

THE
SUN
SHINE
ON
THE
MOUNTAIN



THE
SUN
SHINE
ON
THE
MOUNTAIN

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

Москва, 9, Страстная пл., 2/42. Телеф. 2-59-49.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА
на 1929 год

на единственный иллюстрированный
еженедельный журнал кинематографии

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

Годовые подписчики получают:

52 НОМЕРА ИЛЛЮСТРИРОВАННОГО ЖУРНАЛА И
600 портретов лучших мастеров советской
и мировой кинематографии и кадры из
наилучших советских и зарубежных
картин, впервые появляющиеся в печати.

4 Эти портреты и кадры будут объединены в
больших художественных альбомах на роскошной
бумаге в многокрасочной обложке, при чем
16 портретов выдающихся ми-
ровых артистов экрана буд-
дут напечатаны на вкладных
листах на меловой бумаге.

Полугодовые подписчики получают:

26 номеров журналов и **2** художественных альбомов с **300** портретами
и кадрами.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:

на год — 7 руб., на 6 мес. — 3 руб. 60 коп.
на 3 месяца без приложений — 1 р. 80 к.

Подписку и деньги направлять:
Москва 9, Страстная пл., 2/42. Ленинград, проспект
25 Октября, 68. Изд-во Теа-Кино-Печать.

ОТ АВТОРА

При проработке материалов по Японскому Кино я пользовался многими ценными указаниями японоведки Е. П. Тарновской, который выражаю свою благодарность.

Н. КАУФМАН

З Р И Т Е Л Ь

У Л И Ц А

Г И Н З А

Звучность европейской улицы убивает ее звук. Не дает ему дифференцироваться. Оглушает.

Датский писатель Иенсен замечает в своих „Лесах“, что если пересадить жителя джунглей на улицу Парижа или Лондона, его непременно раздавит автобус: он не услышит его шума. Но у себя дома он слышит поступь зверя на громадном расстоянии.

Японская улица имеет свою мелодию, четкую, ритмическую...

Это мелодия „гета“ или „дзори“.

Она слышнее в сумерки, когда ноги не вязнут в рыхлом, раскаленном асфальте, когда едва загорается лимонным кадмием даль фонарей.

„Гета“ — это японская обувь, сделанная из разных пород дерева. Каждая порода звучит по-своему. „Гета“ покупается на любой звук.

„Дзори“ надевают только женщины. Она шуршит по гравии и шелестит по асфальту...



В сумерки улица японизируется.

Жители сбрасывают европейское платье и одеваются в японское. В особенности женщины. На них белые, синие, голубые, вуалевые кимоно, полосатые или в цветах...

Красочность японской улицы в ее шумовом звучании.

Стук „гета“, шелест вееров, звук электрических вентиляторов, треск цикад „семи“... Это ее клавиатура...

Семи начинают трещать только в сумерки и японцу кажется, что они захолаживают атмосферу. Ибо сумерки еще полны ощущений дневного зноя, когда в прозрачном тумане дымится раскаленный асфальт, который поливают огромные автомобили.

Когда темнеет, кружки фонарей превращаются в расплавленное золото. Между домами и просинью неба клубится легкое марево. Это вечерние огни города.

Мажорными брызгами дробятся и звенят буквы световой рекламы.

Д-Э-И-Н Т-А-Н...

Вспыхивают и гаснут.

В окнах магазинов снопы света сливаются с ревом радио. Под полотняными навесами ночных кафе стучат посудой.



Ленивая сутолока дня судорожно разворачивает Громяхают трамваи, скользят автомобили, мерно отбивают такт рикши.

Люди маленького роста тянут возы с грузом. Велосипедисты прикрепляют к велосипедам железные тележки с тяжестями. Это японские ломовики. Люди-лошади, ибо настоящих лошадей в Японии мало.

Комическим зигзагом разрезает уличное движение голый велосипедист — мальчик из ресторана. Одной рукой он правит, другой балансирует подносом с остатками еды на опрокинутой ладони.

На каждом перекрестке громадные иероглифы кричат — „кори“ — „айскрим“. Люди изнемогают от жары. Все едят „кори“ — кусочки струганного льда с фруктовым соком...

Вечером торговля перебрасывается на мостовую. Торговцы привозят свои лавочки на тележках. Японец — городской обыватель очень беден и часто не имеет иного выхода, кроме торговли каким-нибудь убогим товаром, которым он едва может прокормиться. В результате большинство населения превращается в торговцев и им остается только покупать друг у друга...

Японская улица торгует самыми замысловатыми товарами. Вот тележка, на которой продаются мыши в клетках. От непрерывного движения, шума, гама, они сжались, съжились, притихли. Рядом пронзительно орет и стучит палкой по стойке какой-то здоровый парень. Он продает бананы. За несколько шагов от него импровизированная прачечная „на полном ходу“. Человек сти-



рает в тазике грязную тряпку, которая постепенно светлеет и становится белоснежной. Тогда он начинает кричать: „мыло“... Потом стирка начинается сначала. Эта неистовая реклама гипнотизирует покупателя. Ее требует улица...

А С А К У С А

Своеобразный магнит, стягивающий к себе токийскую вечернюю толпу, — это парк Асакуса. Он раскинулся на левом берегу реки Сумида, прорезывающей с севера на юг восточную часть Токио.

Сумида и ее окружение — особый красочный мир, воссозданный японскими граверами XVIII века. В японской гравюре река, ее мосты, просинь неба, лодки, освещенные разноцветными фонариками, трактованы как гармоническая мелодия цветных пятен.

Только Венеция конца XVIII века, с ее Лагуной и каналами, служила для мастеров своей эпохи такой же прекрасной, хотя и упадочной моделью.

Асакуса — это родник японского веселья, непрерывный хоровод, где смех гейши сменяется звоном актерского меча, а искаженный силуэт экранного злодея впечатляется как бой семисена, где в работу уличного фокусника, извивающегося среди бесконечного движения толпы, врывается суровой ритмической паузой надменный лик Будды, покоящегося в храме Каннон.

Храм Каннон — вершина духовной мысли японцев, сотни публичных домов, раскинувшихся позади него, — предел их земных желаний.



Феодальный строй использовал свойство японца, как человека Востока, изжить себя до отказа. Он загнал его психический мир в русло мистических переживаний, приготовив для него параллельную отдушину в культе телесных вожделений. Это сплетение сладострастия и мистики было во все эпохи характерно для организации религиозного сознания и проводилось служителями культов с явным или скрытым шарлатанизмом.

От трамвайной станции Каминари-мон к храму Каннон тянется японская улочка с двухэтажными домами, красочно пестреющими среди зеленой растительности.

В нижних этажах перед храмом помещаются торговые ряды Накамизе; они укрылись под покатыми навесами, с полотняными шторами. К крышам навесов прикреплены или подвешены узорчатые, красочные вывески. Между ними гнутся элегантными арабесками электрические розетки. В лавочках этого „гостинного двора“ всевозможные пестрые товары, главным образом старинные игрушки, лежат на столиках, на ящиках или висят на проволоке и кольцах.

Осенью витрины лавочек горят багряным огнем. Это прихваченные холодом кленовые листья, которыми японцы декорируют свои выставки товаров.

Позади Накамизе разбросаны тысячи маленьких ресторанчиков, столовых, кафе—японских и европейских, куда жадно стекаются толпы гуляющих, в особенности весной, когда в садах цветут вишневые деревья.

Толпа Асакусы — подлинно японская. Европейцы

едут на Восток преимущественно делать деньги, а не развлекаться. Иногда, чтобы рассеяться, они выезжают на своих паккардах в центр — посмотреть американскую картину в шикарном Муссасино-Кане.

✓ Колорит старой Японии был строг и гармоничен. Сейчас Япония европеизируется и многие японские жанры, просеянные через сито европейской культуры, потеряли язык своей красочности и отдают амальгамой двух чуждых культур.

Увеселения в Асакусе открыты с 10 утра до 12 ночи. Это часы Асакусы... Они не только делят время, но и фиксируют чередование уличных жанров. Время дня накладывает отпечаток на состав толпы, преображающей облик улицы.

Вечерний свет возбуждает улицу, он работает количеством. В дифференцированности его эффектов, в организации световых масс — огромная зарядка для повышения настроения.

Современный человек реагирует сильнее всего на свет, в особенности японец, еще не забывший и подавленный разрушениями от землетрясения.

Асакуса горит вечером.

Разноцветные фонарики перебирают, точно по клавишам, водяную рябь озера, световая реклама ползет и карабкается, кинематографы залиты красками плакатов. Улица дрожит от света, музыки, от тысячи шумов...

Свет деформирует облик улицы, делает иллюзорными серые маски уличной толпы, утрирует их до гротеска. И улица смеется, плачет, ненавидит...

Вечерняя толпа до крайности разнокалиберна. Ее можно классифицировать только по одному признаку — жажде развлечений.

Толстый купец с его международной „эмблемой“ — полотенцем для обтирания пота, студент на высоких гета, гомитаби с лошадьё, на которую он не смеет садиться, совершенно голые люди с пояском „фундоси“, по-европейски корректные служащие, нищие с семисеном, всякие шарлатаны-предсказатели, „модан-бои“ и „модан-гару“ — люди всех классов, состояний, группировок...

Самые интересные — модан-бои и модан-гару. Это живая карикатура на последние крики европейской моды. Сочные жанры улицы..

Пародия, действенная потому, что она подана серьезно, без напряжения. Эти люди, одетые с нелепым европейским шиком, сами не ведают, что пародируют Европу. Вся эта масса точно глотает разлитое в воздухе веселье...

Тут же на мостовой лежит неподвижно нищий ребенок. Освещенный бумажным фонариком, он кажется призрачным растением улицы... Ему бросают деньги...

КИНО-ТЕАТР

„ДЕНКИ-КАН“

Во время землетрясения почти все кинематографы в Токио погибли. Вскоре они были отстроены, при чем через год число их увеличилось до 200, вместо прежних 100 театров.



В районе Синдзюко и в центре выстроены несколько шикарных кино, в европейском стиле, как, напр., Хогакудза, принадлежащее американской фирме Парамоунт, Муссасино-кан и т. д. В них показываются обычно американские фильмы, колонизировавшие одно время японский экран. Цена билета в этих театрах 2 р. 50 к. и они доступны только иностранцам и буржуазии.

Для нас интереснее кино Асакусы. Они помещаются в наскоро сколоченных деревянных бараках, взамен сгоревших каменных зданий. С 7 час. вечера цена билетов в них понижается вдвое; их зрительскую массу составляют средние и беднейшие классы населения.

Из 12 кино-театров Асакусы лучший „Денки-кан“, помещающийся в большом железобетонном здании и отделанный внутри кремом с золотом. На его наружном фасаде развеваются узкие полосы материи громадной величины. Это японские плакаты.

Европейскому глазу, привыкшему к бесстрастности шрифтов, эти изысканные иероглифы как будто вычерчивают какую-то графическую мелодию. Они красочнее и острее европейских плакатов, и вечером, при электрическом свете, их персонажи подолгу преследуют прохожего впечатляющим узором своего силуэта.

Японский кинематограф значительно отличается от европейского типа кино-театров. В нем отсутствуют вестибюли, фойе и связанные с ними всякие развлечения культурного характера.

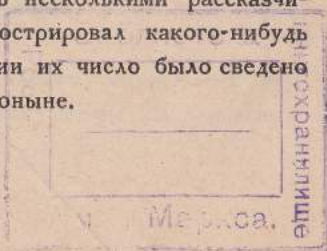
Вход в японский кино-театр прямо с улицы, при чем двери часто заменяются занавесями. Касса помещается под аркой у входа или на улице.

В некоторых японских кино перед входом в зал снимают гета, вместо которых одевают соломенные дзори, а на европейские ботинки — парусиновые чулки на резиновой застежке.

Зал состоит из амфитеатра и верха — бельэтажа. Последний является высшим и более дорогим классом, так называемый „Токуто“. Бельэтаж окаймляется невысоким барьерчиком, перед которым лежат подушки. Этот ряд предназначен специально для старух и женщин с детьми, которые сидят на этих подушках по-японски. За ним идут скамейки и стулья.

В японском кинематографе существует полное разделение полов; женщины сидят отдельно от мужчин и только в середине, в амфитеатре помещаются мужья с женами. Сеанс обычно длится 3 — 4 часа и состоит из нескольких отделений.

