

вається, кількість фільмів збільшується, кількість та якість кінотеатрів та студій також постійно зростає. Головне – щоб не заважали, не нищили знову інтелігенцію, щоб не породжували нову хвилю еміграції творчих людей. Бо коли творча, обдарована людина не може себе реалізувати на батьківщині, вона починає шукати інше місце, щоб втілити свій задум – адже без творчості не може існувати.

Український кінематограф ховають уже майже двадцять років, та, на щастя, він живе. Кінематограф в усьому світі є наймасовішим аудіовізуальним мистецтвом, бо він доступний усім і різноплановий за смаками. Для багатьох розвинених країн це також стаття прибутку. Кіно – це те мистецтво, яке, на моє переконання, може зробити світ кращим. Заможні країни, в яких 90 відсотків населення – це середній клас, думають не тільки про їжу, а й про культуру, науку, освіту, сучасні технології. Я вірю, що моя Батьківщина – Україна обов'язково стане економічно сильною, розвиненою країною. Та без культури і науки цього не трапиться ніколи! Це не моя теорія. Почитайте Шопенгауера, Вольтера, чи нашого класика Гоголя. Тільки освічена, культурна, добре вихована та порядна людина не буде красти, руйнувати власну домівку і паплюжити країну.

Тільки та людина, що має інтелект, знає історію, цінує культуру не зможе зруйнувати храм, принизити людську гідність. Усе будується на моралі. Мораль – це мистецтво. Мистецтво – це кіно...

1. Кондратьєва М. Ю. Документальна стилістика початку ХХІ ст. // Сучасне мистецтво: Наук. зб. – ІПСМ АМУ. – К., 2004. – Вип. I. – С. 247–254.

2. Кондратьєва М. Ю. Життєдайні фільми // Сучасне мистецтво: Наук. зб. – ІПСМ АМУ. – К., 2005. – Вип. II. – С. 177–184.

3. Кондратьєва М. Ю. Основи драматургії: Класика і сучасність // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. – ІПСМ АМУ. – К., 2009. – Вип. 6. – С.117–122.

4. Зубавіна І. Б. Екранна культура: Засоби моделювання художньої реальності (Час і простір у кінематографі). – ІПСМ АМУ. – К., 2006.

5. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: Тенденції, фільми, постаті. – ІПСМ АМУ. – К., 2007.

Наталія БОРИСКІНА,
мистецтвознавець

ТРАДИЦІЇ ТЕАТРУ КАБУКІ В ЯПОНЬСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Н. Борискіна. Традиції театру Кабукі в японському кінематографі.

У статті йде мова про використання традицій театру Кабукі в японському кінематографі. Розглядаються два провідні чоловічі амплуа Кабукі, успадковані японським кіно, що діють, зокрема, у фільмах Акіри Куросави.

Ключові слова: театр Кабукі, японський кінематограф, Акіра Куросава.

Н. Борискіна. Традиции театра Кабуки в японском кинематографе.

В статье идет речь об использовании традиций театра Кабуки в японском кинематографе. Рассматриваются два ведущих мужских амплуа Кабуки, унаследованные японским кино, которые действуют, в частности, в фильмах Акиры Куросавы.

Ключевые слова: театр Кабуки, японский кинематограф, Акира Куросава.

N. Boryskina. Traditions of Kabuki theatre in the Japanese cinema.

The article deals with the use of traditions of Kabuki theatre in the Japanese cinema. Two leading Kabuki masculine lines of business, inherited by the Japanese cinema, that act, in particular, in Akira Kurosawa's films, are examined.

Key words: Kabuki theatre, Japanese cinema, Akira Kurosawa.

Розглядаючи тему «Традиції театру Кабукі в японському кінематографі», слід зазначити, що канон театру Кабукі дуже суворий і статичний. Знання ригуалу й неухильне дотримання всіх його регламентацій, у тому числі й тих, що давно втратили первісний практичний зміст, мають особливе значення: глядач відчуває не тільки

зв'язок з мистецтвом, а й зв'язок з історією; особлива, неповторна аура едоського життя охоплює не тільки сцену, а й зал, відбувається магічний провал у часі, причому ефект цей настільки сильний, що його відчуває навіть іноземець, що вперше потрапив на подібний спектакль. У цьому театрі нема стільців, глядачі сидять на дзабутонгах (плоскі подушки для сидіння), вони складені в різнокольорові стовпчики [7, с. 22].

Завичай напруга дії настільки сильна, що виражальних засобів, які забезпечує лише гра актора, недостатньо. І напруга перекидається в іншу сферу – у музику. Звучить дует голосу й інструменту: лунають звуки або бойової пісні, або героїчної балади, або ліричної арії, або елегійної кантилени. Розкривати дію, давати прелюдію й інтерлюдію – такі багатобічні завдання музики на сцені Кабукі.

