взаимодействуют между собой разные элементы одного иероглифа и поэтические образы, собранные воедино в стихотворении хайку. Привлекает режиссёра то, как японская живопись учит раскладывать целое на части, выявляя один главный, наиболее запоминающийся образ. В театре Кабуки Эйзенштейн обращает внимание на то, как актер словно расщепляет выразительность своего тела на части, то играя одной рукой, то только ногой, то шеей и головой и так далее. Монтажной выразительности, хоть сколько-либо соответствующей этой технике и методам, в японском кинематографе Эйзенштейн не наблюдает, что вызывает у него глубокое разочарование. Заканчивается статья Эйзенштейна конкретным призывом к действию: «Понять и применить свою культурную особенность к своему кино – вот что на очереди для Японии! Товарищи японцы! Неужели вы это предоставите сделать нам?»

Ответ японских коллег не заставил себя ждать. Первым среди японцев попытался по-своему переосмыслить эйзенштейновский текст эссеист, литератор, теоретик кино и искусства, а по основной специальности – физик Тэрада Торахико (1878–1935). Подобно Сергею Эйзенштейну в России, Тэрада был одним из образованнейших людей своей эпохи, занимался научными исследованиями в области статистики, механики, филологии. Сегодня ознакомиться с его трудами можно, обратившись к полному собранию сочинений Тэрада. В тридцати томах представлены научные работы учёного, его статьи и заметки для популярных периодических изданий, а также дневниковые записи, многие из которых обращены именно к проблемам киноэстетики. Этапной для исследований Тэрада в области кинематографа стала статья «Искусство кино», опубликованная в 1932 г. в журнале «Нихон бунгаку» («Японская литература») [Тэрада, с. 491–539].

Начинается статья Тэрада с довольно нелицеприятного наблюдения: «Все теории кино, что появились за последние годы в нашей стране, словно не были написаны японцами (*нихондзин банарэ ситэ иру*)» [Тэрада, с. 492]. Тэрада указывает, что авторы не учитывают ни историю Японии, ни её «особый менталитет». В своей статье он ставит задачу заложить основы и указать дальнейшие пути развития особой, «японской» теории кино. Ссылаясь на статью Эйзенштейна «За кадром», Тэрада пишет о преобладании монтажа в традиционной японской культуре, не упуская при этом возможности уличить советского режиссёра в недостаточной эрудиции в области японской литературы и искусства. Истоки кинематографа Тэрада видит в театре теней, а также в традиционных японских свитках *эмаки*, органически сочетающих письменный текст с иллюстрациями. Для Тэрада даже видом своим японские свитки напоминают киноплёнку: во время хранения они находятся в свёрнутом состоянии, а во время прочтения разворачиваются и представляют из себя длинные полосы бумаги. Рассматривать *эмаки* надлежит справа налево.

Несмотря на множество примеров, используемых Эйзенштейном для сопоставления монтажного кинематографа с традиционной японской культурой, об *эмаки* он ничего не пишет, что стало одним из поводов для Тэрада обратиться именно к этому жанру. Подвергая сомнению утверждение Эйзенштейна о «монтажном» происхождении японских иероглифов, Тэрада сравнивает искусство монтажа с поэтическим жанром «нанизанных строф» – *рэнку*. Он считает *рэнку* гораздо более сложными и изобретательными стихами, нежели одиночные *хайку*, о которых пишет в своей работе Эйзенштейн. Не обнаружив в статье Эйзенштейна ни единого упоминания о жанре «нанизанных строф», Тэрада разочарованно пишет, что это,

вероятно, оттого, что на самом деле Эйзенштейн «вовсе ничего не знает о настоящих *рэнку*» [Тэрада, с. 511]².

