

ВПЛИВ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА ТВОРЧИСТЬ ВИДАТНОГО ЯПОНСЬКОГО РЕЖИСЕРА АКІРИ КУРОСАВИ

У статті розглядаються взаємозв'язки театру і кіно крізь призму шекспірівської літературної спадщини та драматургії, що вплинули на творчість видатного японського режисера Акіри Куросави, який надав шекспірівським творам японську кінематографічну версію як режисер-новатор ХХ століття. Куросава отримав визнання режисера світового масштабу за професійну майстерність, глибоке філософське мислення, виразність кіномови, що ґрунтуються на японській естетичній традиції та пропаганді культури й історії Японії. Також розглянуто особливості творчості режисера в контексті традицій театру "Но", зокрема прийомів, винесених ним на екран для підкреслення особистого трактування шекспірівських п'єс крізь призму японської театральної традиції.

Ключові слова: театр, драматичне мистецтво, література, кінокартина, кіноекран, живопис, сценарій, кінорежисура.

Демещенко Виолетта Валерьевна, кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Влияние шекспировской драматургии на творчество выдающегося японского режиссёра Акиры Куросавы

В статье рассматриваются взаимосвязи театра и кино сквозь призму шекспировского литературного наследия и драматургии, которые повлияли на творчество выдающегося японского режиссера Акиры Куросавы, который предоставил шекспировским произведениям японскую кинематографическую версию как режиссер-новатор ХХ века. Куросава получил признание режиссера мирового масштаба за профессиональное мастерство, глубокое философское мышление, выразительность киноязыка, основанные на японской эстетической традиции и пропаганде культуры и истории Японии. Также рассмотрены особенности творчества режиссера в контексте традиций театра "Но", в частности приемов, вынесенных им на экран для подчеркивания личной трактовки шекспировских пьес сквозь призму японской театральной традиции.

Ключевые слова: театр, драматическое искусство, литература, кинокартина, киноэкран, живопись, сценарий, кинорежиссура.

Demeschenko Violetta, Ph.D., Associate Professor Director of the Institute of Arts, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Influence of Shakespeare's dramatic on creativity of the famous Japanese filmmaker Akira Kurosawa

The article describes the features of creativity talented filmmaker who turned to the theatrical tradition of Japanese theater "No" borrowed some theatrical techniques that have been handed down to them on the screen, an emphasis on the relationship between theater and film through the prism of Shakespeare's literary heritage and drama which affected the work of the outstanding Japanese filmmaker Akira Kurosawa, who gave the works of Shakespeare his personal interpretation of Japanese cinematic version.

Keywords: theater, drama, literature, film, motion picture, screen, painting, script, film direction.

У кінознавстві давно утвердилася думка, згідно з якою становлення оповідальних структур кінематографу тісно пов'язане з процесом освоєння літературних жанрів – спочатку жанрів популярної белетристики, а потім "високої" літератури. Утім, література була не єдиним, та й не найголовнішим джерелом кінематографічних запозичень у колисковий період кінематографу.

Літературні зв'язки ранішнього кінематографу були певною мірою опосередковані саме тими способами ведення оповідання, які склалися в сумних видовищних й образотворчих мистецтвах задовго до його народження. Деякі з них утвердилися в епоху, яка передувала появі кінематографу, інші беруть початок з витоків театральних видовищ. У цьому ракурсі цікавою є творчість видатного англійського письменника Шекспіра – як літератора й драматурга. Невипадковим є й те, що тридцять сім п'єс, написаних Вільямом Шекспіром, були екранізовані, вдихнувши життя за короткий термін декільком сотням фільмів, які були або прямими інсценуванням за його творіннями, або навіяними темами шекспірівських творів та персонажів. Жоден з класиків театральної драматургії не може похвалитися таким успіхом життєвої стійкості своїх творів. Актуальним сьогодні залишаються дискусії з приводу того, чи є закономірним та правомірним звернення кінематографу до творів Шекспіра; чи має екран право на звернення до такої віддаленої театральної спадщини?

Мета статті: дати характеристику творчості видатного японського режисера, який в своїх роботах звертається до великого класика й дає особисте трактування шекспірівській трагедії в японському кінематографі ХХ століття.