Але й цього недостатньо. Нерідко лунають звуки сямісена (традиційний японський триструнний інструмент) під час самої дії. Вони можуть бути простим акомпанементом, а можуть мати й інше значення: бряцання сямісена утворює ритмічну тканину дії, організує його темп, ставить його на музичну основу, і нарешті дає сигнали акторам. У Японії сямісеном іноді називають головного режисера спектаклю [6, с. 34]. У театрі Кабукі актори виголошують текст на заспів, з дотриманням ритму й часто під музичний акомпанемент. У драмах, запозичених з Бунраку (театру ляльок), є навіть розповідач казок (таю), що описує події, які відбуваються поза сценою, і почуття персонажів. Володіння голосом є мистецтвом не менш складним, актор повинен майстерно володіти двома виконавськими манерами – «історичною» (гортанна декламація, що використовується в історичних п'єсах) і «побутовою» (менш вигадлива манера, що імітує звичайну розмову).

У Кабукі кожному амплу запропонована своя манера виконання і голосова модуляція, свій костюм і грим. Амплу акторів театру Кабукі бувають різних типів, а саме: татейку – шляхетний герой, він поділяється на три типи: 1) дзіцугото – мудрець, 2) арагото – воїн, 3) вагото – герой-коханець. Лиходіїв називають катакіяку (вони поділяються на «справжніх лиходіїв» (дзіцуаку), лиходіїв-аристократів (кугеаку), підступних спокусників (іроаку) тощо. Комічні персонажі також мають два забарвлення – позитивне (докеката) і негативне (хандокаатакі). У спектаклях часто грають діти акторів, що з ранніх років звикли до життя на сцені. Їхне амплу називається кояку. Але найвідоміше амплу – це оннагата, жіночі ролі, що виконуються чоловіками. Заборона на участь жінок у Кабукі скасована понад сто років тому, однак кількаразові спроби ввести у спектакль традиційного театру акторок не зустрічали підтримки публіки [5, с. 24].

Справа, звичайно, і в надзвичайній відданості японців своїм традиціям, але, ще більшою мірою, непорушність цього дивовижного з погляду сучасника амплу пояснюється високим мистецтвом акторів-оннагата, чия гра, можливо, становить головне зачарування Кабукі.

Кожному амплу в Кабукі відповідає певний грим кумадорі, який за минулі століття також перетворився на справжнє мистецтво. Кумадорі дає нам ключ щодо суті персонажа, оскільки накладається не довільно, а знов-таки за суворим каноном. Особливістю чоловічого гриму є нанесення на актора кольорових ліній, кожна з яких має особливе значення. Наприклад, червоний колір свідчить про хоробрість, доброту й пристрасність натури, а синій – про злостивість і боягузтво, іноді про надприродне походження. Оннагата вибілюють обличчя й руки, після чого використовують грим, який мало відрізняється від звичайного театрального, хіба що за західними мірками трохи перебільшений. Рисова пудра використовується для білої основи гриму, в той час як кумадорі увиразнює або підсилює риси обличчя актора, для створення «маски» тварини або надприродної істоти. В цілому жіночі персонажі, незважаючи на те що їх грають чоловіки, виглядають на сцені набагато реалістичніше, ніж чоловічі [11, с. 18].

Арсенал сценічних прийомів театру Кабукі досить багатий і не допускає ніяких нововведень. Ці прийоми називаються ката («форма», «поза»), усі вони формувалися протягом багатьох поколінь. Дії драми неодмінно мають один або кілька епізодів з татімаварі – стилізованою сутичкою, де кожен рух борців нагадує складний балет. П'єси Кабукі зазвичай присвячені популярним у Японії сюжетам, запозиченим з народних легенд, самурайських епосів, історичних хронік, а також з репертуару театру Но й лялькового театру Бунраку. Театр Кабукі у теперішній час складається з трьох типів вистав:

Дзідзі-моно (яп. 時代物) – «історичні» п'єси, створені до періоду Сенґоку.
 Сева-моно (яп. 世話物) – «простонародні» п'єси, створені після періоду Сенґоку.
 Сьоаґото (яп. 所作事) – танцювально-драматичні п'єси [7, с. 22].

У сучасній Японії Кабукі залишається доволі популярним жанром – це найулюбленіший вид театрального мистецтва серед усіх традиційних японських драматичних жанрів. Багато провіних акторів Кабукі часто знімаються у кіно і на телебаченні (відомий актор-онаґата Бандо Тамасабуґо-п'ятий зіграв декілька ролей, у тому числі й жіночих, у кінофільмах). Щодо кінематографа, то він розвивався саме під впливом театру Кабукі, гра акторів була театральною, як і в театрі жіночі ролі виконувалися акторами-чоловіками, використовувалися театральні костюми й декорації.