Поэзия «нанизанных строф» возникла в Японии в XII в. и является разновидностью редкого для поэзии этой страны «длинного жанра». Слагаются *рэнку* коллективно: один поэт сочиняет трехстишие (первые 17 слогов из 31, из которых состоит пятистишие *танка* – самый популярный жанр классической японской поэзии). Недостающее двустишие, 14 слогов, добавляет следующий стихотворец – вместе они слагают первое звено «нанизанных строф». Третий участник присоединяет к этому ещё одно новое трехстишие, потом снова двустишие, и так бесконечно долго. Количество строф в *рэнку* не имеет ограничения – иногда их можно насчитать свыше 10 000. Нет в *рэнку* и единого сюжета. «Каждое трёхстишие и двустишие, представляющее собой самостоятельное произведение на тему любви, разлуки, одиночества, вписанное в пейзажную картину, можно без ущерба для его смысла вычленив из стихотворения, хотя оно и связано с ближайшей последующей строфой (и только с ней) сетью отношений» [Дьяконова, с. 134]. Ключевыми для *рэнку* являются связь, преемственность – не только между строфами, но и между поэтическими жанрами, между поколениями поэтов. В каждой строфе мы находим отсылку к образам, воспетым ранее в классической японской поэзии. Для того чтобы читать и сочинять *рэнку*, нужно постоянно «отслеживать слово за словом, выявляя аллюзии, отсылки, переkreщивания образов и смыслов» [Дьяконова, с. 138]. Не это ли и есть воспетый советским киноавангардом монтаж?

Рассуждая о принципах композиции «нанизанных строф» *рэнку*, Тэрада обращается к наследию великого японского поэта Мацуо Басё (1644–1694). О его взглядах на японскую поэзию мы знаем из поэтического трактата «Кёрайсё» (1702), записанного учеником Басё, поэтом Мукаи Кёрай (1651–1704). От своего учителя Кёрай узнал о трёх способах ассоциативной связи между поэтическими строфами: лексическая (*моно-дзукэ*), смысловая связь (*кокоро-дзукэ*) и связь, основанная на «единстве аромата» (*ниои-дзукэ*). Лексическая связь (*моно-дзукэ*) подразумевает использование омонимов (*какэкотоба*), а также устоявшихся в японской литературной традиции сочетаний между словами и образами: например, слива и соловей (весна) или ива и ласточка (осень). Такая связь, считает Кёрай, была характерна для поэтической школы Тэймон и её основателя Мацунага Тэйтоку (1571–1653). Позже был разработан принцип смысловой связи (*кокоро-дзукэ*), основанный на «единстве духа (*кокоро*)» между строфами: событие или пейзаж, воспетые в исходном трёхстишии, остаются неизменными, зато с каждой новой строфой меняется тон, манера речи, ракурс, с которого наблюдают за ними поэты. Такого принципа сложения стихов придерживались ученики школы Данрин, основанной поэтом Нисияма Соин (1605–1682).

Своим вкладом в традицию поэзии «нанизанных строф» Басё считал изобретение принципа, основанного на соединении строф по единству их «аромата» (*ниои-дзукэ*) – то есть по единству их психологического настроения, эмоциональной нагрузки. Классический пример строф *рэнку*, сплетённых воедино ароматом, мы находим в поэтическом сборнике

² Заметим, что в советской японистике тех лет не было исследований о *рэнку*, и узнать Эйзенштейну об этом жанре было действительно непросто.

«Сарумино» («Соломенный плащ обезьяны», 1691), составленном Басё вместе с его учениками:

XV

Летучие семена
Осенних трав рассыпает
Холодный вечерний вихрь
(Кёрай)

XVI

Озябший бонза спешит
Скорее в храм воротиться.
(Бонтё)

XVII

Печально бредёт поводырь,
К своей обезьяне привязан...
Осенняя светит луна.
(Басё)
[Басё, 1985, с. 201–202]

Тема одиночества служит тем самым «ароматом», соединяющим между собой строфы Басё и его ученика Кёрай. Образ монаха, бредущего холодным осенним вечером в свою обитель, накладывается на образ циркача, скитающегося по свету со своим питомцем, учёной обезьянкой. Объединяет их не только чувство одиночества, но и служение людям: каждый по-своему (религия, цирк) пытается спасти или хотя бы на время отвлечь людей от тягот мирской жизни.