Японский „великий немой“ не совсем немой. В японском кинематографе существует особый институт так называемых кино-рассказчиков. Это чтецы, дающие во время показа фильмы реплики и объяснения за всех действующих лиц. В раннюю эпоху японского кино фильмы обычно сопровождалось несколькими рассказчиками, из которых каждый иллюстрировал какого-нибудь персонажа фильма. Впоследствии их число было сведено до одного, сохранившегося и поныне.



Кино-чтец должен обладать большой гибкостью разговорной речи, уметь говорить на разные голоса, со вкусом и настроением импровизировать и быть остроумным. Многие из них достигают большой популярности, их даже записывают на граммофонные пластинки и слушают дома.

Музыкальное сопровождение в игровой фильме вставляется только в местах, где показываются картины природы, эпизоды боя или массовые сцены большой напряженности. Это чередование слова и музыки является неотъемлемой принадлежностью показа японской фильмы.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ („ДЗИДАЙ-ГЕКИ“)

В стране с такой древней театральной культурой, как Япония, кино, естественно, возникло и развивалось под знаком отражения театральных форм. Несмотря на аналогию с европейским кинематографом, пути развития японского кино сложнее.

Театр в Японии стоит на недостижимой высоте и представляет собою крепко отгороженную от непосвященных касту; в целом он не вполне доступен массам. Это и породило, с самого начала, необычайно сильное довлениe элементов театра над кинематографом, который тем самым сразу сделался популяризатором и разменьщиком для более широких масс внешних театральных эффектов.

Формально влияние театра сказалось в возникновении института кино-рассказчиков, в переложении в фильме театральных и литературных сюжетов, в использовании приемов игры.

Это обрастание и перегруженность театральным материалом и приемами продолжалось свыше 20 лет, когда

в Америке давно уже были осознаны и на практике выкристаллизовались формы чистого кинематографического искусства, а во Франции лучшие кино-теоретики пытались теоретически закрепить эти формальные достижения.

Вначале кинематограф, как зрелище, был уделом низших классов городского населения. „Жрецы“ театральных каст и интеллигенция смотрели на него, как на низшее, примитивное искусство. Более того, если театральный актер дерзал переступить порог кино-ателье, то его каста немедленно предавала его остракизму... В общем в кино шли пасынки театра; но эти пионеры создали крепкую начальную группу. На ее основе впоследствии выросла целая армия кино-актеров, численность которой, как говорят, в Японии не поддается подсчету.

Сюжетами японских фильм были долгое время заимствования и переделки пьес из истории самураев. Их излюбленные трюки—колдовство и оборотничество, а также „сцены меча“. Они подавались беспомощно и были рассчитаны на зрителя улицы, у которого действительно и находили живой отклик.

Постепенно в процессе развития японского кино происходило очищение и своеобразное перерождение этих исторических сюжетов, составлявших почти до последнего времени основное сценарное ядро японской фильмы. Очищение это шло по линии постепенного освобождения от чересчур нарочитых театральных приемов и стремления найти какие-то свои кинематографические средства выражения. Перерождение сюжетов происходило на основе



5b



приспособления их для очередных задач буржуазно-монархической и милитаристической пропаганды.

Тема исторических фильм, так называемых „дзидайгеки“, охватывают историю феодальной Японии, главным образом трехвековую династию диктатора Токугава, затем революцию сверху 1868 г., вызвавшую реставрацию династии Мейдзи, борьбу отдельных князей — „даймио“ против Сёгуна, союзы кланов и т. д.

Большинство этих отрезков истории использованы в качестве сюжетов в классических произведениях японской драматургии. В этих пьесах быт эпохи подается через призму феодально-аристократической идеологии самурайского класса.

Прогнивший изнутри, держащийся на захватническом гоне насильника, на суггестивном внедрении в мозги поданных всяких архаических традиций, вроде рыцарской чести, монархической верности, кастовой обособленности, культа богов и господ и т. д., внешне, однако, этот быт японских феодалов сверкает красочным великолепием вещной культуры, находящейся в своей зенитной точке.

Этот культ вещей и внешнего декоративного окружения обычно достигает своего высшего выражения в эпохи абсолютизма или феодализма. На крови рабов всегда всходили пышные ростки эстетической культуры. От древних египтян — до Людовиков во Франции или Сёгуна в Японии — во все века и эпохи.

Кроме этого культа вещей, феодальной эпохе свойственен фетишизм личности правящей касты. Весь этот конгломерат феодальных традиций морального порядка

находил чрезвычайно яркое и своеобразное выражение в чисто внешних приемах обхождения, в графической разрисовке лица, в движениях тела самурая, в походке, манере стоять, ходить, садиться, переживать различные аффекты—гнева, радости, страсти. Эти традиции породили вместе с тем особый культ меча, как орудия самообороны и покаяния.

Меч—это не только орудие, при помощи которого дерутся и убивают. Образ меча оплетен целым кружевом романтических понятий и поверий. Семейных, наследственных, личных, рыцарских.

Да и в своей внешности он необычен. Рукоятка меча представляет собой часто тончайшее художественное произведение; ножны делаются лучшими моделировщиками и коллекционируются любителями. Это целая отрасль искусства, о которой пишутся книги... Линия лезвия закончена в своей выразительности.

Меч—почти одушевленное существо для японца. Он—объект вождения, страсти и ненависти, не менее чем человек. И, конечно, он же герой целого ряда событий, похищений, процессов, распрей. А зачастую и распределитель земных благ, спутник отдаваемых невест, состояний, титулов...

С культом меча связана целая наука обращения с ним. Она изучалась так же любовно, как любая научная дисциплина и отслаивалась в определенных канонических формах в каждом новом поколении.

Наши попытки понять сейчас такие, казалось бы, далекие и абсолютно чуждые нам. явления имеют, однако,

под собой серьезную почву. Они нам помогают расшифровать формальные элементы японского искусства, отразившего как в театре, так и в гравюре или кино быт целых эпох.

Внешние движения японца, представителя своего сословия, подчеркнуты, утрированы, театрализованы, как театрализована и вся его жизнь в рамке великолепного декоративного оформления.

Эта механика движений, в особенности при обращении с предметами, носит печать кастовой надменности и торжественности.

Это не реальность жизни врасплох, а ритуал.

Как материал для пластического или изобразительного искусства, эта театрализованная жизнь таит в себе драгоценные элементы ритма и своеобразного стиля.

Перенесенная на сцену, на экран или на гравюрную доску она воплощается в ритмическом разбеге линий, в динамическом движении плоскостей, в конструктивной геометрии групп.

Все здесь работает для остроты стиля, начиная от движения расходящихся бровей или скошенных глаз до вывертов ног или изгибов торса.

В первые годы кино давало парафразы различных пьес, беспомощно, нелепо и халтурно. Впоследствии „дзидай-геки“ стали перенимать из театра наиболее приемлемые для кино элементы динамики сцен „меча“, смену статических и динамических моментов, скудость движений актера, конструктивность групп и т. д.



С развитием кинематографа и в процессе исканий чисто кинематографических форм, действие стало раз-
вертываться, в работе с мечом появились новые формы,
созданные знаменитым Бандо Цумасабуро и т. д.; но
все же актерская игра осталась построенной главным
образом на приемах Кабуки.

В формальном отношении внутрикадровое построение
отдельных кадров японской фильма бывает выдержано
зачастую в известной ритмической и линейной конструк-
ции. В этом чувствуется влияние ритмики японской дере-
вянной гравюры, персидской миниатюры, китайской живо-
писи и т. д.

Это, конечно, не подражание японскими кино-режис-
серами чуждым искусствам, а органическое претворение
ими художественных культур Востока.

В Японии сейчас тяжелое экономическое положение.
Обиход будней потерял для японца свою привлекатель-
ность. Отсюда тяготение ко всему романтическому, при-
крашенному, идеализованному.

Японец придавлен тяжестью быта, поэтому он отвер-
гает в зрелище драму или трагедию и требует авантюр-
ную картину, комедию или салонную, американизирован-
ную фильму.

На основе этих требований искусственно формируется
сверху социальный заказ. Тематически он питается узким
циклом дозволенных буржуазной моралью сюжетов и
регулируется цензурными запретами.

Сюжетами, протежируемыми японской буржуазной
идеологией, является прежде всего любовь, в преломле-

нии буддийской религиозной философии, как напр., любовь родителей к детям, братьев друг к другу, любовь к человечеству, супружеская верность и т. д... Более прозаические, хотя и более деловые сюжеты,—проповедь монархизма и милитаризма.

Даже в сфере сюжетов первого цикла психологическая правдивость обычно скальпируется японской цензурой во имя „чистоты“ идеологической линии.

В фильмах „дзидай-геки“ исторический факт пересматривается, перетасовывается и подается в разрезе современных взглядов, ибо историческая ткань представляет собой исключительно благодарный материал для прививки ей очередных моральных лозунгов.

Трагедийный элемент „дзидай-геки“ больше не воспринимается зрителем с таким интересом, как раньше, он сейчас не ко времени, но все же постановки этих фильм очень важны, ибо они определяют как формально, так и идейно целую полосу японского кинематографа.

Как мы уже говорили, „дзидай-геки“ охватывают феодальную эпоху. На примере некоторых сюжетов мы покажем модернизованную парафразу их для очередных задач японской буржуазной пропаганды.

Одной из замечательнейших постановок являются знаменитые „47 Ронинов“. Эта популярная в Японии тема обработана в 1748 г. для сцены преемником японского Шекспира, драматургом Такеда Идзумо. Драма, в ее законченном виде, рассчитана на 10-часовое представление.

В последние годы она была переделана в фильм, при чем трагическую роль управляющего Юроносукэ играл в фильме знаменитый кино-актер Оноуэ Мацunosке. У Кабуки эту роль исполняет Садандзи.

Действие „47 Ронинов“ перенесено автором по цензурным мотивам в эпоху владычества династии Асикага (XIV—XVI в. в.), между тем как этот исторический эпизод фактически имел место в конце XVII в., при династии Токугава.

Фабульный стержень „47 Ронинов“ заключается в следующем:

На празднестве, устроенном диктатором Асикага, в честь победы над своим врагом Нитта Йосисада, разгорается спор по поводу того, где хранить шлем убитого врага. Главным бузотером является царедворец — феодал Моронао, с ухватками дворцового Казановы.

Для опознания шлема приглашается бывшая фрейлина Каойо, жена князя Ен-я. Моронао, как апробированный ловелас, пробует и ее увлечь в свои сети, но терпит полную неудачу.

В связи с этим он начинает издеваться над мужем Каойо; между ними возникает ссора, в результате которой князь Ен-я, защищая честь своей жены, покушается на убийство Моронао.

Такой проступок при дворе диктатора карается смертью и конфискацией имущества покушавшегося. По приказу Асикага, князь Ен-я должен сделать себе харакири.

Когда появляются черные вестники диктатора, Ен-я подготавливает все необходимое для добровольной казни



и дожидается только прихода своего домоуправителя Юроносукэ и вассалов. Умирая, он дарит последнему свой окровавленный меч.

Вдова Ен-я, Юроносукэ, и 46 самураев лишены своего господина, ограблены и выброшены на улицу. Юроносукэ охвачен одним чувством — пламенной жадой мести.

Для ее осуществления он должен прибегнуть к чудовищной хитрости, разыгрывая роль опустившегося человека, ибо он со всех сторон окружен шпионами диктатора, подстерегающими каждый его шаг.

У Юроносукэ начинается „раздвоение личности“, своеобразная двойная жизнь, полная притворства, симуляции, фантастических перевоплощений, нарочитых падений на „дно“ — жизнь, в которой человек на глазах у близких как бы тонет в грязи, сохраняя внутренне огромную напряженность чувства, овладевшего им целиком.

Надев на себя личину пропойцы, развратника и бесчестного человека, он теряет свою кастовую честь, опускается и отвлекает от себя пристальную слежку диктатора Сёгуна.

Однако, мало-по-малу он начинает практически подготавливать осуществление своей мести. Он открывается своим сообщникам, самураям, организуется совместно план нападения на царедворца Моронао, которого в конце концов и убивают.

„47 Ронинов“ — произведение, в котором ясно выражен протест против духа насильнической власти диктатора Сёгуна Токугава. Эта вещь глубоко созвучна эпохе,

в которой она была написана; в ней как бы слышатся глухие раскаты грома, предрекающие будущую буржуазно-монархическую революцию сверху, фактически наступившую только через сто лет.