«Милування кленовим листям» («Момидзигари», 1899) – найстаріша збережена копія японського фільму, що являє собою записаний на плівці однойменний спектакль Кабукі. Хоча стрічка була знята лише для того, щоб зберегти для нащадків мистецтво найвідоміших акторів Кабукі того часу: Дандзюро Ісікави й Кікуґоро Оное, через кілька років фільм був показаний широкій публіці. У той час кіно вважалося низькопробним видовищем, невартим участі провідних театральних акторів. Однак, оскільки Кабукі був найпопулярнішим різновидом театру, перші постановники фільмів прагнули відзняти його репертуар, звертаючись до акторів другого й третього рангу [2, с. 84].

Провідний актор Кабукі називається татєяку і, як правило, очолює труп. Він грає шляхетних, ідеалізованих самураїв, воїнів, що перемагають у битвах, людей розважливих, вольових і завзятих. А оскільки самураї виховувалися на конфуціанській моралі, що передбачала презирливе ставлення до романтичної любові, подібні персонажі не могли ставити прихильність до дружини або коханої вище відданості своєму панові. Це був один з основних принципів бусідо – кодекс поведінки воїна.

Незважаючи на те що кодекс бусідо й закони європейського лицарства визначали ідеал поведінки й обидва понад усе ставили честь і сміливість, в одному важливому аспекті вони суттєво різнилися. У західному кодексі вірність дамі серця ставилася вище вірності панові, і середньовічні лицарські легенди буяли сюжетами, що оповідали про любовні трикутники, які включали лицаря й дружину його пана, або про бунт лицаря проти пана на захист честі прекрасної дами. Подібна ситуація породжувалася концепцією європейського індивідуалізму, згідно з якою навіть інтереси нації не могли позбавити індивіда його прав. Але ця ситуація була зовсім немислима для бусідо. У класичному японському театрі шляхетний самурай (у виконанні татєяку) незмінно приносить у жертву вірності своєму панові дружину й дітей і, незважаючи на щиросердечний біль, дивиться на їхню смерть, не видаючи своїх почуттів.

Такі були герої Кабукі, і стилізовані прийоми гри татєяку, що відточувалися сторіччями, для того щоб створити ідеальний образ самурая, образ, який, однак, аж ніяк не був призначений для самих воїнів-аскетів, що становили не більше семи відсотків населення феодальної Японії, – вони вважали Кабукі огидною, майже непристойною розвагою й уникали відвідини театру. Кабукі існував завдяки купецькому прошарку міст Едо (сучасний Токіо) й Осаки і розвивався відповідно до його світогляду.

Але в той час, як представники цього соціального прошарку бачили в самураях – татєяку ідеал чоловіка, основна маса публіки, що складалася в основному з жінок, не була задоволена цим образом: адже самурай ніколи не закохувався. Дружини й дочки купців, так само як і гейші, які прислужували їм, і господарки «чайних будиночків» і ресторанів, плекали інший ідеал – чоловіка, здатного шепотіти слова любові. Відповідно Кабукі розробив і образ німайме – персонажа, чие ім'я виносилося на афіші після татєяку.

Німайме повинен був бути гарним, чистим серцем, нехай і не завжди розумним. Найчистіший тип німайме називали цуккорогасі («слабкий»), тому що він створював враження тендітного, безпомічного юнака, який упаде, якщо його злегка штовхнути. Німайме був завжди добрий і ввічливий з героїнею, і якщо обставини змушували її покінчити із собою, він з радістю вмирав разом з нею. Коронна сцена німайме – мітюкі, коли він разом із жінкою вирушає до місця їх самогубства. Ця сцена – апофеоз його гри, вона супроводжується вражаючою мімікою обличчя й величними жестами. За іронією долі часто його власна нахабність або безтурбо-

тність штовхає героїню на цей крок, тому що суспільство відкидає його, вона ж – втрачає надію вийти за нього заміж. Той факт, що німаїме ніколи не міг бути настільки ж сильним або мудрим, як татаяку, можливо, свідчив про комплекс неповноцінності, який відчувало купецтво стосовно самураїв. В ідеалі у феодалній Японії батьки обирали пару для своїх синів і доньок, які не мали голосу в цім питанні. Самураї суворо дотримувалися цього звичаю, але купці, ремісники й заможні селяни нерідко відступали від нього, а бідні селяни були вільні у виборі дружин. Хоча моральні цінності правлячого класу самураїв ставилися дуже високо, представники інших класів симпатизували й тим, хто не так суворо дотримувався цих норм. Отже, шляхетних людей, сильних, мудрих самураїв трали татаяку; німаїме, навпаки, виконували ролі персонажів, які закохувалися в гейш і проституток і в результаті непорядної поведінки (крадіжки у власного хазяїна, наприклад) були змушені здійснювати самогубство разом із цими жінками. Таким чином, незважаючи на зовнішню привабливість німаїме, їх не можна було назвати зразком для наслідування. Проте, оскільки вони були здатні любити й доводили, що романтична любов усе-таки прекрасна, багато хто з них обходив татаяку в популярності й навіть у повазі [2, с. 105].