В скреплённых единым «ароматом» поэтических строфах семнадцатого века Тэрада Торахико, японский учёный века двадцатого, находит принцип монтажа, созвучный современному кинематографу. В частности, сопоставление образов циркача и монаха в поэтической антологии «Сарумино» Тэрада сравнивает с монтажным приёмом *overlap* (*оваранпу*), когда кадры склеиваются так, что образ одного предмета или пейзажа накладывается или плавно перетекает в образ другого. Тэрада Торахико приводит и другие примеры. Трёхстишие из сборника «Хайкай Сайдзики» («Записи сезонных изменений хайку», 1803) об отце с сыном, увлечённо играющих в настольную игру Го, соединённое со строфой о матери и дочери, стряпающих на кухне, создает эффект «параллельного монтажа»: мы одновременно видим четыре пары рук, занятых привычным делом. Невольно мы проникаемся симпатией к простому семейному счастью. Ироническую зарисовку купания на горячих источниках, где все взоры обращены к молодому монаху, комически выделяющемуся среди остальных своим высоким ростом, Тэрада сравнивает с «крупным планом». В советском кинематографе он также находит аналогии «монтажа через гармонию ароматов» *ниоидзукэ*. Знаменитая сцена пробуждения мраморного льва в «Броненосце “Потемкине”» сравнивается с *рэнку*, в котором звук от падения разбившейся вдребезги

дорогой фарфоровой чаши сопоставлен с внезапным и полным решимости жестом самурая, берущегося за меч. Монтажную фразу из пудовкинской «Матери», сопоставляющую весеннее пробуждение природы с радостью грядущей свободы, Тэрада сравнивает с *рэнку*, в котором одержимость будущего убийцы раскрывается в образе луны, сияющей среди бела дня на ясном небосклоне.

Как и большинство зрителей довоенной Японии, Тэрада не видел главных шедевров советского киноавангарда, что не мешало ему писать об этих картинах и сравнивать их с классической японской поэзией. Напомним, что главной целью Тэрада было не проанализировать монтажную эстетику советских фильмов, а выстроить особую систему координат, с помощью которой искусствоведам Японии предлагалось создать новую «японскую» теорию кинематографа.

Идеи Тэрада получили дальнейшее развитие в работах искусствоведа Окудайра Хидэо (1905–2000) и кинокритика Имамура Тайхэй (1911–1986). Оба исследователя видели основу современного киноискусства в эстетике средневековых иллюстрированных свитков *эмаки*. Как историк традиционной японской живописи и книжного дела, Окудайра прибегает к сравнению с кинематографом, чтобы повысить статус жанра *эмаки*. В специальном выпуске искусствоведческого журнала ATELIER, целиком посвящённом исследованию Окудайра, жанр *эмаки* представлен как прогрессивное искусство, «на восемьсот лет опередившее современный кинематограф» [Окудайра, с. 23]. Наш второй герой – выдающийся кинокритик Японии Имамура Тайхэй. Созданные им теория анимации и теория документального кино были переведены на английский язык и до сих пор не потеряли своей актуальности [Driscoll, 2002]. Его статья «Японское искусство и кинематограф» (1941), опубликованная впервые в одноимённой монографии исследователя [Имамура, 1941, с. 28– 64], в отличие от исследований Окудайра, наоборот, обращается к традиционной японской музыке, театру и живописи, чтобы повысить статус кинематографа, а также найти возможный ключ к созданию особого, национально маркированного, чисто японского кино. В этом стремлении исследование Имамура перекликается с поставленными С. Эйзенштейном задачами: «Понять и применить свою культурную особенность к своему кино – вот что на очереди для Японии!» [Эйзенштейн, 1964–1971, с. 296]. Название исследования Имамура («Японское искусство и кинематограф») также отсылает нас к знаменитой статье Эйзенштейна («Японская культура и монтаж» – так было переведено на японский название статьи «За кадром»). «Сейчас нам как никогда важно задуматься о том, как унаследовать и дать дальнейшее развитие традициям японского искусства в современном кинематографе!» – этой фразой, очевидно перекликающейся с ранними призывами Эйзенштейна, завершает свой текст Имамура. Имя Эйзенштейна он при этом не упоминает в статье ни разу.

Разными путями Имамура и Окудайра приходят к совершенно одинаковым выводам: *эмаки* – предшественник кинематографа. Во-первых, средневековые свитки, как и монтажный кинематограф, создаются посредством синтеза самых разнообразных элементов. Текст *эмаки* объединяет в себе не только письменную информацию и рисунок, но и сразу несколько точек зрения, часто физически не совместимых между собой. Мы можем наблюдать за одним и тем же предметом или событием сразу в нескольких ракурсах. В своей статье Имамура приводит пример *эмаки*, в котором корабль нарисован так, что мы

видим всё, что происходит на его палубе, хотя это противоречит законам физики и нарушает правила перспективы. И Имамура, и Окудайра ссылаются также на пример из свитка «Сигисан-энги» (XII в.), рассказывающего о трёх чудесах, сотворённых монахом по имени Мёрэн. Некоторые дома на иллюстрациях свитка нарисованы без крыш, и мы можем как бы с птичьего полёта наблюдать за тем, что происходит внутри этих зданий. Схожий приём мы находим в кинематографе. Камера может снимать происходящее с разных точек, а в готовом фильме они будут сосуществовать и даже соседствовать друг с другом благодаря монтажу.