В фильме, в достаточной мере модернизированной, сделан упор на проповедь верности своему господину. Это апофеоз монархической преданности, безотчетного, слепого чувства долга, это японская „Жизнь за царя“. Именно сейчас в Японии особенно сильны монархические тенденции, пользующиеся фильмой, как вернейшим эмоциональным орудием для проведения своих взглядов.



Другой прославленной фильмой из цикла „дзидай-геки“ является „Сен-Химе“ — психологическая драма на историческом материале, с женщиной-героиней во главе. „Сен-Химе“ не примитивная агитка, кричащая об устоях брака, о верности жены японки своему мужу. Идея верности мужу только потому, что он, освященный законом, господин ее, — эта идея является одним из моральных устоев буржуазно-монархической семьи. Семейная власть в руках особого семейного „царька“ как бы отображает монархическую структуру общества.

В фильме эта идея подается чрезвычайно искусно. Она проникает в ее костяк, как спинной мозг, в котором сходятся психологические рычаги всех поступков героини.

Из основного лейтмотива — „Сен-Химе“ — японская женщина, она остается верной женой своему мужу — создается драма чудовищных страстей и отсюда уже драма положений, побуждающих зрителя эмоционально воспринять бескровность первоначального лозунга.

Исторический эпизод о Сен-Химе представляет собой мрачную страничку из эпохи владычества династии Токугава. Диктатор Токугава Иясу утверждает себя, как центр феодального государства, при помощи грабежей и браков. Свою внучку Сен-Химе он выдает за Осацкого князя, который оказывается интриганом, заговорщиком и фрондером. Начинаются распри.

Токугава посылает туда войска, сжигает княжеский замок и убивает непокорного князя. Сен-Химе попадает обратно в дом к своему деду. Она живет в замке Иосида Готен и занимается заманиванием к себе красивых мужчин для разврата и убийства их. В конце концов ее убивают.

В японской истории Сен-Химе фигурирует, как символ развращенной и порочной женщины, в связи с которой складывается народная поговорка: „Не ходи мимо Иосида Готен“.

При сценарной обработке эта четкая историческая ткань была расцвечена замысловатым узором, в котором стерлась правда исторического события, сдвинулись яркие контуры характеров действующих лиц и настоящие, классовые мотивы их действия. Взамен этого герои фильма сделали носителями высоких нравственных идеалов, во имя которых они работают по рецепту злободневной буржуазно-монархической пропаганды.



По кодексу японской буржуазной морали жена должна прилепиться к своему мужу—господину и оставаться ему верной до конца жизни... Фильма показывает утверждение этого положения через высокую напряженность чувства героини, путем искусных, контрастных сопоставлений...

Во время осады замка и тревоги, связанной с прорывом фронта, старуха-теща укоряет свою невестку Сен-Химе в том, что она радуется победам своего деда, который должен взять замок и уничтожить всех родных ее мужа.

На это Сен-Химе, плача, отвечает, что она „японская женщина и знает свой долг“.

Но вначале это только слова. В дальнейшем она доказывает это рядом поступков, в которых внутренними пружинами являются эротическое возбуждение, садизм мстительности, исторический надрыв...

Сен-Химе снова в доме своего деда. В своей тоске по убитому мужу она доходит до безумия. Решает мстить. Орудием мести она избирает влюбленного в нее феодального князя Сакадзаки-Дева-но-Ками и начинает с его обольщения. Он колеблется, напоминая ей о своей семье, являющейся препятствием для их чувства. Сен-Химе с своей стороны держит его все время на огромном психо-эротическом возбуждении.

Наконец, ее выдают второй раз замуж за молодого рыцаря Сацума, победителя на турнире. Когда свадебный кортеж движется мимо усадьбы Сакадзаки, она симулирует заболевание. Ее, полумертвую, вносят в дом Сакадзаки, как в первое попавшееся убежище.

Оставшись вдвоем с Сакадзаки, Сен-Химе снова разыгрывает сцену обольщения, подстраивая все таким образом, чтобы вызвать столкновение между ним и своим мужем.

Происходит поединок между Сацума и Сакадзаки. Последний смертельно ранен. Умирая, он подползает к ней, восклицая экстатически: „Сен-Химе хочет быть моей женой“, но Сен-Химе отталкивает его ногой и кричит, что она „японская женщина и никогда не будет ничьей женой“.

Такие ее действия имеют конечной целью месть дому ее деда Токугава, дискредитирование этого дома, убившего ее мужа. Они совершаются во имя апофеоза супружеской верности и это оправдывает, по понятиям японской буржуазной морали, низость выбираемых средств.

В приемах лепки образа Сен-Химе много чисто восточных элементов, восходящих к „Тысяче и одной ночи“. В то же время в ней восточная сложность и извилистость переплетаются с чертами характера, свойственными леди Макбет, Мессалине или царице Тамаре. Но все эти разноречивые оттенки чувств спаяны надрывом обреченной женщины.

В фильме „Саккамота Рюма“ извращение исторической перспективы и жонглирование историческими фактами, в угоду монархической тенденции, вызывают возмущение у многих старых знатоков истории.

Одноименный герой фильма является творцом блока кланов Сацума и Тёсю, объединяющихся для совершения реставрации Мейдзи в 1868 г. Восставшие князя

прогоняют диктатора Сёгуна и заставляют его, под дулом иностранных пушек, передать власть законному императору.

Ультра-монархическая тенденция выявляется здесь очень тонко в развертывании этапов героической борьбы главного действующего лица, преломляющейся в его переживаниях.

Фильмы „дзидай-геки“ ставятся двумя лучшими японскими кино-организациями Никатцу и Сёдику, конкурирующими в пышности постановки. Но театральность трагедийно-эпического стиля, сдобренного громадной дозой монархической агитации, больше не удовлетворяет зрителя, который хочет отдохнуть на авантюрной, комической или американизированной ленте.

АВАНТЮРНЫЕ ФИЛЬМЫ

„ЧАМБАРА“

В фильмах „Чамбара“ нет театральной перегруженности историческими реконструкциями. В них много легкости, движения, динамики. Они пронизаны звоном меча, зигзагами его движений, неуловимым отблеском стальных клинков...

Тянь-тянь-бара-бара, или сокращенное „чамбара“ — это лязг мечей в работе и им характеризуется дух этого цикла фильм.

Неисчерпаемым источником сюжетов „Чамбара“ является „Кодан“ — сборник старинных легенд и преданий.



То, что рассказывает Кодан, всегда занимательно, остро, динамично, приправлено волнующей фантастикой и по восточному парадоксально.

Герои „Чамбара“ живут настолько быстро, тревожно и нервно, что у них не остается времени для психологических переживаний, внутренних конфликтов, треволений.

Жизнь для них — борьба, распри, необычайные приключения. Фантастические ловушки, еще более изумительные избавления, клич дружинников и поход скопом, с мечом, во имя меча.

Поэтому житейские вопросы разрешаются не законами права и этики, а фехтовальным мастерством, личной отвагой, молниеносной сообразительностью и хитростью. Вся жизнь буквально сконцентрирована на лезвии меча.

Ранние фильмы „Чамбара“ содержат элементы сверхъестественных превращений, оборотничества, колдовства. За этим кроется некоторая социальная подоплека, ибо народ, ненавидя и критикуя правящий класс феодалов, наделял своих фактически бессильных героев, сверхъестественными возможностями, ставившими их иногда в выгодное положение перед правителями. Интересно, что эти, сравнительно не действенные, элементы протеста обычно вырезались японской цензурой.

В настоящее время фильмы „Чамбара“ носят чисто приключенческий характер. Одним из излюбленных героев является знаменитый вор феодальной эпохи Надзуми Кодзо.

Образ Надзуми чрезвычайно интересен. Этот ловкий вор попадает в самые необычайные положения, участвует

в фантастических приключениях, заинтриговывает калейдоскопом трюков, которые были бы подстать разбойнику Али-Бабе или итальянцу Бенвенуто Челлини.

Он переодевается женщиной (мотив чисто японский), проникает в княжеские хоромы, уходит от преследований, берет любое препятствие и т. д. Но это его профессиональное мастерство, его воровской гений...

Его моральный актив состоит в том, что он в то же время является спасителем угнетенных, социальным защитником, рыцарем бедняцкой правды...

Противники его — феодальные аристократы, с которыми он борется из-за какой-нибудь обиженной девушки, обворованного бедняка, угнетенного крестьянина. При этом этот вор, обкрадывающий богатых, чрезвычайно деликатен в формах своей помощи бедняку, в особенности когда он ему тайком бросает деньги через просверленную дырочку в бумажном окне и т. д.

Создание образа Надзуми Кодзо имеет за собой историческую подоплеку. Японское третье сословие, угнетаемое в XVII и XVIII в. в. феодалами, было лишено возможности выставить протестантов, бунтарей, которые бы его могли активно защищать. Это наступило позднее, незадолго до буржуазной революции.

Этим и объясняется появление на почве этого стихийного протеста, человека, стоявшего как бы над обществом, с целью его защиты.

В фильмах „Чамбара“ играют немалую роль знаменитые „отокодате“ — народные дружины из нарождающейся городской буржуазии и купечества. В противовес

вору, как явлению надклассовому, эти дружинники представляют собой чисто классовые группировки людей, организующихся для самообороны и противодействия развивающемуся феодализму.

Возникновение отокодате надо приурочить к первой половине XIX в., незадолго до реставрации Мейдзи.

В этом цикле фильм „Чамбара“, как стержень интриги обычно фигурирует фамильный меч и борьба за него. Святость меча еще не ущерблена, его фетишизм не поколеблен и поэтому он является еще полновластным хозяином и распределителем судеб не только отдельных людей, но целых семей и даже партий.

На поиски или отвоевание меча самурай ведет с собой целые дружины. Эти дружины, возникающие в плане защиты городского населения от грабежа самураев, в то же время охотно помогают кому-нибудь из них добывать меч, если считают его дело правым, настолько сильно еще обаяние меча.

Среди фильм „Чамбара“ встречаются, однако, картины, где меч, как символ феодальной традиции, теряет свое священное очарование и превращается в вещь наравне с другими.

В одной из постановок кино-организации Сёцику есть концовка, где дружинник отокодате, добыв, наконец, меч, из-за которого погибла целая семья, стоит на мосту среди трупов и после некоторого раздумья бросает меч в реку, как никчемную и дотошную вещь.

Однако это купленное ценою крови прозрение еще не стало общим достоянием и пережитки старого все



еще довлеют над героями фильмы и отсюда уже передаются японскому зрителю.

Успех „Чамбара“, как мы уже говорили, объясняется динамикой действия, быстрой сменой положений, занимательностью авантюрной интриги. Его связь с театром выражается еще в заимствовании у последнего приемов фехтования, в основе которых лежат традиционные каноны танцовальных форм театра Кабуки.

СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

„ГЕНДАИ-ГЕКИ“

Требование современного японского зрителя сводится к тому, чтобы ему дать фильм, в которой он мог бы забыть от гнетущей действительности... Требования производителей направлены на борьбу с американским кино-капиталом, вытесняющим японскую картину. Требования идеологов правящего класса идут по линии буржуазно-монархической пропаганды. Наконец, требования цензуры обуславливают пресечение в корне всякой попытки показа недозволенного.

При определении линии современной картины учитываются все эти разноречивые элементы, из комплекса которых и формируется искусно направляемый социальный заказ.

Фильмы с драматическим содержанием отходят в Японии в область прошлого. Их место заступают трагикомедия или салонные картины с „счастливым концом“.

Среди японских производителей существуют два течения; фирма „Социку“ показывает реалистический, фотографический быт, более старая фирма „Никкатцу“ прихорашивает современность на американский лад. Она идет на поводу у той части публики, которая увлекается американизмом и хотела бы видеть Японию американизированной.

Один из лучших сюжетов из сценарного портфеля „Никкатцу“ — салонная фильма „Он и пять женщин“ („Каре-во-мегуру-гонин-но-онна“). Эта фильма интересна тем, что конец ее явился предметом столкновения между цензурными требованиями и „happy end'ом“, — столкновения, в котором победила цензура.

Молодой талантливый врач влюбляется в актрису и хочет на ней жениться. Она его обманывает и обирает. Его вера в женщину поколеблена, и он решает мстить другим женщинам за свой поруганный идеализм.

Вместо актрисы, которую он любил, он вступает в любовные отношения с четырьмя другими женщинами. В этих отношениях главную роль играют моменты распутства, озлобления, самобичевания. Трое из его любовниц являются для него только половой приманкой; это содержанка богатого негоцианта, гейша и внучка его старухи-няньки.