Присутність цих двох докорінно різних провідних чоловічих персонажів у п'єсі, можливо, є традиційним лише для японської драми. Герой західної драми, як правило, не тільки сильний, розумний і енергійний, але якщо й не завжди пожинає лаври любові, то, у будь-якому разі, наполегливо, жагуче домагається її. Ця традиція була перенесена й у кіно. Рудольф Валентіно, Жан Габен, Гарі Купер, Кларк Гейбл і Лоренс Олів'є прославилися, граючи такого роду героїв. Проте були й винятки. Джон Уейн і Берт Ланкастер створили образи, близькі татаяку, оскільки вони виконували ролі сильних і вірних чоловіків, не схильних до любовної романтики. З іншого боку, Жерар Філіп і Марчело Мastroянні виконували ролі типу німаїме: їх герої рідко проявляли силу, але зачаровували аудиторію в сценах кохання. Однак ці два типи ніколи не були настільки чітко розділені в західній драмі, як у Кабукі.

Два типи провідних чоловічих персонажів Кабукі були успадковані японським кіно й з'являються на екрані й у наші дні. Перша зірка японського кіно, Мацуноскє Оноє, був татаяку, головою «другорядної» трупи Кабукі, що виступала переважно у провінції. До 1926 р. він посідав провідне місце в жанрі «історичної драми», фільмах, дія яких відбувалася до Реставрації Мейдзі 1868 року.

Незважаючи на привабливість татаяку, відвідувачкам театру у феодалній Японії була потрібна романтика. Цим потребам відповідав різновид драми, що одержав розвиток у фільмах, дія яких відбувалася після Реставрації Мейдзі 1868 р. й розгорталася навколо німаїме. Подібно до того як історична драма народилася з Кабукі, сучасна – виникла на основі Сімпа («нова школа»). Сімпа – нова форма драми із сучасним сюжетом – з'явилася близько 1890 р. як потенційний спадкоємець Кабукі, традиційні форми якого вже не могли повною мірою відобразити нову Японію, що переживала процес «модернізації». Проте в ранніх п'єсах Сімпа діяли татаяку, німаїме й оннагата (виконавці жіночих ролей) – персонажі, успадковані від Кабукі.

Перші фільми в стилі «сучасної драми» були зняті на токійській студії «Ніккацу» в 1910-х роках за участю акторів Сімпа, включаючи й оннагата, драматургів і режисерів – по суті, це були просто зйомки репертуару Сімпа [1, с. 56]. У своїй більшості п'єси Сімпа – це любовні трагедії, найпоширеніші сюжети яких оповідають про гарних, але ненадійних німаїме і їх коханих, що страждають через слабкості своїх обранців. Значні зміни відбулися в 1920-х роках, коли акторки-жінки замінили оннагата. Цей відхід від традиції відбувся в «сучасній драмі» тому, що на відміну від «історичної драми», де домінували татаяку, любовні сцени посили в ній центральне місце і, незважаючи на мистецький грим творців жіночих образів, на крупних планах вони виглядали гротескно. Першими помітили цю невідповідність молоді інтелектуали, постійні відвідувачі кінотеатрів, де демонструвалися іноземні фільми. Коли вони самі почали знімати фільми в 1920-х роках, то не тільки відмовилися від примітивної манери простої зйомки театральних постановок від початку до кінця, а й використовували більш органічний для кіно метод, метод послідовної зйомки кадру за кадром і повністю відмовилися від оннагата. Незважаючи на стійкість традиції, повний перехід до акторок-жінок відбувся за декілька років. Після успіху в «сучасній драмі» акторки стали виконувати ролі й в «історичній драмі». Оскільки діапазон гри оннагата був обмежений деякими образами перебільшених жіночих

типажів, зникнення оннагата надало японському кіно можливість розвиватися в напрямку реалізму – акторки могли краще втілити проблеми сучасної жінки. Це дозволило деяким режисерам створити нові типи героїнь, що сприяло появі нових рис в образі німайме.