В *эмаки*, как и в кино, есть крупный план: некоторые предметы занимают в пространстве свитка несоизмеримо больше места, чем другие. Такое изображение не соответствует реальности, зато акцентирует внимание на наиболее важных моментах повествования, придавая ему особый ритм. Как и кинематограф, средневековые свитки *эмаки* требуют от нас особых навыков прочтения текста, иначе ориентироваться в них может быть довольно сложно. Всё в том же свитке «Сигисан-энги» есть сцена, в которой изображены интерьеры буддийского храма, и поверх этого рисунка тонким контуром обозначены фигурки монахов: кто-то молится, сложив руки, кто-то читает сутру, кто-то прилёг отдохнуть. На самом деле – всё это один и тот же монах, а рисунок рассказывает нам об одном дне из жизни настоятеля храма. Такую репрезентацию времени Окудайра Хидэо сравнивает с приёмом «двойной экспозиции» в кинематографе. Встречается в *эмаки* и приём «флэшбэк», когда нам показывают предысторию происходящего, и «параллельный монтаж» (например, в свитке «Кэгон-энги» нам поочередно показывают события, одновременно происходящие на море и на суше), и монтажные стыки типа *fade in / fade out* – в средневековых свитках переход от одного события к другому часто обозначен сизой дымкой, туманом.

Подытоживая своё исследование, Имамура делает вывод, что главное достоинство и особенность средневековых свитков *эмаки* – в их умении показать мир таким, каким не может его увидеть человеческий глаз, и в этом состоит главное сходство с кинематографом. Имамура не ссылается здесь на хорошо известную ему советскую теорию кино (в своих исследованиях Имамура всегда интересовался советским кинематографом, и в частности его документальной эстетикой), однако совершенно очевидной является близость его суждений с концепцией вертовского «киноглаза»: указывая на недостатки человеческого зрения, Вертов объявлял киноаппарат («киноглаз») гораздо более совершенным средством восприятия действительности. В своих манифестах он требовал «раскрепощения киноаппарата, пребывающего в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза» [Вертов, с. 135].

Анализ текстов Окудайра, Имамура и Тэрада свидетельствует о том, как к первой половине 1940-х годов рождённая в Советском Союзе теория монтажа была полностью переосмыслена в Японии в рамках «национальной» истории искусств. Открытия и наблюдения советских режиссёров стали частью японской науки об искусстве и кино. О глубоком проникновении «монтажного» мышления в японское искусство и искусствоведческую науку говорит даже само название исследования Окудайра: «Структура *эмаки*» (*Эмаки но косэй*). Не «история» или «эстетика» *эмаки*, а именно «структура» – *косэй*, что, в сущности, является синонимом слова *монтаж*.

С окончанием Второй мировой войны в японской прессе вновь становится возможно говорить о многогранном влиянии Запада. Представители левой японской интеллигенции в это время много пишут о проникновении в Японию советского кинематографа, его восприятии и своеобразной интерпретации японскими кинематографистами. Кинокритик Имамуре Тайхэй, отдавший в начале 1940-х годов дань патриотизму и традиционалистской эстетике, в послевоенные годы постепенно возвращается к более привычной для него марксистской риторике. В 1959 г. он публикует статью, в которой утверждает, что именно знакомство с советскими фильмами сумело подготовить почву для «творческого и идеологического пробуждения» кинематографа в Японии [Имамуре, 1959, с. 42]. По мнению Имамуре, в фильмах о современности (*гэндайгэки*) основополагающим стал «статичный» монтаж Довженко (такой, например, как в фильме «Земля»), в то время как более «динамичный» монтаж Пудовкина (такой, например, как в фильме «Потомок Чингисхана») нашёл своё отражение в японских исторических фильмах *дзидайгэки*, в особенности в сценах погони, а также в сценах битвы на мечах. Часто встречающиеся в фильмах Одзу Ясудзиро монтажные перебивки с изображением посуды, мебели, других предметов быта Имамуре также возводит к монтажной стилистике Довженко. Здание школы, тополь, огни фейерверка, светильник, ваза – все эти предметы приобретают в фильмах Одзу глубокий, символический смысл, олицетворяя такие абстрактные понятия, как страх, одиночество, тревога, надежда.