Знакомство с пятой происходит при несколько романтических обстоятельствах. Однажды ночью, когда он пьяный идет по улице, на него наезжает автомобиль, в котором сидит девушка из аристократического круга. Она его подбирает, отвозит и для продолжения знакомства

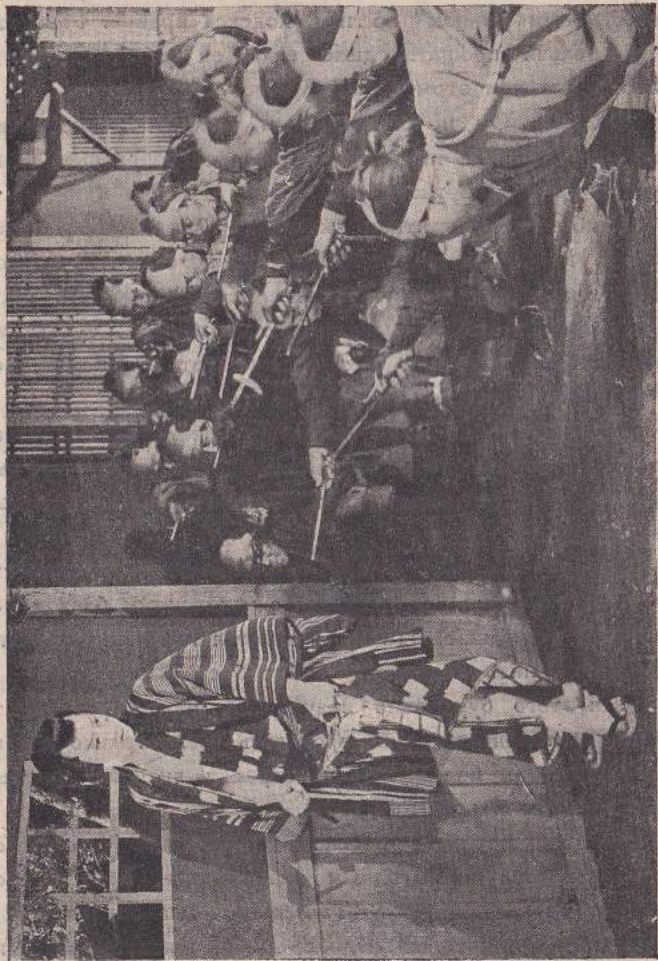
через некоторое время вызывает к себе в дом, в качестве врача. У них начинается роман, и нахлынувшее на него новое чувство побуждает его бросить своих любовниц.

В рождественскую ночь он ее ждет к себе на елку. Неожиданно вваливается компания с актрисой, следом за ними содержанка. Растерянный, он прячет своих любовниц, но неудачно. Они сталкиваются с его невестой и она, возмущенная, уходит.

Его любовницы видят, что он потрясен от происшедшего разрыва и советуют ему пойти к своей невесте, которая, по их мнению, должна его простить. В вьюжную рождественскую ночь он идет к ней, застает ее одну дома, но она его выгоняет.

Эта сентиментальная дребедень на психологическом материале является типичным образчиком буржуазных требований и вкуса. Материал, на котором сделана фильма, стопроцентно американизирован. Если судить по этой фильме, то Япония не знает ни социальных конфликтов, ни безработицы, ни стихийной разрухи или восстановительного периода. Жизнь заснята в розовом флере и важнейшим занятием людей является любование своими чувствами, драматизация их.

В этой фильме сконцентрированы все элементы, нравящиеся мировому мещанину. Тут салонная эротика, крушение идеалов, психологические перепевы, рождественские прозрения кокоток и т. д., словом, этот сентиментально-эротический рождественский винигрет как нельзя более требует благополучного конца — слез и всепрощения двух любящих сердец...



Однако японская цензура решилась пожертвовать „счастливым концом“ во имя кодекса нравов. Развратника нельзя прощать, даже если он раскаивается и кино-фирма при этом терпит убыток...

Фильма „Он и пять женщин“ является соревнованием красивейших японских „stars“, своеобразным конкурсом красоты артисток.

Наиболее эlegantная женщина японской фильма Окада Иосико, законодательница европейских мод в Японии. Она играет именно тех американизированных японков, которых, подобно американским виллам, туалетам, стандартным условиям жизни, еще нет в Японии, но о которых грезит каждая „модан-гару“...

Другая фильма „Голубая моль“ такая же подделка под действительность; ее салонно-мещанский сюжет мог бы быть использован кино-тематикой большинства буржуазных стран.

Героиня „Голубой моли“ — разорившаяся девушка из буржуазной семьи, остающаяся с чахоточным братом на руках. В этом мире, однако, считается главным достоинством сохранить видимость былого блеска.

Для этого буржуазно-иезуитская мораль разрешает лгать, притворяться, даже продавать себя, только делая это осторожно, под шумок и сохраняя внешние формы жизни, ибо они превыше всего...

Девушка начинает посещать кафе, где осторожно приглядывается к выгодным знакомствам. Брат и его товарищ ее выслеживают. Там же она знакомится с богатым кутилой, который, недолго думая, пытается завести

ее в свою загородную виллу и изнасиловать. По дороге машина ломается, их подбирают полумертвых и доставляют в дом к его родным. Среди домашнего очага в нем происходит перелом и он просит ее стать его женой.

Приключения, начавшиеся во имя спасения буржуазного престижа и из родственных чувств к брату, причаливают к тихой пристани. Счастливый конец является наградой испытаниям героини.

Сюжет „Голубой моли“ чрезвычайно типичен для раздела американизированных фильм. Американцы ищут в кино стопроцентный образ Америки, усовершенствование всего американского, идеально-утрированную действительность, возведенный в квадрат стандарт. Но стандарт быта у них есть, они это знают и отдают себе ясный отчет в своих требованиях.

Для нищей Японии американское благоустройство является идеалом. Если нельзя показывать американские фильмы, где идеал воплощен в жизнь, то надо ставить свои картины, где якобы существует свой американизированный быт, но последний так же похож на настоящую американскую действительность, как декорация павильона похожа на реальный дом.

Кроме чисто-развлекательных задач, в которые просеиваются буржуазные лозунги, в японском кино существуют два очень важных тематических раздела — религиозный и милитаристический.

Религиозные организации очень тесно спаяны между собой и сейчас раскидывают во всем мире цепкую кинопаутину. В Японии, как и повсюду на Востоке, есть мис-

сионеры, в распоряжении которых всегда существуют огромные средства. Они, между прочим, финансируют постановки специальных „моралитэ“, где с экрана глядит лицо стопроцентной христианской пропаганды.

Образчиком такой фильмы является „Путь к богу“, сделанный не без влияния гриффитовской романтики, преувеличенной страстности, острых жизненных противоречий. Фабула ее могла бы быть взята из любой американской нравоучительной картины.

Японский священник-христианин, умирая от чахотки, завещает своей слепой дочери различные нравственные правила религиозного характера. При этом он ей указывает на образ Христа, который о ней позаботится.

После смерти отца, хозяйка квартиры сплавляет слепую в воровской притон. Воры заставляют ее собирать подавание игрой на мандолине и пением.

Однажды какая-то богатая девушка бросает ей на улице монетку. В этот момент ее спутник — вор крадет у богачки кошелек с деньгами. Слепая начинает мысленно прозревать и умоляет отдать кошелек обратно. Воры над ней издеваются и решают похитить при ее участии подавшую милостыню девушку, но слепая отказывается помогать им и ее бросают в чулан.

Там она подслушивает дальнейшие замыслы воров; ей удается улизнуть и предупредить родителей девушки, которые спасают свою дочь, а ее (слепую) берут к себе в дом.

Доброе дело, как мы видим, сделано не зря, оно полностью окупилось. Христианская мораль работает на



Все сто процентов. И неудивительно, ибо за социальный заказ произведен расчет наличными.



Попы захватили один фланг, на другом работают милитаристы. Время символов, аллегорий, больших исторических полотен давно позади. Реконструкции древних битв, в стиле гениальной для своего времени „Нетерпимости“, сейчас вызывают только улыбку. Чтобы показать опасности современной войны во всем ее объеме, нужно использовать реальный военный материал, ибо военная пропаганда может быть осуществляема только при помощи этого фактического материала.

Японские милитаристы идут здесь двумя путями. Они действуют на национально-шовинистические инстинкты путем создания картин на сюжеты из русско-японской войны и из жизни национального героя генерала Ноги. Кроме того, они делают чисто пропагандистские фильмы на частичном военно-хроникальном материале.

В известной фильме „Земной шар крутится“ („Цикю-га-ма-вару“) показывается война в культурно-историческом разрезе, при чем стержнем фильма является столкновение Японии с одной великой державой (Америкой?).

В картине Япония побеждает, но японцы большие практики, с этим они связывают показ всего, что нужно для этой воображаемой победы, начиная от военного снаряжения и кончая всеми техническими усовершенствованиями, вроде газовых атак, авиации, танков, флота, людского мяса и т. д.

Такая демонстрируемая мощь молчаливо агитирует за дальнейшие военные кредиты, за непрерывную военную политику, ибо с существующей громадной подготовленностью умело монтируется призрак грядущей реальной войны. Понятно, что при постановке этой фильма оказывали сугубую помощь военные органы, предоставляя в распоряжение кино-фирмы „Никкатцу“ все необходимые людские и технические материалы.



Во всех закоулках, во всех медвежьих углах, так же как и в культурнейших центрах земного шара, американская комическая оказалась победительницей. Из-за Чаплина ломают копыта изысканнейшие умы французской культуры, о Чаплине мечтают порабощенные дикари в отдаленных от культурных центров колониях.

Не только о Чаплине, но и о Бестер Китоне, Гарольде Ллойде и других.

Американцы сумели до известной степени отскоблить скорлупку расы, национальности, культуры от человеческого сердца и показать его, по выражению Бодлера, „голым“.

Американские кино-комедии — великолепный импортный товар. Для него трудно сделать заслоны. Но национальная политика диктует.

Японцы внимательно изучали Чаплина и Бестера Китона и решили создать свою комедию по их образу и подобию. Но это трудно сделать, ибо Чаплин создает современного человека, с космическим сердцем, в

котором^а отражаются прикосновения всех культур, коллизии глубочайших философских систем современности, порезы от всех социальных противоречий. Человеческое существо из мозга и крови, заключенное под футляром чаплинского гротеска отличается большой сложностью.

Что делают японцы? Они берут внешние приемы Чаплина, приспособляют к ним японского мелкого мещанина (в Японии материал для комедии — крестьяне и мещане) и хотят создать национальную комедию.

Результат — изнасилование чаплинских приемов, искусственная попытка их привития на чуждую почву.

Приемы Бестера Китона и Гарольда Ллойда больше поддаются органическому восприятию. На них можно многому научиться в применении к бытовой фильме, какой является японская комическая.

Сюжеты японской кино-комедии берутся главным образом из гуши современного быта. Если провести чисто внешнюю параллель между „дзидай-геки“ и пьесами театра Кабуки или красочно-гротесковым стилем граверов XVIII в. Шараку и Тойокуни, то японскую комическую можно было бы сравнить, по аналогии, с миром юмориста Хокусяя, неутомимого наблюдателя и острого насмешника народного быта.

Обычная сфера комической — это быт мелкого служащего, деревенского лекаря, аптекаря, провинциальной вдовы, городского босяка-лентяя и т. д. Это их будни, столкновение их мечтаний с суровой действительностью, их „величие и падение“, как сказал бы Бальзак. Вот их темы:



Мелкий клерк делает карьеру, подслуживаясь к своему хозяину, подхалимничая, выслеживая и накрывая другого вороватого служащего фирмы. Но к своему торжеству он проходит через ряд приключений, где над ним издеваются, избивают и всячески его унижают. Это сфера Монти Бенкса. — Беспризорный лентяй находит ящик с фальшивыми йенами. В связи с этим кладом он претерпевает ряд головокружительных авантюр, фантазмагорических превращений. — Деревенский зубной врач сталкивается с светской красавицей. Мечтает о ней, но действительность его призывает к порядку. — Бедная вдова ловит для своей глупой дочки женихов. После знакомства с невестой они сбегают один за другим.

Как мы уже говорили, японская комическая выполняет боевую задачу на экономическом фронте, она вытесняет американскую кино-комедию. Для этого японцы перенимают все приемы американцев и с их помощью пытаются дать оформление гротесковым сторонам своего быта. Лучшие кино-комики Японии Арандзюн и Ватанабе; последний — артист с острой, кинематографической внешностью, умело всматривавшийся в Чаплина.