Однією з перших жінок у кіно була Кумеко Урабе – на той час ще не професійна акторка, вона знялася в картині Мінору Мураті «Дружина Сейсаку» («Сейсаку но цума», 1924). Це був перший фільм, що ознаменував появу типу сильної героїні. Цю картину також можна розглядати як перший антивоєнний і антимілітаристський фільм [13, с. 85].

Кендзі Мідзогуті, молодий колега Мураті по студії «Ніккацу», де був знятий фільм «Дружина Сейсаку», робив подібні стрічки. Дві його видатні картини: «Елегія Осаки» («Наніва ередзі», 1936) і «Сестри Гіона» («Гіон но Сімай», 1936) – розповідали про нещасних жінок, здатних на відміну від своїх ненадійних чоловіків, типу німайме, на рішучий вчинок, таким чином затьмарюючи їх [10, с. 1034]. На студії «Ніккацу», що спеціалізувалася на фільмах Сімпа, Мідзогуті знімав картини з німайме в якості головного героя. У рамках основної традиції Сімпа йому вдалося створити сучасні, реалістичні фільми, позбавлені зайвої сентиментальності, властивої німайме, і правдиво показати недоліки цього типу людей. Зобразивши їх нікчемно маленькими, нездатними дати щастя улюбленим жінкам, він наділив сильними характеристиками своїх героїнь. Його німайме губилися перед жінками, чия готовність боротися за свої права різко відрізняла їх від героїнь Сімпа, які завжди тужили за німайме і йшли разом з ними до трагічного кінця. Героїні Мідзогуті перестали журитися, відштовхнули неспроможних німайме й пішли власною дорогою. У той час образ сильної жінки мав величезну популярність. Такою є й героїня фільму «Моя любов горить» («Вага кой ва мою», 1949), хоча головний герой картини й не належить до типу німайме. В основу картини лягла автобіографія Хидеко Фукуди, революціонерки кінця XIX століття, яка полюбила Кентаро Оі, що очолював антиурядовий рух, і стала його дружиною. Хоча демократичні переконання Кентаро Оі характеризують його як політично прогресивного діяча, він не визнає рівноправності жінок і заводить коханку. Коли Ейко дізнається про це, вона розчаровується в ньому, кидає йому свої обвинувачення й після розлучення продовжує боротися за права жінок [8, с. 12].

За законами драматургії японського театру й кіно роль політичного вождя Кентаро Оі повинен був виконувати актор типу татейку. Однак Мідзогуті зняв у ролі Оі Ітіро Сугаї – актора, що часто грав лиходіїв, – і зобразив свого героя жінконе-нависником, людиною, яка лише виряджається в одяг шляхетного татейку. У цьому випадку Мідзогуті, виступаючи на боці жінок, критикує як слабкість німайме, так і зарозумілість татейку. Так, почавши зі створення картин у стилі Сімпа, він, по суті, зруйнував світ традиційного жанру зсередини. Однак у цілому «сучасна драма» мало змінилася, і в більш популярних фільмах німайме продовжували зображуватися в сентиментальних тонах, а героїні усе ще тужили. В 1938 р. картина «Древо айдзен» («Айдзен Кацура») – любовна мелодрама, герої якої сестра милосердя й лікар, син власника й керуючого великого госпіталю, – побила всі відомі касові рекорди. Оскільки героїня – вдова з дитиною й сестра милосердя, родичі молодого лікаря не давали згоди на їхній шлюб. І хоча вона йде з госпіталю, а він – з будинку, щоб одружитися, різні непорозуміння не дають їм поєднатися. Публіка, що очікувала зустрічі закоханих, яка щораз зривалася через якісь випадковості, перебувала в постійній напрузі, цей різновид фільмів був названий «суре тігай» мелодрама, що в дослівному перекладі звучить як «розминутися з кимось».

Герой і героїня не квапили події, а терпляче очікували, коли його родичі дадуть згоду на шлюб. Таким чином, їх можна було тримати на відстані одне від одного надзвичайно довго. Історія стала настільки популярною, що була створена трилогія про нескінченно зривисті зустрічі. Головну героїню зіграла Куніе Танака, яка пізніше виконала роль Ейко, що бореться за права жінок у фільмі Мідзогуті «Моя любов горить». Виконавець ролі головного героя картини Кен Уехара в 1930-ті роки був одним із найпопулярніших акторів німайме. Класичний зразок слабкого, шляхетного красеня, він, зазвичай, не справляв враження чоловіка, який подолає всі перешкоди на шляху до коханої жінки.