Дослідженню даної проблематики присвячені праці науковців пострадянського простору: А. Базена "Що таке кіно", В. Божовича "Об авторской точке зрения в литературе и раннем кинематографе", В. Михалковича "Рождение киноповествования", М. Конрада "Литература и театр", "Театр Но", С.

Юткивича "Шекспир и кино", А. Липкова "Шекспировский экран", японських авторів: Гундзи Масакацу "Японский театр Кабуки", Акіри Івасаки "Современное японское искусство", Тадо Сато "Japanese Macbeth Akira Kurosawa Talks about The Throne of Blood to Tadao Sato". Ця проблематика знайшла висвітлення в працях європейських фахівців: Bell R.N. "Shakespeare on silent film", Nicoll A.A. "A history of English drama, 1660-1900", P. Brook "Le point vue du metteur en scene. – "Shakespeare", H. Lemaître "Shakespeare, le cinema imaginaire et le precinema", Rodger Manvell "Shakespeare and the Film".

Генрі Леметр, досліджуючи зв'язки театру й кіно, наголошував на тому, що шекспірівська драма забезпечує проникнення візуальних цінностей навіть усередину слова, драматичне багатство якого досить часто зумовлене тим, що слова, їх ритм і взаємозв'язок викликають перед внутрішнім поглядом глядача яскраву чергу образів уявлюваного фільму. У ньому присутні персонажі з життєвим ритмом їх вчинків, природа з красою й жахливістю, пишність міст, палаців, поля битв, море з кораблями й бурями та, нарешті, людські пристрасті, очищені від психологічних абстракцій та втілені у диханні чи сновидіннях, у музиці або видовищах – усе це змінює одне одного й складається на екрані поетичного слова у велику динамічну архітектуру форм, арабесок, кольорів відповідно до змін чи злиття реального й чудесного. Генрі Леметр запитує, який кінематографіст зможе перенести на плівку все багатство образів, музики й рухів, які утримує словесна енергія шекспірівського світу [3, 387].

Видатний японський режисер Акіра Куросава у своїй творчості також звертався до шекспірівської драматургії.

Як режисер світового масштабу своє визнання А. Куросава отримав за професійну майстерність, глибоке філософське мислення, виразність кіномови, що спиралася на японську естетичну традицію, та, звісно, за пропаганду національної культури й історії Японії. Звернення видатного японського режисера-новатора до шекспірівської трагедії "Макбет" навряд чи є випадковістю, сам Куросава називає Шекспіра своїм улюбленим автором. Японські критики-традиціоналісти звинувачували режисера в космополітизмі, констатуючи, що йому подобаються класики російської літератури (Горький, Достоевський, Толстой, Чехов), французькі художники (Ван-Гог, Тулуз-Лотрек, Рюо), німецькі композитори (Бах, Шуберт). У цьому сенсі Акіра Куросава про себе писав: "Про себе можу сказати, що нарівні з Достоевським люблю Басю і Бусона. Так само, як я люблю Ван-Гога, Тулуз-Лотрека, Рюо, я люблю Сотацу, Гекуда, Тессай. Разом зі старим французьким і голландським склом я збираю старовинні японські лаковані вироби. Одним словом, у моїй голові цілком природно уживається західне з японським" [1, 353].

Водночас європейська критика неодноразово говорила про близькість режисера до західної культури, доказом цьому є картини, екранізовані ним за творами Горького та Достоевського. Митець використовував у них європейську музику, але дія цих картин переносилась до Японії. У праці "Шекспір і кіно" Сергій Юткевич з цього приводу говорить: "Режисер-новатор Акіра Куросава у своїх екранізаціях "На дні" Горького та "Варіата" Достоевського ніби помахом самурайського меча розрубає той гордіїв вузол протиріч, з яким щоразу стикається художник, що намагається не тільки перевести твір літератури чи драми на мову кіно, а й перекинути дію з однієї країни до іншої, не викрививши при цьому найсуттєвіше у творчому задумі автора" [6, 114]. Юткевич наголошує, що режисер не намагався скопіювати або відтворити предмети чужинського побуту, але дуже обережно відтворював і зберігав внутрішню суттєвість, ідейний та духовний зміст твору, його атмосферу в найширшому значенні.