Американские формальные приемы, довлеющие над японской фильмой, дают и на ее материал, не давая ему возможности развернуться и найти свои собственные формы выражения, и, вероятно, на этом фронте японцами будет дана еще не одна битва.

В борьбе японской продукции с европейской своеобразное место занимает экранизация знаменитых европейских литературных произведений, как, напр., „Жизнь“

Мопассана, „Дама с камелиями“ Дюма и т. д. Эти вещи целиком транспонируются на японский лад, при чем действие переносится в Японию, герои превращаются в японцев и т. д.; в этих фильмах остается только драматургический и психологический стержень.



В сегодняшней Японии, как и в других странах мира, борются две стихии — американизм и ленинизм.

Буржуазия находится под гипнозом Америки. Она стремится к американизации быта и технизации промышленности. Проводит спортизацию учебных заведений, ратует за христианство, зачарована танцами, модами, фокстротами и миссионерством.

Интеллигенция и рабочий класс смотрят в сторону советской России. Японская художественная культура находится под большим влиянием советской культуры.

Это началось еще до революции, когда японский литературный реализм и натурализм формировался под влиянием Толстого, Достоевского и Тургенева, когда переводилось каждое слово Андреева и Горького, когда под воздействием Художественного театра развивался театр Цукидзи и ставили Чехова, Горького и т. д.

После Октябрьской революции эта связь переключилась на новые рельсы. Русская культура как бы могучим наплывом преобразилась в советскую культуру, окрасившую все в ярко выраженные социальные тона.

Сейчас в Японии переводится вся марксистская литература, резолюции ЦК партии, ряд произведений совет-

ских писателей—Иванова, Фадеева, Пильняка, Либединского, Пришвина и т. д. В труппе Дзен-Эйдзи с огромным успехом ставится „Освобожденный Дон-Кихот“ Луначарского. Более того, пролетарские писатели Японии пишут на русские темы.

Факты — упрямая вещь. Они говорят сами за себя.

В области кино влияние достигается сложнее. Фильма прежде всего коммерческая вещь. Ее хождение по экранам зависит от усмотрения прокатчиков. Япония не знает наших лучших фильм. Монархическая Япония будет бороться против „Броненосца Потемкина“, „Матери“, „Конца Санкт-Петербурга“. Но все же, по свидетельству приезжавших сюда виднейших кино-производственников Японии, советская фильма должна оказать огромное влияние на японское кино. Приемы кинематографического построения советской фильмы должны воздействовать на театрализованность японского кино, драма коллектива, драма массы сдвинет с мертвой точки японскую драму индивидуализма, эгоизма, эгоцентризма.

„НИККАТЦУ“ И СӨЦИКУ“

Первые десятилетия японское кино вело жалкое существование. Оно находилось в полном пленении у театра. В фильмах играли выгнанные из театра актеры, ставили случайные режиссеры, снимали не знавшие законов света операторы; в ателье не было ни подходящей аппаратуры, ни искусственного освещения, ни технического оборудования. К фильму, кроме того, приспособлялась театральная музыка; рассказчики — „бенси“ — помещались за экраном и часто вставляли в истолкование фильмы различные неправдоподобные отсебятины.

Японский кинематограф нуждался в коренной ломке и переустройстве. Последнее, частично, выпало на долю новой мощной кино-фирмы „Сөцику“.

Вследствие убожества туземной фильмы, японский зритель бросился в объятия американской импортной картины. Перед кино-организациями стояла двоякая задача: вытеснить и закрыть доступ иностранной картине и создать новую японскую фильму, свободную от

театральных влияний и сделанную на подлинно японском материале.

Эта задача не разрешена и по сей день, но кино, мало-по-малу находящее свои способы выражения, стало в свою очередь оказывать воздействие на театр, на окаменелость его формальных традиций и канонов.

Сейчас в Японии конкурируют две кино-организации „Нихон-Кацу до-Сясин-Кабусики-Кайся“ („Никкатцу“) и „Сёцику-Кинема-Кабусики-Кайся“ („Сёцику“). Первая существует свыше 20 лет, вторая, самая мощная в Японии,—около 10 лет.

Из сферы исторических сюжетов „Никкатцу“ ставит серийные фильмы, охватывающие огромное историческое полотно, с эпическим размахом. Эти исторические эпопеи преподносятся в необычайно пышной форме, при чем эпоха реконструируется лучшими мастерами и знатоками старины. Современность в фильмах „Никкатцу“ дается идеализованной, завуалированной, заретушированной. „Никкатцу“ умеет, кроме того, подбирать и переманивать лучших актеров и режиссеров и часто выдвигает художественное задание в фильме на первый план, что в условиях кино-работы в Японии является нелегким делом. Для „Никкатцу“ характерна традиция, артистичность, любование стариной..

Роль кино-фирмы „Сёцику“ более революционная. В ее задачи входили отход от театральных приемов и работа на бытовом материале, который трактовался натуралистически и даже фотографически. Первой постановкой этого рода была „Душа у дороги“, созданная



Каорю Осанаи под влиянием „На дне“ М. Горького — в апреле 1922 г.

В начале двадцатых годов „Сёцику“ модернизирует свое производство, открывает кино-школу, покупает в Америке оборудование, выписывает от Ласки американских производителей и т. д.

Сейчас „Сёцику“ обладает тремя знаменитыми кино-фабриками: „Камата“, „Симо-Камо“ и „Бантсума“.

Камата — станция на электрической железной дороге Токио—Йокагама. В 1920 г. эта местность еще представляла собой сплошное рисовое поле, на котором были разбросаны около 20 домиков и лавченков.

За эти годы „Камата“ превратилась в японский „Голливуд“, с населением в 100.000 человек и самой мощной кино-фабрикой на Востоке. На ней работают около 1.000 человек; из них 50 режиссеров, 80 техников, 600 актеров, — остальные монтеры, фотографы, сценаристы и служащие. Павильоны фабрики имеют солидное оборудование, позволяющее ежедневно заканчивать до 12 фильм. В „Камате“ снимаются только фильмы на современные сюжеты.

Японская классическая старина, самурайство, авантюры цикла „меча“ снимаются в старинном Киото, в ателье „Симо-Камо“ и „Бантсума“.

„Симо-Камо“ расположилось на романтических берегах реки Камо, недалеко от знаменитой японской святыни Камо, в торжественной атмосфере феодальных древностей.

Оно было построено в 1923 г., как убежище от землетрясения, в котором и укрылся весь наличный со-

став кино-фабрики „Камата“. Позже ателье „Симо-Камо“ разрослось и стало самостоятельно ставить фильмы на старинные сюжеты.

Третьим ателье кино-фирмы „Сёцику“, находящимся также в Киото, является „Бантсума“. Созданное знаменитым актером Цумасабура Бандо (сокращенное „Бантсума“) и носящее его имя, оно впоследствии перешло к „Сёцику“. И это ателье предназначено исключительно для постановки исторических фильмов из эпохи японского феодализма.

Во главе японской кино-фабрики стоит директор, ведающий всей финансовой и организационной стороной производства и несущий за нее персональную ответственность. Он обычно совещается с режиссерами и коммерческой частью для того, чтобы уловить требования и вкусы рынка.

На каждой фабрике существует сценарный отдел, где особые сценаристы, иногда и при участии режиссера, прорабатывают принятые темы. По принятии сценария режиссер совещается с главными артистами и согласовывает с директором вопрос о стоимости фильма, о костюмах, о сроке изготовления и т. д.

В Европе и Америке картины ставятся в течение многих месяцев, Чаплин работает фильму годами. В Японии случается, что фильму в 5 частях производят в 7—15 дней. Правда, это часто встречающееся исключение, но нормальным сроком для заснятия фильма является месяц.

Это молниеносное производство вытекает из тяжелого экономического положения Японии, когда прокат-

чики требуют как можно чаще обновлять программу. Понятно, что при такой бешеной работе съемки идут днем и ночью и учитывается ценность каждой минуты рабочего времени.

В процессе работы, в первый съемочный день созываются все актеры, костюмеры и бутафоры, которым подробно зачитывается весь сценарий. Во второй день идут приготовления к съемке и делается подбор новых или старых костюмов. Третий день посвящен съемке на натуре, которая, как в силу природных красот Японии, так и с точки зрения экономии затрат, очень широко используется. За это время происходит спешная постройка декораций в ателье и, наконец, с четвертого дня идут съемки в павильонах.

Результатом такой чудовищной работы была постановка в 1926 г. 875 фильм—на 120 фильм больше, чем в Америке в том же году.

Великим тружеником японской фильмы является японский кино-актер; имя ему легион, ибо, как говорил приезжавший к нам японский кино-актер Ассари — „нас нельзя сосчитать“.

Японский кино-актер работает иногда по 24 часа в сутки и участвует одновременно в трех фильмах.

Тот же Ассари рассказывал, что ему приходилось с 7 час. утра до полудня изображать на натуре молодого спортсмена-гребца. Затем, отдохнув 30 минут, он с 1 ч. дня до 5 ч. вечера играл негодяя, соблазняющего девушку, и, наконец, с 7 ч. вечера до следующего утра превращался в влюбленного крестьянского парня, а



с полудня уже шел знакомиться со сценарием новой
фильмы.

При этом быт японских актеров не легок. Их положение орудия, машины в руках капиталиста-производителя отражается и на их личной жизни. Полное подчинение директору и в его лице капиталу делает актера обычно рабом, парией, живущим по указке и прихоти своего хозяина.

В особенности, конечно, это относится к женщинам-актрисам. Положение японской кино-актрисы напоминает аналогичное положение актрисы в театрах различных европейских владетельных князьков в XVIII в. в эпоху Казановы.

В наше время Япония, конечно, частично отражает и феодальные кино-нравы Голливуда. Японская кино-актриса, даже „звезда“, для получения роли, для продвижения обязательно проходит через руки директоров, хозяев кино-фабрик и т. д. Если же она „осмеливается“ иметь свое чувство, расходящееся с желаниями своего „хозяина“, ее постигает суровая кара, перед ней закрываются дбери кино-ателье, она даже может быть выкинута из общества.

Знаменитая актриса Окадо Иосико была фавориткой директора фабрики. Во время работы в „Даме с камелиями“ у нее возник роман с сыном одного графа, тоже актером фабрики „Никкатцу“. Любовники бежали в деревню, но их постигла знаменательная кара. Его „разжаловали“ из аристократов в простолюдины, кроме того, прогнали обоих с фабрики, закрыли перед ними двери

всех кино-организаций (в этом отношении хозяевами кино-фабрик была проявлена удивительная солидарность) и лишили их возможности дальнейшего выступления в кино. В результате оба артиста гастролируют сейчас в маленьких драматических театриках в провинции.

Интересно, что буржуазное лицемерие хозяев кино-организаций, квалифицировавшее поступок этих актеров, как нарушение дисциплины, сумело не только отомстить беззащитной женщине, но даже воздействовать на так называемый „аристократический суд“, сурово осудивший сына графа.

Японские кино-актеры разграничены на две категории, две совершенно различных области — на исполнителей старинных и современных ролей. Актеры второй категории делятся на спортсменов, комиков и драматических любовников, актеры первой категории — герои.

Актерская маска европейца внешне не динамична. При внутреннем огромном напряжении, формы лицевых мускулов остаются бесстрастными, их пружины приводят в движение только пароксизм страсти. В маске европейца или американца работают главным образом глаза, концентрирующие в себе всю силу экранного воздействия.

Идеал западного актера выражается в предельной простоте индивидуального облика, в возможном иногда усилении и подчеркивании лично ему присущих свойств. Таковы лучшие актеры Запада, американцы Бартельмес, Торренс, Уолс Бири.

Не говоря о Чаплине, который не поддается в рамки никакой классификации, надо упомянуть о Лон Чане, искусственно конструирующем свою актерскую маску.

Чаней не продолжает естественного подчеркивания своих лицевых мускулов, но идет им наперекор, ставит им преграды, сдвигает их с места, перетасовывает на своем лице все плоскости. Это свойство личного дарования, очень интересного, но не делающего школы. Маска Чанея в шеренге западных кино-актеров — исключение.

Искусство Востока тысячелетиями воспитывалось на выработке стиля. Отвергая реалистическую трактовку, оно строило все на конструктивности преображенной формы, на линейном ритме, на максимальной выразительности.