В несохранившемся фильме талантливого, трагически погибшего на фронте режиссёра Яманака Садао «Человек с татуировкой» («Мати но ирэдзумимоно», 1935) Имамуре находит пример «единения советского монтажа с философией традиционного японского буддизма». В старом храме два противника сошлись в поединке. Они подходят друг к другу, и сцена сменяется кадром, на котором изображён буддийский колокол. Мы видим, как монах ударяет в колокол, слышим звон, и вот уже один из самураев лежит бездыханным на земле. Звуки колокола затихают, над телом убитого повисает мёртвая тишина. Эта монтажная фраза напоминает об одном из главных принципов буддизма: «Всё в мире непостоянно, всё цветущее неизбежно увянет». В житии будды Шакья-Муни описано предание, согласно которому слова этой молитвы раздавались над храмом Гион (на юге Индии) каждый раз, когда умирал кто-то из его обитателей. Молитва слышалась в звоне храмовых колоколов, которые сами начинали издавать звук, когда кто-то уходил из жизни. О знаменитом предании большинство японцев знает по первым строчкам средневекового эпоса «Повесть о Доме Тайра» (XII–XIII вв.) Таким образом, мастерство режиссёра, по мнению Имамуре, заключается в его интертекстуальности, умении посредством монтажа вызывать в памяти зрителя цитаты из других произведений искусства и литературы, апеллировать к культурной памяти нации.

Как утверждает Имамуре, лишившись своей идеологической и теоретической базы, советский монтаж в Японии уподобился «лирической поэзии, воспевающей утрату и разочарование» (*акирамэ но дзёдзэси*). Содержание и стиль японских фильмов, по мнению Имамуре, напоминает скорее не советский киноавангард, а традиционный жанр японской поэзии, *хайку*. Мимолётность человеческой жизни, её незначительность в масштабах всей вселенной традиционно изображаются в японских фильмах посредством ассоциативного монтажа: сцена убийства сменяется кадром быстрой реки, несущей вниз по течению тыкву-

горлянку (традиционный символ бренности жизни в классической японской поэзии и прозе); сцена самурайского поединка сменяется кадрами белых облаков, неторопливо проплывающих над верхушками старых сосен. Смерть может настичь человека в любую минуту, но мир от этого не изменится, движение облаков и течение реки не остановятся, жизнь будет идти своим чередом. По мнению Имамура, сопоставление мимолётного и вечного – это один из наиболее распространённых приёмов монтажной выразительности в японском кинематографе.

Рассуждая о влиянии советского монтажа, Имамура всё-таки приходит к выводам, перекликающимся с традиционалистскими теориями военных лет. Знаменательно и то, что воспевая влияние советского кинематографа, кинокритик не отдаёт себе отчета в том, насколько его собственные суждения обязаны советской теории кинематографа, и в частности призыву Эйзенштейна к поискам особой японской киновыразительности. Как и в других странах мира, восприятие советской теории монтажа стало для японских критиков и кинематографистов важным поводом для теоретического осмысления кино как искусства. Специфическим для Японии было развитие этих теорий в русле националистической риторики.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 135.
- Дьяконова Е.М.* О некоторых источниках *рэнга* («связанных строф») // История и культура традиционной Японии 8. СПб.: Гиперион, 2015. С. 133–145.
- Имамура Тайхэй.* Собиэто эйга но эйкё : [Влияние советского кинематографа]. Собиэто эйга но 40 нэн : [40 лет советского кино]. Токио: Сэкайэйгасирёся, 1959. С. 34–45.
- Имамура Тайхэй.* Нихон гэйдзюцу то эйга : [Японское искусство и кинематограф]. Токио: Суга сётэн, 1941.
- Кауфман Н.* Японское кино. М.: Теа-кинопечать, 1929.
- Каэрияма Норимаса.* Нихон эйга но кайгай синсюцу ни цуитэ : [Об экспорте японских фильмов] // Эйга орай. № 56. 1929. С. 12–13.
- Клейман Н.И.* Формула финала. М., Эйзенштейн-центр, 2004.
- Мацуо Басё.* Стихи / пер. Веры Марковой. М.: Художественная литература, 1985.
- Муссинакку Рэон.* Киногурасу : [Киноглаз] // Эйга хёрон. № 7.5. 1929. С. 518–519.
- Окудайра Хидэо.* Эмаки но косэй : [Структура эмаки] // ATELIER. № 13 (1940).
- Охира Ёити.* Нихон эйгакай ни атаэта Росия эйга (рирон) но эйкё : [Влияние русских фильмов и теории кино на кинематограф Японии] // Росия бунка то киндай Нихон : [Русская культура и современная Япония] / под ред. Окумура Кацудзо, Сакон Такэси. Киото: Сэкайсисося, 1998. С. 110–127.
- Повесть о Доме Тайра / пер. И. Львовой и А. Долина. СПб.: Азбука-классика, 2005.
- Руноару Дзэан.* Дзига Вэрутофу но эйгаган : [Киноглаз Дзиги Вертова] // Эйга хёрон. № 8.3. 1930. С. 57–59.
- Такахата Исао.* Дзюни сэйки но анимэсэн: кокухо эмакимоно ни миру эйгатэки, анимэтэки нару моно : [Анимация XII века: Анимационное и кинематографическое в