Після Другої світової війни на екрани вийшов інший зразок мелодрами «суре» – картина «Як твоє ім'я?» («Кими-но на ва», 1953), що побила касовий рекорд фільму

«Древо Айдзен». Її головний актор Кендзі Саду, що став потім надзвичайно популярним, незмінно з'являвся на екрані з перепрошучим виразом обличчя, немов його мучили каяття совісті через недостатнє прагнення зробити щасливою кохану жінку. Починаючи з 1960-х років «суре» практично зникає з екрана через соціальні зміни, породжені неймовірними темпами розвитку економіки нової епохи, в умовах якої терпіння й сентиментальність уже не вважалися позитивними якостями [2, с. 78].

Як зазначалося вище, «сучасна драма» розвивалася з німаїме як різновид Сімпа, а «історична» – з татейку – у стилі Кабукі. І хоча зустрічалися винятки (як, наприклад, зірка «історичної драми» Кадзуо Хасегава, який був актором типу німаїме, і деякі актори німаїме, що з віком стали виконувати ролі татейку), як правило, цей поділ зберігався й підсилювалося географічним положенням. Так, від самого свого народження в 1912 р. студія «Ніккацу» мала філію в Кіото, що спеціалізувалася на «історичній драмі», і в Токіо – на «сучасній драмі», інші провідні студії – «Сьотоку», «Тохо», «Дайей» – наслідували приклад «Ніккацу», і аж до 1960 р. кожна з них щотижня показувала у своїх кінотеатрах по одному двосерійному фільму кожного з цих жанрів. Кіото, з його старою архітектурою, був центром традиційної культури, а Токіо перебував під впливом авангарду культури західного зразка. Таким чином, «історична» і «сучасна драма» розвивалися незалежно одна від одної – зі своїми акторами, драматургами, сценаристами й режисерами. Ситуація почала змінюватися, коли в 1940-х роках «Тохо» стала знімати на токійській студії картини в обох жанрах. Остаточно відмінності між ними були стерті до 1970-х років, коли «історична драма» втратила свою популярність, і навіть студії Кіото стали знімати картини головним чином у жанрі «сучасної драми». Однак дух суперництва між кінематографістами Токіо й Кіото продовжував залишатися рушійним фактором розвитку японського кіно, особливо тоді, коли режисери почали по черзі звертатися то до одного, то до іншого жанру.

Прикладом є режисер Мідзогуті, що народився у Токіо і навчався драматургії Сімпа на токійській кіностудії. Коли 1923 р. студія була зруйнована внаслідок Великого землетрусу в Канто, він змушений був відправитися в Кіото [1, с. 126]. Мідзогуті побирався, що традиційна атмосфера Кіото вплине на прогресивний характер його творчості, але можливості продовжувати роботу в Токіо не було. І одна з кращих його картин – «Сестри Гіона» – була створена саме в Кіото. У ній Мідзогуті засуджував прихильність до старих традицій і в такий спосіб підтримував токійських кінематографістів, які, наслідуючи американські картини тих років, прагнули піти від зображення традиційного способу життя.

Інший приклад – Куросава, який також народився в Токіо й спеціалізувався на створенні «сучасної драми» на місцевій студії. В 1948 р. страйк змусив його виїхати в Кіото, де 1950-го він зняв свій епохальний фільм «Расьомон» у жанрі «історичної драми». Фільми цього жанру, що виходили в той час у Кіото, несли на собі тяжку печатку абсурдної, застарілої і перебільшеної манірності Кабукі, але в «Расьомоні» Куросави не було й сліду впливу Кабукі, а його успіх дозволив іншим режисерам йти на такі ж зухвалі експерименти.

Часом нові віяння відчувалися й у «сучасній драмі», коли в ній з'являвся, наприклад, актор татейку, несучи із собою властиве цьому образу почуття власної гідності, якого так не вистачало німаїме. Другорядні актори Кабукі, що прийшли в кіно, вимагали від персоналу студій особливого ставлення до себе: ніхто з режисерів не смів сказати їм, як слід грати, а оскільки вони вважали, що знають публіку краще інших, то ніколи не відмовлялися від тих поз або виразів обличчя, які приносили їм популярність на сцені, більше того, вони диктували свої умови сценаристам і режисерам. Тому переважна більшість фільмів, знятих у жанрі «історичної драми», мало відрізнялася від спектаклів Кабукі й була найкращим засобом насадження феодальної філософії. Історія самурая, що пожертвував своєю родиною через вірність своєму панові, була неодмінною складовою тематики картин 1910–1920-х років; в умовах зміцнілого мілітаризму 1930-х років ідея такого роду жертвності посилено культивувалася у свідомості націй. І хоча в період американської окупації 1945–1952 років влада заборонила феодальну тематику, «історична драма» була відновлена у своєму колишньому виді одразу ж після відходу американців.