В маске японского актера можно найти отражение элементов древнейшей трактовки восточного лица, начиная с ассирийских рельефов царей и египетских фараонов и кончая гиератикой буддийских идолов. В этой искусственности конструкции ее огромная выразительность. К ней с самого начала относишься условно и уже в этом плане воспринимаешь ее воздействие.

Основные пластические моменты в японской кино-маске — разбег бровей в сторону, идущая им навстречу скошенность глаз, диссонирующий ритм губ, опадающие линии которых увлекают за собой очертания подбородка.

В сложном строении этой маски уже заложен элемент огромной драматической выразительности, поднимающийся до зловещего демонизма или трагедийной суровости.

Форме его маски соответствуют у японского актера движения его тела, как экстрагированное обобщение движений реального человека, взятого в комплексе его бытовых условий.



Искусство этих, как будто бы нереальных, а заимствованных из сферы высшей математики движений настолько экспрессивно, что вы иногда в движении пальцев руки, в повороте головы, в закругленной постановке ноги актера чувствуете облик страны, эпохи, расы, касты.

Лучшие актеры японской трагедийной фильмы Оноуэ Мацуноске, Окоти Дендзиро, Бандо Цумасабуру и Хаяси Циодзиро. Из них Оноуэ умер недавно глубоким стариком, остальные трое молоды, в особенности Хаяси, которому только 22 года.

Оноуэ прославился, в особенности, ролью домоуправителя Юроносукэ в „47 Ронинах“. Японцы знают тайну воздействия контрастов, противоречий, смены настроений. Они умеют показать напряженную попытку выразить или скрыть одновременно два разнородных чувства...

Юроносукэ, притворяющийся опустившимся человеком, живет только мыслью о мести. Он приходит к себе домой, дебоширит, отталкивает свою мать, выгоняет из дома жену, детей, лежит, закрывшись на полу... Но когда все уходит, он вскакивает, просверливает дырочку в окне и игра его спины выражает необычайное внутреннее потрясение. Неожиданно возвращается его сын и он снова загоняет себя в свою сделанную маску, бросается на пол и передвигает тяжелый предмет, как бы намереваясь бросить им в своего сына...

Или он приходит к вдове своего господина, которая, не подозревая об истинной сути его поведения, возмущается, укоряет его, бьет его трубкой. Он, в порыве решимости, бросается перед ней на колени с целью

открыться ей во всем. Но вдруг его искаженное от страданий лицо начинает нагло улыбаться. Он слышит шорох за дверью, это крадется выслеживающий его враг.

На таких переходах этого сознательного „раздвоения личности“ Оноуэ производил огромное эмоциональное впечатление.

У Окоти Дендзиро, также играющего героические роли, при необычайно выразительной, мужественной внешности более резкие, рваные движения. Его главные роли в фильмах „Мито-Комон“ (Митосский князь) и „Ока-Сейдан“ (Судья Ока), где он играет одноглазого самурая. Обаяние его уродства необычайно — это как бы транскрипция на японский лад шекспировского Ричарда III.

Бандо-Цумасабуро — актер на героические роли с уклоном в сильную драму. Он начал свою артистическую карьеру у Кабуки, но неудачно.

Его облик необычайно интеллектуален. Если Окоти Дендзиро выражает игрой своих губ огромную страстность, то сдавленные линии губ у Бандо выдают силу волевого напряжения, внутреннего самообладания.

Бандо вспыхивает не сразу. Он как бы постепенно накаляется внутренне, чтобы потом затопить зрителя высоким кипением своих переживаний.

Бандо прославился тем, что дерзнул видоизменить и дополнить традиционные приемы японской рубки. Это „посягательство“ на священнейшие японские традиции было, однако, встречено публикой с восторгом. Одной из лучших его ролей является „Саккамото Рюма“.

Последний из четверки, Хаяси Циодзиро — кинематографический Ромео, героический подросток, нечто вроде японского Романа Новаро. Несмотря на свою молодость, он пользуется огромной славой.

Необходимо еще упомянуть об актере на современные роли Окада Токихико (герой в „Он и 5 женщин“), комиках Аран Дзюне и Ватанабе и об актерах-спортсменах Асиока Нобуо и Судзуки Деммей.

В японском кино много красивых актрис, ибо в фильмах введена система „звезд“; среди них есть и даровитые. У женщин нет такой строгой разграниченности в амплуа, как у мужчин. Так, напр., знаменитая Умемура Иоко, играющая трагическую Сен-Химе, в то же время впечатляет в роли содержанки в фильме „Он и 5 женщин“.

Замечательная роль Сен-Химе также построена на контрастах, на переходах, на сменах статических и динамических настроений.

Полная атрофированность, прострация, неприятие мира сменяются истерикой, рваными, трепетными движениями ног, рук, всего тела. Уныние, обреченность чередуются с судорожным безумием. Умемура играет главным образом поднятием рук кверху и топтанием на месте, достигая огромной выразительности. В то же время Умемура Иоко одна из самых элегантных женщин в Японии, законодательница европейских мод...

У „Никкатцу“ лучшие артистки Хара Митцуко, Нацукава Судзуе, Сакани Ионеко; у „Сёцику“ — Курисима Сумико, Янаге Сауко, Такао Митцуко и целый ряд других...

Что касается японских режиссеров, то они многому научились у американцев, но над ними довлеет материал японской культуры с его пышной театральностью. Все же культура восточного искусства и в частности китайской живописи и японской гравюры не могла не отразиться на конструктивном строении внутрикадрового движения. Но монтаж русской новой школы японцам совершенно чужд и этим объясняется тот необычайный интерес, с которым приезжавшие сюда японские кинематографисты отнеслись к Эйзенштейну и Пудовкину.

Намечающийся и в области кино стык двух культур, японской и советской, должен дать в Японии свои большие результаты, о которых мы еще услышим, ибо в стране, где в пространстве, очерченном рамкой, Харунобу установил каноны ракурса, Шараку заострил трагическую актерскую маску, Утамаро создал графическую мелодию, а Хокусай показал Фузи с тысячи различных точек зрения, — в этой стране таятся необычайные возможности в области искусства и в особенности в сфере кинематографа.



Рис. 1.

ЗА КАДРОМ

Чудно и неожиданно писать брошюру о том, чего фактически нет.

Нет же, например, кино без кинематографии.

Между тем автору настоящей книги удалось написать книгу про кино страны, не имеющей кинематографии. О кино страны, имеющей в своей культуре бесконечное множество кинематографических черт, но разбросанных повсюду за исключением только... кино.

Кинематографическим чертам японской культуры, лежащим вне японского кино, и посвящена эта статья, лежащая так же вне книги, как эти черты вне японского кино.

★

Кино—это: столько-то фирм; такие-то оборотные капиталы; такие-то звезды; такие-то драмы.

Кинематография — это прежде всего монтаж.

Японское кино хорошо обставлено фирмами, актерами, сюжетами.

И японское кино совершенно не знает монтажа.

Между тем принцип монтажа можно было бы считать стихией японской изобразительной культуры.

Письменность.

Ибо письменность в первую очередь изобразительна.

Иероглиф.

Натуралистическое изображение предмета в искусных руках Цанки за 2650 лет до нашей эры слегка схематизируется и с 539-ю собратьями образует первый „контингент“ иероглифики.

Выцарапанный шилом на бамбуковой пластинке портрет предмета во всем еще похож на оригинал.

Но вот, в конце III века изобретается кисть.

В I веке после этого „радостного события“ (Р. Х.) — бумага.

Наконец в 220-м году — тушь.

Полный переворот. Революция в начертаниях. И претерпев на протяжении истории до 14 различных манер письма, иероглиф застывает в своем современном начертании.

Орудия производства (кисть и тушь) определяют форму.

14 реформ сделали свое. В итоге:

В пламенно развивающемся иероглифе „ма“ (лошадь) уже немислимо распознать облик трогательно осевшей на задние ноги лошадки письменного стиля Цанки, лошадки, так хорошо знакомой по древне-китайской скульптуре (рис. 1).

Но бог с ней, с лошадкой, как и с 607-ю остальными знаками „сянь-хинь“ — первой изобразительной категорией иероглифов.

Самый интерес начинается со второй категории иероглифов — „хой-и“, т. е. „совокупной“.

Дело в том, что совокупность... скажем лучше, сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение. Т. е., как величина другого измерения, другой степени: если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим понятию. Сочетанием двух „изобразимых“ достигается начертание графически неизобразимого.

Например: изображение воды и глаза означает — „плакать“;

изображение уха около рисунка дверей — „слушать“;

собака и рот — „лаять“;

рот и дитя — „кричать“;

рот и птица — „петь“;

нож и сердце — „печаль“ и т. д.

Да ведь это же — монтаж!!

Да. Точно то, что мы делаем в кино, сопоставляя по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении, изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды.

Неизбежный способ и прием в любом кинематографическом изложении. И в конденсированном и очищенном виде — отправная точка для „интеллектуального кино“.

Кино, ищущего наибольшей лаконики зрительного изложения отвлеченных понятий.

Пионером на этих путях приветствуем метод покойного (давно покойного) Цанки.



Раз уж о лаконике. Лаконика дает нам переход к другому. Япония обладает самым лаконичным видом поэзии. „Хай-кай“ (возникшее в начале XII в.) и „танка“.

Они—почти перенесенная в фразеологию иероглифика. И даже половина их достоинства расценивается каллиграфичностью их начертания. Метод же их решения вполне аналогичен.

Этот метод, который в иероглифике является средством лаконического запечатлевания отвлеченного понятия, перенесенный в словесное изложение, родит такую же лаконичную заостренную образности.

Метод, свернутый в суровое сочетание знаков, высекает в их столкновении сухую определенность понятия.

Тот же метод, развернутый в богатство уже словесных сочетаний, разворачивается в пышность образного эффекта.

Формула — понятие, упышняясь, разворачиваясь на материале, превращается в образ — форму.

Совершенно так же, как примитивная форма мышления — образное мышление, сворачиваясь с определенной стадией, переходит в мышление понятиями.

Но переходим к примерам:

„Хай-кай“ — это насыщенное импрессионистическое кроки:

„В печи две блестящие точки: кошка сидит“.

(Гео-Дай.)

Или:

„Старинный монастырь. Холодная луна. Волк лает“.
(Хик-ко.)

Или:

„В поле тихо. Бабочка летает. Бабочка уснула“.
(Го-Син.)

„Танка“ несколько длиннее (на два строчки):

„Тихо идущий

Горный фазан; хвост его

Тянется сзади.

Ах, ночь бесконечную

Один проведу ли я“.

(Хитомаро. Перевод О. Плетнера.)

По нашему—это монтажные фразы. Монтажные листы.

Простое сопоставление двух-трех деталей материального ряда дает совершенно законченное представление другого порядка — психологического.

И если здесь расплываются остро отточенные края интеллектуальной формулировки понятия сопоставления иероглифов, то оно несоизмеримо расцветет в своей эмоциональности.

*

Японское письмо — не знаешь.

То ли оно буквенное начертание, то ли оно самостоятельное произведение графики...

Рожденный на двуедином скрещении изобразительного по приему и обозначительного по назначению, метод иероглифа продолжил свою традицию не только в литературу, как мы указали, и в „танке“ (не исторически-

последовательно, а принципиально-последовательно для создавших этот метод мозгов).

Абсолютно тот же метод работает и в наиболее совершенных образцах японского изобразительного искусства.

Шараку. О автор лучших эстампов XVIII в. Особенно бесмертной галереи актерских портретов. Японский Домье. Тот Домье, которого Бальзак — сам Бонапарт литературы — в свою очередь называл „Микель-Анджело карикатуры“.

И при всем этом Шараку у нас почти не знают...