свитках национального достояния, *эмаки*]. Токио: Токума сётэн, Сутадзио Дзибури Кампани, 1999.

Такахата Исао. Ханаси но ханаси. Эйдзоси но сэкай : [Сказка сказок. Мир кинопоэзии]. Токио: Токума сётэн, 1984.

Танидзаки Дзюнъитиро. Похвала тени. Рассказы, эссе / пер. с яп. СПб.: Азбука-классика, 2006.

Тимошенко С.А. Искусство кино и монтаж фильма. Л.: Academia, 1926.

Тэрада Торахико. Тэрада Торахико дзэнсю бунгакухэн : [Полное собрание сочинений Тэрада Тэрахики. Серия: литература]: В 18 т. Токио: Иванами сётэн. 1985–1987. Т. 3.

Эйдзэнсютаин Эсу Эму. Нихонбунка то монтадзю: дзэ : [Японская культура и монтаж: начало] // Кинэма дзюмпо. № 355. 1930. С. 63–64.

Эйдзэнсютаин Эсу Эму. Нихонбунка то монтадзю: кан : [Японская культура и монтаж: конец] // Кинэма дзюмпо. № 357. 1930. С. 42.

Эйдзэнсютаин Эсу Эму. Нихонбунка то монтадзю: тю : [Японская культура и монтаж: середина] // Кинэма дзюмпо. № 356. 1930. С. 60–61.

Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 2.

Ямамото Кукуо. Нихон эйга ни окэру Гайкоку эйга но эйкэ : [Влияние зарубежных фильмов на японское кино]. Токио: Васэда дайгаку сюппанбу, 1983.

Driscoll, Mark. (2002). From Kino-Eye to *Anime-eye/ai*. The Filmed and the Animated in Imamura Taihei's Media Theory, *Japan Forum*. 14(2): 269–296.

Gerow, Aaron. (2010). Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, Spectatorship, 1895-1925. Berkeley: University of California Press.

Miyao, Daisuke. (2013). The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese cinema. Durham: Duke University Press.

Токи Акихиро and *Мизугучи Каору*. “A History of Early Cinema in Kyoto Japan (1896–1912): Cinematographe and Inabata Katsutarō” in *Cinemagazinet!* no.1 (1996, Fall). URL: <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO1/SUBJECT1/INAJAP.HTM> (дата обращения: 15.05.2018).

REFERENCES

Diakonova, E. (2015). O nekotorykh istochnikakh *renga* (“sviazannykh strof”) [On the Origins of *Renga*], *Istoriia i kul'tura Iaponii*. 8: 133–145.

Driscoll, Mark. (2002). From Kino-Eye to *Anime-eye/ai*. The Filmed and the Animated in Imamura Taihei's Media Theory, *Japan Forum*. 14(2): 269–296.

Eisenstein, S. (1930). Nihon bunka to montāju: chū [Japanese Culture and Montage (Middle Part)], *Kinema jumpō* 356: 60–61.