Глядач любив зірок «історичної драми», що грали відданих і сильних самураїв. Але вже в 1960-ті роки Японія перетворилася на одну з найрозвиненіших країн,

японці поступово звільнялися від старого комплексу неповноцінності стосовно Заходу [8, с. 16]. Занепад «історичної драми» відобразив цю зміну в національній свідомості, в 1970-ті роки вийшло лише кілька картин цього жанру. Робили їх і на телебаченні, але часи, коли вони становили половину всієї кінопродукції, минули. В 1940-ві роки дві зірки татейку виступали поперемінно то в «історичній», то в «сучасній драмі» – Цумасабуру Бандо й Дендзіро. Цумасабуру Бандо, зірка «історичної драми» з 1924 року, знявся у фільмі Інагакі «Життя Мацу Неприрученого» (1943). Ця роль стала кращою в його акторському доробку. Виконуючи роль рикші, він наділив свого героя гордістю, яка не поступається самураевій, що було новаторством, оскільки до цього подібні якості не асоціювалися з представниками нижчих класів. І хоча Інагакі в 1958 р. одержав на фестивалі у Венеції Великий приз за другий варіант цієї картини з Тосіро Міфуне в головній ролі, гра цього актора не йшла ні в яке порівняння з виконанням Бандо. Дендзіро Окоті став зіркою «історичної драми» приблизно в той же час, що й Бандо. В одному з кращих фільмів Хіросі Сімідзу – «Пан Сеске Охара» 1949 р. – Окоті зіграв впливового землевласника, який під час ліберальних земельних реформ періоду окупації практично безкоштовно віддав більшу частину своєї землі фермерам-орендарям [3, с. 1038].

Зазначимо, що це були найкардинальніші демократичні реформи в післявоєнній Японії, вони були проведені настільки майстерно, що не викликали й натяку на хвилювання. Можливо, їхній успіх запобіг революції, тому що у бідних селян-орендарів з'явилася надія стати заможними й незалежними. На відміну від великих землевласників, що важко переживали втрату володінь, незворушний пан Сеске Охара ніколи не втрачав спокою, а його рідкісне почуття гумору допомогло йому примиритися з трагедією руйнування. Лише татейку найвищого класу, як Окоті, що багато років грав сильних, вірних самураїв, міг виконати цю роль настільки блискуче.

Актори, виховані на «сучасній драмі», грали звичайних японців, які через «комплекс неповноцінності» відмовлялися від традиційного способу життя, наслідували європейців, що позбавляло їх індивідуальності. Більше того, найчастіше вони належали до типу німаїме, їм дозволялося бути слабкими й ненадійними. І хоча багато акторів «сучасної драми» чудово передавали дрібні психологічні нюанси, вони не могли передати велич своїх героїв, що так майстерно робили видатні актори «історичної драми», такі як Окоті й Бандо.

У післявоєнні часи Бандо й Окоті зберегли кращі риси особистості самурая. До цього часу багато японців через ексцеси, які відбувалися в передвоєнний час під впливом філософії бусідо, розчарувалися в кодексі самурая, почали вважати його непотрібним і смішним; самурай, тепер принижений і покірний, втратив свою колишню гордість. Романіст Юкіо Місіма був настільки вражений цією втратою, що 1970 р. зробив характері, самогубство самурая. Цей акт можна витлумачити як вчинок людини, котра виросла в добу надлишку самурайського духу і не сприйняла добу його відсутності.

Куросава виявився режисером, який не тільки зберіг на екрані кращі риси особистості самурая, а й став головним реформатором японського кіно, майстерно об'єднавши велич такого персонажа і манери виконання татейку-актора з сюжетами загальнонародської значущості. До Куросави пересічний кіноглядач вважав, що татейку в кіно переграє, він видавався природним лише в Кабукі, де поряд з німаїме татейку був частиною класичного японського театру. Більшість традиційних персонажів татейку були сильними й шляхетними, оскільки ці якості їм диктували вірність і відданість феодалові. Не такими були татейку Куросави – режисер, який ще юнаком брав участь у діяльності комуністичної партії, повстав проти цих феодалних вистав. Але при цьому, як син військового, бачив ідеал у силі самурая, і ці дві сторони особистості Куросави спонукали його створити новий ідеал японського чоловіка [8, с. 19].

Напевно, усе своє творче життя Куросава прагнув втілити «мужність», яку для нього втілювала людина, здатна бути сміливою до кінця; про це свідчать усі його фільми, крім «Найкрасивіші» («Ітібан уцукусіку», 1944) і «Не жалкую про свою юність» («Вагі сейсон-ні куїнасі», 1946), в яких провідні ролі виконують жінки. Однак і ці героїні були по-чоловічому сміливими й мали більше почуття відповідальності, ніж багато чоловіків.