Акіру Куросаву називають "майстром атмосфери", насамперед ця майстерність сягає своїм корінням у глибину японської культури, філософії й національної традиції. В японському розумінні краса велика роль відводиться настрою. Прямі визначення розуміння цього поняття в японській мові є чужинськими, тому лексична парадигма "цукадзу ханаредзу" означає необхідність позначати все інакше. Для створення необхідної атмосфери фільму режисер звертається до різноманітних звукових і пластичних асоціацій, які є одночасно універсальними та більш близькими до тієї аудиторії, якій адресована кінокартина.

Знавець японської культури театрознавець професор Гундзі Масакацу говорить про те, що в японській культурі немає прямого й безпосереднього визначення поняття краси, у ній у цьому сенсі цінується створення настрою. Свої витоки така особливість бере в національному способі життя, релігії та традиції. Єдине у своєму роді сприйняття життя, характерне для країни, де вживається в мові тридцять видів займенників, не може, на думку науковця, не чинити глибокого впливу на естетичні почуття і форми [4, 25].

Куросава у своїх картинах досить часто використовує систему зорових лейтмотивів, що саме формує загальний настрій кінокартини. Також на композицію кадрів у фільмах режисера помітно вплинув японський живопис, що було близьким для його бачення, оскільки він сам раніше був художником. У сімнадцять років Акіра вступив до школи живопису й деякий час працював художником. У 1936, витримавши конкурс на місце помічника режисера, він був прийнятий у компанію "PCL", яка з часом була реструктурована в студію "Тохо". З особливою людською теплотою режисер згадував про свого першого вчителя – відомого японського режисера Кадзіро Ямамото. У майстра він навчився роботі на всіх етапах створення фільму, а саме: написання сценарію, монтажу фільму, промальовування кадрів, а також опанував усю абетку режисури. Завдяки цій людині Куросава знайшов своє творче покликання, яке стало справою всього його життя: "Я був раніше художником, а тому особливо гарно знайомий з традиційним японським живописом. Для нього характерне те, що велика ділянка простору залишається пустою, а

люди й предмети зображуються лише на обмеженій ділянці простору. Вплив таких картин глибоко закладений у нас і стихійно проривається, коли ми починаємо думати про композицію" [5, 7].

Фільм "Макбет" в японському варіанті має назву "Куманосу Дьо", в європейському – "Трон у крові, або Палац павутиння" інша назва "Замок інтриг" (1957р.). Історик японського кіно Акіра Івасакі пише: "У Венеції у 1957 році був представлений новий кінофільм Куросави "Замок інтриг". Через поганий запис звуку мову акторів можна було розчути лише наполовину. На іноземців, які не розуміли акторської мови, її гаряча, шалена інтонація, її темп справили музичний, або можливо акустичний ефект, що мало пряме – минаючи сам зміст – враження. І коли я в Токіо показав цю картину групі іноземних письменників і журналістів, то всі вони одногласно назвали її шедевром. Сюжет фільму був запозичений із шекспірівської "Леді Макбет" й легко сприймався іноземцями. Мабуть, все це надавало відповідним організаціям в Японії надію на успіх "Замку інтриг" на венеціанському фестивалі, й вони надіслали його туди" [1, 352].

Про постановку цього фільму режисер мріяв давно й збирався вдатися до екранізації відразу після того, як на екрани вийшов його фільм "Расьомон" (1950р.), що отримав головний приз – "Золотого Лева святого Марка", ця винагорода стала поштовхом для кінознавців усього світу щодо відкриття японського кінематографу. Згодом фільм отримав премію "Оскар", як найкращий іноземний фільм 1952 року, а тридцять років потому йому присвоєна одна з найпрестижніших винагород Венеціанського кінофестивалю "Льва Львів", але, оскільки в цей період йде анонсування версії "Макбета" за Орсоном Уеллсом, Куросава відкладає свій задум.

На початку історії створення цієї картини він не збирався робити постановку як режисер, себе Куросава вбачав сценаристом та продюсером. Після того, коли було написано сценарій, стало зрозумілим, що фільм буде досить дорогим – він обійшовся в 120 мільйонів ієн, що в шість раз більше, ніж звичайний японський фільм того періоду. Звісно, що з таким велетенським бюджетом ніяка кінокомпанія не захотіла б ризикувати, тому режисер вирішив зробити постановку самостійно.