Eisenstein, S. (1930). Nihon bunka to montāju: ge [Japanese Culture and Montage (Middle Part)], *Kinema jumpō* 357: 42.

Eisenstein, S. (1930). Nihon bunka to montāju: jō [Japanese Culture and Montage (First Part)], *Kinema jumpō* 355: 63–64.

Eisenstein, S. (1964–1971). *Izbrannye proizvedeniia v shesti tomakh* [Selected Works in Six Volumes], Moscow: Iskusstvo.

- Gerow, Aaron. (2010). *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, Spectatorship, 1895–1925*. Berkeley: University of California Press.
- Imamura, Taihei. (1941). *Nihon geijutsu to eiga* [Japanese Art and Cinema], Tokyo, Suga shoten.
- Imamura, Taihei. (1959). *Sobieto eiga no eikyō: senzen no kaisō* [The Influence of Soviet Cinema: Recollecting the Prewar Times] in *Sobieto eiga no 40 nen* [The 40 years of Soviet Cinema], Tokyo: Sekaieigasha: 34–45.
- Kaeriyama, Norimasa. (1929). *Nihon eiga no kaigai shinshyutsu ni tsuite* [Regarding the Advances of Japanese Cinema Abroad], *Eiga ōrai* 56: 12–13.
- Kaufman, N. (1929). *Iaponskoie kino* [Japanese Cinema], Moscow: Teakinopechat'.
- Kleiman, N. (2004). *Formula Finala* [The Formula of the Ending], Moscow: Eisenstein-Tsentr.
- Matsuo, Basho. (1985). *Stikhy* [Poems], Moscow: Khudozhestvennaia literatura.
- Miyao, Daisuke. (2013). *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese cinema*. Durham: Duke University Press.
- Moussinac, Leon. (1929). *Kinogurasu* [Kino-eye], *Eiga hyoron* 7.5: 518–519.
- Okudaira, Hideo. (1940). *Emaki no kōsei* [The Structure of Emaki], *ATELIER* no. 13.
- Ōhira, Yoichi. (1998). *Nihon eigakai ni ataeta Roshia eiga (riron) no eikyō* [The Influence of Russian Film (Theory) on Japanese Film World] *Roshia bunka to kindai Nihon* [Russian Culture and Modern Japan], Kyoto: Sekai Shisōsha.
- Povest' o dome Taira* [The Tale of the Heike]. (2005), Saint-Petersburg: Azbuka-klassika.
- Renoir, Jean. (1930). *Jiga Verutofu no eigagan* [Dziga Vertov's Kino Eye], *Eiga hyōron* 8.3: 57–59.
- Takahata, Isao. (1984). *Hanashi no hanashi. Eizōshi no sekai* [Tale of Tales. The World of Film Poetics], Tokyo: Tokuma shoten.
- Takahata, Isao. (1999). *Juni seiki no animēshon: kokuhō emakimono ni miru eigateki, animeteki naru mono* [Twelfth-century Animation: Cinematic and Animetic Effects Seen in Our National Treasure Picture Scrolls] Tokyo: Tokuma shoten, Studio Ghibli.
- Tanizaki, Junichiro. (2006). *Pokhvala teni. Rassказы, Esse* [In Praise of Shadow. Stories, Essays] Saint-Petersburg: Azbuka-klassika.
- Terada, Torahiko. (1985–1987). *Terada Torahiko zenshū bungaku hen* [Complete Works. Literature Section]. Tokyo: Iwanami shoten.
- Timoshenko, S. (1926). *Iskusstvo kino i montazh fil'ma* [The Art of Cinema and the Montage of Films], Leningrad: Academia.
- Toki Akihiro and Mizuguchi Kaoru, “A History of Early Cinema in Kyoto Japan (1886–1912): Cinematographe and Inabata Katsutarō” in *Cinemagazinet!* no.1 (1996, Fall). URL: <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO1/SUBJECT1/INAJAP.HTM> (accessed: 15.05.2018).
- Vertov, D. (1966). *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Writings, Diaries, Projects], Moscow: Iskusstvo.
- Yamamoto, Kikuo. (1983). *Nihon eiga ni okeru gaikoku eiga no eikyō: Hikaku eigashi kenkyū* [The Influence of Foreign Cinema on Japanese Films: Research in Comparative Film History], Tokyo: Waseda Daigaku Shuppanbu.