Характерные признаки его произведений отмечает Юлиус Курт. Излагая вопрос влияния скульптуры на Шараку, он проводит параллель между портретом актера Нака-Яма Томисабро и древней маской полурелигиозного театра Но — маской Розо (старого бонзы, рис. 2):

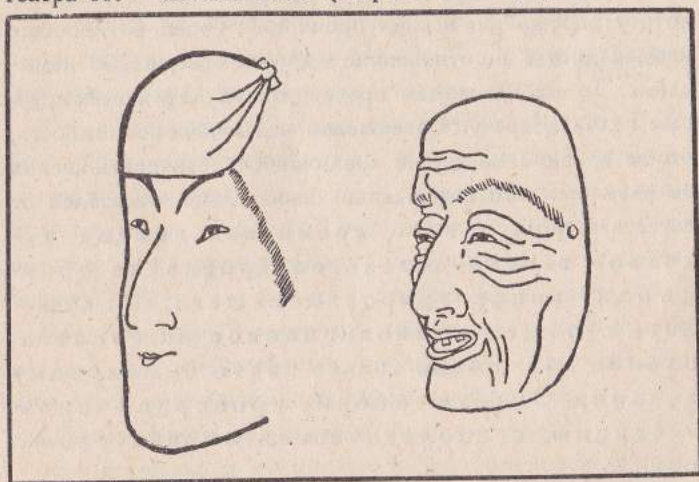


Рис. 2. Накаяма Томисабро и Маска Но (Розо) из книги Julius Kurth „Sharaku“, ss. 80 — 81

„... то же выражение в маске, тоже созданной во дни Шараку, как и в портрете Томисабро. Членение лица и распределение масс очень схожи между собою, хотя маска изображает старца, а гравюра—молодую женщину (Томисабро в роли женщины). Бросающееся в глаза сходство, а между тем между обоими нет ничего общего. Но как раз здесь мы обнаруживаем характернейшую для Шараку черту: в то время как маска высечена из дерева в почти правильных анатомических пропорциях,—пропорции в лице на эстампе—просто невозможны. Расстояние между глазами столь огромно, что похоже на издевательство над всяким здравым смыслом. Нос, по сравнению с глазами, по крайней мере, вдвое длиннее, чем это может себе позволить нормальный нос, подбородок по отношению ко рту вообще вне всяких пропорций; брови, рот, вообще каждая деталь по отношению к другим совершенно немыслима. То же мы можем проследить на лицах всех крупных голов Шараку. Совершенно исключена возможность, чтобы великий мастер не знал ошибочности соотношения их размеров. Он совершенно сознательно отказался от естественности, и в то время как каждая отдельно взятая деталь построена на принципах концентрированнейшего натурализма, общее композиционное их сопоставление подчинено только чисто смысловому заданию. Он брал за норму пропорций квинт-эссенцию психологической выразительности...“

(Jul. Kurth. Sharaku, ss. 79,80,81. R. Piper. München).

Не то же ли это, что делает иероглиф, сопоставляя самостоятельный „рот“ и безотносительного „ребенка“ для смыслового выражения „крика“.

И не то же ли мы делаем во времени, как он в единовремении, вызывая чудовищную диспропорцию частей нормально протекающего события, когда мы его внезапно членим на „крупно схватывающие руки“, „средние планы борьбы“ и „совсем-крупные вытарашенные глаза“, делая монтажную разбивку события на планы? Глаз, вдвое больше размера человека в полный рост?! И из сопоставления этих чудовищных несуразностей мы снова собираем воедино разложенное событие, но в нашем аспекте. В нашей установке по отношению к явлению.

*

Диспропорциональное изображение явления органически изначала свойственно нам. А. С. Лурье показывал мне детский рисунок на тему „топить печку“.

Все изображено в сносных взаимоотношениях и с большой добросовестностью. Дрова. Печка. Труба. Но посреди площади комнаты громадный испещренный зигзагами прямоугольник. Что это? Оказывается — „спички“. Учтывая осевое значение для изображаемого процесса именно спичек, ребенок по заслугам отводит им и масштаб.

Представление предмета в действительно (безотносительно) ему свойственных пропорциях, есть, конечно, лишь дань ортодоксальной формальной логике.

Подчиненности нерушимому порядку вещей.

И в живопись и скульптуру периодически оно и неизменно возвращается в периоды установления абсолютизма.

Сменяя экспрессивность архаической диспропорции в регулярную „табель в рангах“ казенно устанавливаемой гармонии.

Позитивистский реализм отнюдь не правильная форма перцепции. Просто — функция определенной формы социального уклада.

После государственного единовластия, насаждающего государственное единомыслие.

Идеологическое уни-формирование, вырастающее образно в шеренгах униформ гвардейских лейб-полков...



Итак, мы видели, как принцип иероглифа — „обозначение через изображение“ — разошелся на двое.

По линии своего назначения (принцип „обозначение“) в принципы создания литературной образности.

По линии приемов осуществления этого назначения (принцип „изображение“) в изумительные приемы выразительности Шараку.

И как о двух расходящихся крылах гиперболы принято говорить, что они встречаются в бесконечности (хотя никто и не бывал в местах столь отдаленных!), так и принцип иероглифики, бесконечно разойдясь на двое (согласно функциональности признаков), внезапно опять из двойственной разобщенности вновь соединяется уже в четвертой сфере — в театре.

Отчужденные столь надолго они одно время — колыбельное время драмы — присутствуют параллельно. Любопытным дуализмом.

Обозначение сюжета — представление сюжета — делает немая марионетка на сцене, так называемая дзёрури.

Вместе со специфической манерой двигаться эта архаика переходит и в раннее кабуки. Сохраняется, как частичный прием, и по сей час в классическом репертуаре.

Ну и пусть его. Не в этом соль.

Но в самую технику иероглифический (монтажный) метод игры вклинился любопытнейшими приемами.

Но прежде чем перейти к ним, раз мы уже заговорили об изобразительной стороне, остановимся на полустанке вопроса о кадре, чтобы зараз с этим вопросом и покончить.

Кадр.

Маленький прямоугольник, с как-то в нем организованным кусочком события.

Приклеиваясь друг к другу, кадры образуют монтаж. Конечно, когда это в соответствующем ритме!

Так, примерно, учит старая кинематографическая школа.

„Так по винтику,

По кирпичику...“

Кулешов, например, прямо так кирпичем и пишет:

„...Если имеется мысль-фраза, частица сюжета, звено всей драматургической цепи, то эта мысль выражается, выкладывается кадрами—знаками, как кирпичами“...(Л. Кулешов. „Искусство Кино“. Изд. Театропечать, стр. 100.)

„Так по винтику,

По кирпичику...“ — как говорили.

Кадр—элемент монтажа. Монтаж — сборка элементов.

Вреднейший способ анализа.

Где осмысление какого-либо процесса целиком (связь, кадр-монтаж) делается только через внешние признаки его протекания (кусочек клеится к куску).

Так можно, например, дойти до пресловутого объяснения, что трамваи существуют для того, чтобы их клали поперек улицы.

Вполне логичный вывод, если ограничиваться на тех функциях, которые они исполняли, например, в февральские дни 17-го года. Но МКХ глядит иначе.

Худшее же в этом деле то, что подобный подход ложится действительно неперелазным трамваем поперек возможностей формального развития.

Подобный подход обрывает не на диалектический рост, а лишь на эволюционное „совершенствование“, поскольку нет вгрызания в диалектическую сущность явления.

В конце концов подобное эволюционирование приводит или через рафинированность к декадансу, или, наоборот, к простому захирению от застоя кровей.

Как ни странно, обоим случаям одновременно мелодичный свидетель — „Веселая канарейка“.



Кадр вовсе не элемент монтажа.

Кадр — ячейка монтажа. По ту сторону диалектического скачка в едином ряде кадр-монтаж.

Чем же характеризуется монтаж, а следственно и его эмбрион — кадр.

Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков. Конфликтом. Столкновением.

Передо мной лежит мятый пожелтевший листок бумаги.

На нём таинственная запись:

„Сцепление — П“ и „Столкновение — Э“.

Это вещественный след горячей схватки на тему о монтаже между Э — мною и П — Пудовкиным. (С полгода назад.)

Такой уж заведен порядок. С регулярными промежутками времени он заходит ко мне поздно вечером и мы при закрытых дверях ругаемся на принципиальные темы.

Так и тут. Выходец Кулешовской школы он рьяно отстаивал понимание монтажа, как сцепления кусков. В цепь. „Кирпичики“.

Кирпичики, рядами излагающие мысль.

Я ему противопоставлял свою точку зрения монтажа как столкновения. Точка, где от столкновения двух данностей возникает мысль.

Сцепление же лишь возможный частный случай в моем толковании.

Помните, какое бесконечное количество комбинаций знает физика в вопросе удара (столкновения) шаров.

В зависимости от того, упругие они, неупругие или смешанные.

Среди этих комбинаций есть и такая, когда столкновение деградирует до равномерного движения обоих в одном направлении.

Это соответствовало бы точке зрения Пудовкина.

Недавно я беседовал с ним снова. Сейчас он стоит на моей тогдашней точке зрения.

Правда, за это время он имел случай ознакомиться с комплектом моих лекций, читанных за это время в ГТК...



Итак, монтаж — это конфликт.

Как основа всякого искусства всегда конфликт. (Своеобразное „образное“ претворение диалектики.)

Кадр же является ячейкой монтажа.

И следственно рассматривать его надлежит тоже с точки зрения конфликта.

Внутрикадровый конфликт —

— Потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками.

Как зигзаг мимики, теми же изломами выплескивается в зигзаг пространственного мизансцена.

Как лозунг: „Тщеты россам все препоны“, раздражается многотомными перипетиями романа „Война и Мир“.

Если уж с чем-нибудь сравнивать монтаж, то фалангу монтажных кусков „кадров“ следовало бы сравнить с серией взрывов двигателя внутреннего сгорания, перемножающихся в монтажную динамику „толчками“ мчащегося автомобиля или трактора.

Внутрикадровый конфликт. Он может быть весьма разнообразен: он может быть даже... сюжетен. Тогда это „Золотая серия“. Кусок на 120 метров. И ни разбору, ни вопросам кино-формы не подлежит.

Но „кинематографичны“.

Конфликт графических направлений (линий).

Конфликт планов (между собой).

Конфликт об'емов.

Конфликт масс (объемов, наполненных разной световой интенсивностью).

Конфликт пространств и т. д.

Конфликты, ждущие лишь одного толчка интенсификации, чтобы разлететься в пары кусков антагонистов.

Крупного и мелкого плана.

Графически разнонаправленных кусков. Кусков, решенных объемно, с кусками, решенными плоско. И т. д.

Кусков темных и светлых...

Наконец, имеются и такие конфликтные неожиданности, как:

Конфликт предмета и его пространственности и конфликт события и его временности.

Как ни странно это звучит—это давно знакомые нам вещи.

Первое — оптическое искажение объективом, второе — мультипликация, или *Zeitlupe!*

Сведение всех данных кинематографа к единой формуле конфликта и кинематографических признаков в диалектический ряд по одному признаку—не пустая риторическая забава.

Мы сейчас ищем единую систему приемов кинематографической выразительности по всем его элементам.

Приведение их ряду общих признаков решит задачу в целом.

Опыт по отдельным элементам кино совершенно несоизмерим.

Если мы знаем очень много о монтаже, то по теории кадра мы барахтаемся между Третьяковкой, Щукинским музеем и набившими оскомину геометризациями.

Рассмотрение же кадра, как частного молекулярного случая монтажа — расшибание дуализма „кадр-монтаж“, дает возможность непосредственного приложения монтажного опыта к вопросу теории кадра.

То же по вопросу теории освещения. Ощущение его как столкновения тока света с преградой, подобно струе из брандспойта, ударяющейся по предмету, или ветру, сталкивающемуся с фигурой, должно дать совершенно по иному осмысливаемое пользование им, нежели игра „дымками“ и „пятнами“.

Пока одним таким знаменателем является принцип конфликта:

Принцип оптического контрапункта. (О нем в другой раз подробнее.)



Сейчас же не забыть, что ведь нам предстоит решить и не такой еще контрапункт, а именно конфликт акустики и оптики в звучащем кино.

Пока же вернемся к одному из любопытнейших оптических:

К конфликту между рамкой кадра и предметом!

Точка с'емки, как материализация конфликта между организующей логикой режиссера и инертной логикой явления в столкновении, дающего диалектику кино-раккурса.

В этом пункте мы пока что импрессионистичны и беспринципны до тошноты.

А между тем резкая принципиальность имеется и в этой технике.

Сухой четырехугольник, всекающийся в случайность природной раскинутости...

И мы снова в Японии!

Ибо так—кинематографичен один из методов обучения рисованию в японской школе.

Наш метод обучения рисованию?

Берется обыкновенный лист русской бумаги о четырех углах...

И втискивается в него в большинстве случаев даже без учета краев (края сальтятся от долгого корпения!) скучная карикатура, тщеславная коринфская капитель или гипсовый Данте (не фокусник, а тот—Алигиери, комедийный автор).

Японцы поступают наоборот.

Вот ветка вишни или пейзаж с парусником.