Першим елементом «мужності» у Куросави є фізична сила. В «Сугата Сансіро»

(1943), «Відважний Сандзюро» («Цубакі Сандзюро», 1962) і «Дерсу Узала» («Дерусу Удзара», 1975), наприклад, чоловіки пишануться своєю силою, і це викликає симпатію глядача. У чому б не полягала їхня сила – у мистецтві дзюдо, швидкості меча, здатності долати життєві труднощі – усі герої Куросави мають бажання бути сильними, удосконалюючись у мистецтві або вправах. У його фільмах навіть персонаж, який на перший погляд видається посередністю, не вартий уваги, має бажання стати сильною людиною. Це сила скоріше духовна, ніж фізична – це другий елемент «мужності» у Куросави. Прекрасний приклад – «Жити» («Ікіру», 1952). Герой фільму – звичайний бюрократ, що старіє, життя його нудне, робота для нього – лише звичка. «Це не можна назвати життям», – кажуть йому. Коли цей чиновник довідується, що в нього рак і йому залишилося жити лише шість місяців, він, нарешті, знаходить сенс життя в служінні іншим і помирає з почуттям виконаного обов'язку.

Куросава наполегливо творить вражаючі кінематографічні образи й створює в кіно новий тип татейку. Коли б усе зводилося лише до прагнення показати силу головного героя, можна було б обмежитися розповіддю про його вчинки або оповіданням про шляхетність. Сила персонажів Куросави зачаровує тому, що весь образний склад картини сповнений величі й сили, його герої мають величезну витримку й почуття справедливості. В «Расьомоні» заливний дощ настільки ж красномовний, як і актор, що передає глядачеві почуття режисера. Це потік гніву і водночас священної води, яка змиває людські гріхи. В «Охоронці» («Едзимбо», 1961) сухий вітер, що налетів на місто, видається одержимим спрагою вбивства. У «Замку павутини» («Трон у крові») («Кумо-Але судзе», 1957), коли головний герой заблудився в тумані й без дороги мчить на коні по лісу, туман раптом розсіюється й відкриває йому його замок; так передається стан героя, що отямився після блукань у п'яній своїй душі. Куросава міг використовувати для зйомок туману димові шашки, але для того, щоб показати, як він розсіюється, режисерові потрібен був справжній туман. Для цього він протримав знімальну групу на схилах Фудзи кілька днів, поки їм удалося відзняти туман, який дійсно розсіявся над декорацією, що зображувала замок. Куросава не лише чудово працював з акторами, а й змушував сили природи працювати в якості акторів. У «Расьомоні» злива передає почуття режисера не гірше актора. Куросава дійшов до того, що змусив грати сонце. У фільмі «Бездомний пес» («Нораину», 1949) спека в середині літа стає важливим драматургічним елементом, а палюче сонце немов виконує головну роль. Цей кадр, знятий ручною камерою через бамбукові штори приміщеня чорного ринку, привертає до себе особливу увагу. Сонце відіграє провідну роль і в «Расьомоні». Коли героїня фільму, роль якої виконала Матіко Ке, намагається вирватися з обіймів бандита, погляд її широко розплющених очей застигає в сліпучих променях сонця, створюючи зрима враження її збентеженої свідомості.

1. Ивасаки А. Современное японское кино. – М.: Искусство, 1962. – 321 с.
2. Ивасаки А. История японского кино. – М.: Прогресс, 1966. – 264 с.
3. Кинословарь: В 2 т. / Гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – Т. 2. – 1422 с.
4. Кино: энциклопедический словарь / Гл. ред. С.Ю. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 640 с.
5. Конрад Н.И. Театр Кабуки. – Л.–М.: Академия, 1928. – 32 с.
6. Комэй Ц. Молодой талант вдыхает новую жизнь в традиционные представления Кабуки. Тоетакэ Сакиходаю / Цугия Комэй / Ниппония. Открытие Японии. – Токио, 2004. – № 28. – С. 34.
7. Кунико С. В поисках следов культуры прошлого / Санада Кунико / Ниппония. Открытие Японии. – Токио, 2008. – № 45. – С. 22.
8. Сато Т. Кино Японии. – М.: Радуга, 1988. – 224 с.
9. Генс И. Меч и Хиросима. – М.: Искусство, 1972. – 168 с.
10. Генс И. Японская кинематография. – Кинословарь: В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – Т.2. – 1032 с.
11. Хидэминэ Т. Жизнь в Японии / Такахаси Хидэминэ / Ниппония. Открытие Японии. – Токио, 2004. – № 29. – С. 18.
12. Spahn M., Hadamitzky W., Japanese character dictionary: with compound lookup via any kanji, Nichigai Associates, 1989.
13. Harold G. Henderson. Handbook of Japan. London. – 1945.