И ученик из этой общности вырезывает то квадратом, то кругами, то прямоугольником композиционную единицу (рис. 3 и 4).

Берет кадр!

И как эти две школы (ихняя и наша) характеризуют борющиеся в сегодняшнем кино две основных тенденции.

Наша школа—отмирающий метод пространственной организации явления перед объективом.!

От „постановки“ эпизода до возведения перед объективом буквальных столпотворений Вавилонских.

И японцы—другой метод—„взятости“ аппаратом, организации через него. Вырубание куска действительности средствами объектива.

Правда, сейчас, к моменту, когда центр внимания с материала кино, как такового, наконец, начинает пе-

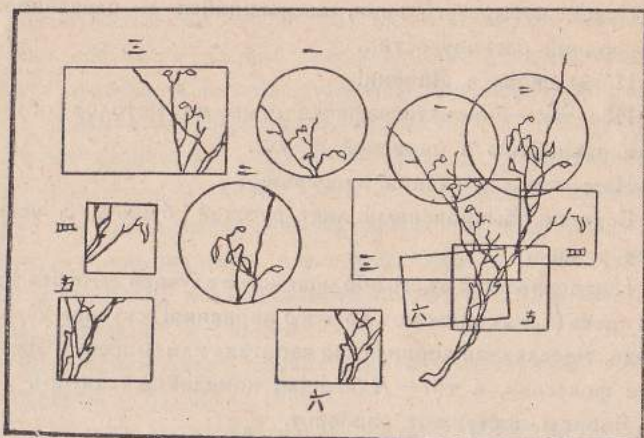


Рис. 3. Из японского детского учебника по рисованию

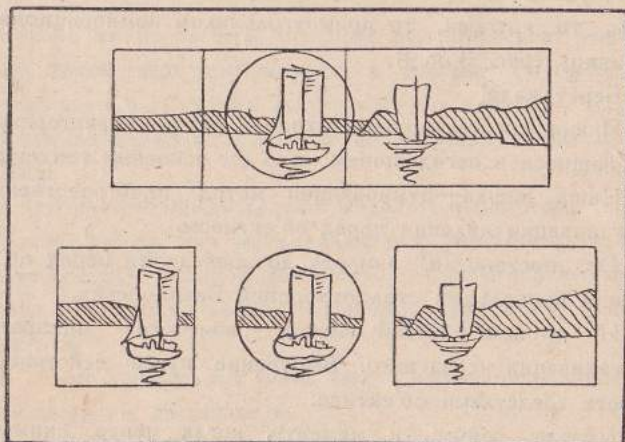


Рис. 4. Из японского детского учебника по рисованию

реноситься в интеллектуальном кино на „выводы и заключения“, на „лозунги“ по материалу, обе школы теряют значимость своей розни и могут спокойно синтетически об'единяться.

Страниц восемь тому назад, мы, как калошу в трамвае, потеряли вопрос театра.

Вернемся назад—к вопросу приемов монтажа в японском театре.

В частности, в игре.

Первым и самым поразительным примером, конечно, является чисто кинематографический прием „беспереходной игры“.

Наравне с предельным изыском мимических переходов, японец пользуется и прямо противоположным.

В каком-то моменте игры он прерывает ее. „Черные“ услужливо закрывают его от зрителя. И вот он возникает в новом гриме. В новом парике. Характеризующих другую стадию (степень) его эмоционального состояния.

Так например, в пьесе „Наруками“ решается переход Садандзи от опьянения к безумию. Механической пере резкой. И изменения набора (арсенала) цветных полос. На лице, выделяя те из них, на которые выпала доля выполнять задание более высокой интенсивности, чем первой росписи.

Этот прием является органичным для фильма. Насильственное введение в фильм европейской игровой традиции кусков „эмоциональных переходов“ опять-таки заставляет кино топтаться на месте. Между тем прием „резанной“ игры дал возможность выстраивания совер-

шенно новых приемов. Замена одного меняющегося лица гаммой разнонастроенных лиц—типажа всегда более заостренно выразительных, чем слишком податливая и лишенная органической сопротивляемости поверхность лица проф-актера.

Размыкание между собой полярных стадий выражения лиц в резком сопоставлении применено мною в нашей новой деревенской картине. Этим достигается большая заостренность „игры сомнения“ вокруг сепаратора. Сгустеет ли молоко или нет? Обманство? Деньги? Здесь психологический процесс игры мотивов—веры и сомнения—разложен на оба крайних положения радости (уверенности) и мрака (разочарованности). Кроме того, проведена резкая подчеркнутость этого светом (никак бытово не обоснованным). Это приводит к значительному усилению напряжения.

Другой поразительной чертой кабуки является принцип „разложной игры“. Так премьер на женские роли, Сиоцио, гастролировавшей в Москве труппы „Кабуки“, изображая умирающую девушку в „Ваятеле масок“ проводил ее на совершенно разомкнутых друг с другом кусках игры.

Игра одной правой рукой. Игра одной ногой. Игра только шеей и головой. Весь процесс общей предсмертной агонии был раз'ят на сольные отыгрывания каждой „партии“ врозь: партии ног, партии рук, партии головы. Разложенность на планы. С укорачиванием отдельных чередований с приближением к... неблагоприятному концу—смерти.

Высвобождаясь из-под примитивного натурализма, актер этим приемом всецело забирает зрителя „на ритм“, чем и делается не только приемлемой, но чрезвычайно привлекательной сцена, в общей своей композиции построенная на последовательнейшем и подробнейшем натурализме (кровь и т. д.).

Не делая более принципиального различия в вопросе внутрикадровом и монтаже, мы тут же можем привести третий прием:

Японец пользуется в работе медленным темпом такой степени медлительности, которой наш театр не знает. Знаменитая сцена харакири в „Сорока семи верных“. Такой степени замедленности движения у нас на сцене нет. Если мы в предыдущем примере имели разложение связи движений, то здесь мы имеем разложение процесса движения. Zeitlupe. Я знаю только один случай последовательного применения этого же приема технически получаемого в кино, в композиционно осмысляемом плане. Обычно это или изобразительность „Подводное царство“ („Багдадский вор“) или сон („Звенигора“). Еще чаще—просто формальные бирюльки и немотивированное озорничанье камерой („Человек с киноаппаратом“). Я имею ввиду „Гибель дома Уэщеров“ Эпштейна. Нормально сыгранные состояния, заснятые ускоренной с'емкой, давали необычайное эмоциональное нагнетание своей замедленностью на экране (судя по прессе). Если принять во внимание, что аттракционность игры актера для аудитории держится на подражании ей со стороны зрителя, легко свести оба примера на

один и тот же мотив. Интенсивность восприятия растет, ибо подражательный процесс по разложенному движению идет легче...

Даже обучение приемам винтовки вдалбливалось „по разложению“ в самые тугие моторики „новобранцев“...

Самая же интересная связь японского театра, конечно, со звуковым кино, которое должно и может обучиться у японцев основному для него—приведению к одному физиологическому знаменателю ощущений зрительных и звуковых. Но этому я посвятил целую статью в „Жизни Искусства“ (1928 г., № 34) и возвращаться к этой теме не буду.

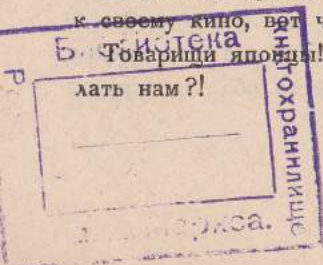
Итак, бегло удалось установить пронизанность разнообразнейших отраслей японской культуры чисто кинематографической стихией и основным нервом ее—монтажем.

И только кино впадает в ту же ошибку, что и „левеющее“ „Кабуки“.

Вместо того, чтобы суметь выделить принципы и технику их исключительной игры из традиционности феодальных форм, того, что они играют, передовые театральные деятели Японии бросаются на заимствование рыхлой бесформенности игры наших „нутрецов“. Результат плачевен и грустен. В области кино Япония тоже гоняется в подражаниях отвратительнейшим образцам походкой американской и европейской средней рыночной завали.

Понять и применить свою культурную особенность к своему кино, вот что на очереди для Японии!

Товарищи японцы! Неужели вы это предоставите сделать нам?!



О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
Предисловие	3
Зритель	5
Сюжет	19
Производство	57
С. М. Эйзенштейн — За кадром	72

У К А З А Т Е Л Ь Р И С У Н К О В

	<i>Стр.</i>
Японская кино-актриса Янаги Сакуко в роли дочери зеленщика в старинной фильме „Осити Яоя“	7
Японская кино-актриса, девочка Такао Митцуко в роли деревенской девочки в современной фильме	9
Японский кино-актер Хаяси Цюдзюро в фильме „Тарибияма Синдзу“	11
Японский кино-актер Хаяси Цюдзюро в фильме „Чиго Но Кэнноу“	15
Японский кино-актер Момоноске в старинной фильме на сюжет из „Кодана“. Момент колдовства . .	21
Японский кино-актер Окоти Дендзиро в роли пирата в фильме „Мито-Комон“ (Митосский князь) .	25
Японский кино-актер Окоти Дендзиро в роли одно- глазого самурая в фильме „Ока Сейдан“ (Су- дья Ока)	29
Японская кино-актриса Умемура Йоко в роли Сен- Химе в одноименной фильме	33

Японский кино-актер Бандо Цумасабуро в роли Сак- камото Рюма в одноименной фильме	37
Кадр из фильма „Ока Сейдан“ (Судья Ока). В центре кино-актер Окоти Дендзиро, играющий роль са- мурая	41
Японский кино-актер Хаяси Цюдзюро в роли вора Бен-Тен-Кодзо, переодетого женщиной в фильме из цикла „Чамбара“	45
Японский кино-оператор Сассаки	49
Японский кино-актер Бандо Цумасабуро в роли Сак- камото-Рюма в одноименной фильме	53
Японский кино-актер Итикава Момоноске в роли од- ного из 47 Ронинов, в фильме „Таката-баба“ (Поле Таката)	59
Японский кино-актер Итикава Момоноске в роли од- ного из 47 Ронинов в фильме „Таката-баба“	63
Японская кино-актриса Курисима Сумико в роли гос- пожи Сёда, в фильме „Синдзю-Фудзин“	67
Иероглиф „Ма“ (лошадь)	72
Накаяма Томисабро. Маска Но (Розо)	77
Из японского детского учебника по рисованию	88
Из японского детского учебника по рисованию	88



ТЕА - КИНО - ПЕЧАТЬ

Москва, 9, Страстная пл., 2/42. Телефон. 2-59-49.

ВЫШЕЛ ПЕРВЫЙ НОМЕР

НОВЫЙ БОЛЬШОЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
НАУЧНЫЙ И ПРОИЗВОДСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

КИНО И КУЛЬТУРА

Под редакц. П. А. Бляхина (отв. редактор), К. И. Шутко и К. Ю. Юкова.
Отв. секретарь редакции прив.-доц. Л. М. Сухаревский.

СОДЕРЖАНИЕ:

- От редакции. — Кино и культура.
О. Д. Каменева. — К выходу журнала „Кино и Культура“.
П. Бляхин. — Очередные задачи.
М. Паушкин. — Основные директивные установки плана кинофикации РСФСР.
Э. Лемберг. — Франко-германское соперничество на европейском кино-рынке.
И. Соколов. — Психофизиологические основы кадра и монтажа.
Проф. П. И. Карпов. — Интернациональный язык кино.
Инж. А. Ченцов. — Проблема пленки в СССР.
П. Тагер. — Звучащее кино.
Н. Лухманов. — Жизнь, какой она должна быть.
Прив. доц. Л. Сухаревский. — К организации научно-исследовательского института советской кинематографии.
М. Никаноров. — Общество друзей советского кино.
Л. Кейлина. — Очередные задачи Деткино.
Н. Косматов. — К созданию школьного кино-проектора.
М. Зельдович. — Европейская конференция педагогической фильмы в Базеле.
А. Тягай. — К методике построения просветительной фильмы. Информация.

Все статьи журнала снабжены аннотациями с кратким содержанием на трех языках: английском, немецком и французском.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: на 1 год — 7 руб. 50 коп., на 6 мес. — 4 руб., на 3 мес. — 2 р. 25 к.,
Цена отдельного номера — 75 коп.

ПЕРЕВОДЫ НАПРАВЛЯТЬ: Изд-во „ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ“
МОСКВА, Страстной бульв., 2/42. ЛЕНИНГРАД, пр. 25 Октября, 68.

Цена 70 к.

20817 ✓