Фільм "Куманосу Дьо" належить до історичного циклу картин режисера. З огляду на бюджет, постановка була зроблена з розмахом. Зйомки на пленері проходили на території реконструйованого старовинного палацу на горі Фудзі та в межах її місцевості. Павутинням туману оповитий "ліс павукового волосся", що оточує руїни середньовічного замку, не схожий за своїм силуетом на ту Шотландію, в якій розгортаються шекспірівські події. З найперших кадрів картини Куросави ви розумієте, що мова буде йти не про академічну екранізацію п'єси великого елізаветинця, але про таке ж вільне трактування, яке дозволив собі й Орсон Уеллс, що захищав своє право виткати візерунок по канві традиційної класики [6].

Режисер переніс події до середньовічної Японії XVI століття, яку роздирають феодалні міжусобні війни й боротьба за владу сьогуну на островах. Акіра Куросава сміливо виявляє своє бачення картини з точки зору шекспірівської трагедії, як режисер. Це виявляється в тому, що на екрані оживають японські традиції, режисер скоротив кількість персонажів, змінив черговість сцен та обставини загибелі героїв, у побудові мізансцен та гримі він використовує форми класичного японського театру "Но". Під час зйомок режисер в основному використовує загальний план, а акторів просить мимічно зображати маски (омоте) театру "Но". У "Замку інтриг" Куросава свідомо вводить стильові прийоми театру "Но". Подібне рішення прийшло до нього не у вигляді випадкової думки: "А чи не спробувати мені поставити Шекспіра в стилі "Но"? Може бути й була спочатку така думка, проте рішення визріло під час тривалої й ретельної репетиції за участю всіх акторів, що відбулася перед початком зйомок. (До речі, подібні репетиції є однією з особливостей режисерської роботи Куросави.) Його загострене почуття стилю допомогло йому досягти стильової цінності фільму, що увібрав в себе мотиви "Но" [1, 354].

В одному зі своїх інтерв'ю Пітер Брук зазначав, що він не певен в тому, чи можуть п'єси Шекспіра бути настільки ж гарними в кіно, як у театрі, а також те, що, в принципі, на його думку, це нікому не вдалося за винятком Акіри Куросави. Брук зазначав, що японський "Макбет" – це найкращий Шекспір, якого він бачив у кіно [2, 146].

Сам А. Куросава у своїй бесіді з відомим японським журналістом Тадао Сато так розкрив задум фільму: "Під час громадянської війни в Японії відбувалося багато подій, подібних до тих, що зображені в "Макбеті". Вони називаються періодом "гекоку-дзьо". Тому сюжет "Макбет" був мені близьким, було легко його адаптувати" [5, 6-8].

Також режисер відзначав, що робота оператора була досить важкою, оскільки було багато загальних планів, під час зйомок режисер давав строгі вказівки, які персонажі, в якій позі повинні знаходитись: "Якщо актори приймали невірне положення, рівновага зображення порушувалась. Якщо хоч одне плече заходило за рамку кадру, вся композиція руйнувалась" [5,7].

Тобто Куросова не залишив шекспірівську трагедію без історичного підґрунтя: те, що може європейському глядачу здатись екзотичним, для японського глядача є традиційним та асоціюється з історичним минулим своєї країни. Зміщення часового простору та місця дії вплинули на зміну ситуації та її змістовних акцентів.

У Шекспіра Макбет – ватажок війська, що б'ється не тільки з повсталим кавдорським таном, а й дає відсіч вторгненню зовні норвежського короля. У Куросави Такетокі Васідзу (так зветься його Макбет) постає лише, як приборкувач внутрішньої смуги – Японія на той час не вела зовнішніх війн. Іншого значення набуває відсутність на бенкеті Есіакі Мікі (Банко), якщо в шекспірівській трагедії бенкет має в основному дружній характер, то за японською традицією присутність на прийомах у володаря було свідченням васальної лояльності – неприсутність означала відмову від покори, зраду, повстання [2,147].

Режисер Сергій Юткевич справедливо запитує, якщо змінена фабула п'єси, якщо герої позбавленні психологічних мотивів, що визначають їх дії, якщо не зберігається точно шекспірівська мова, що тоді залишається на екрані від твору англійського драматурга й чи можемо ми називати цей фільм шекспірівським? Митець сам відповідає на поставлене ним запитання, що саме цей фільм можна назвати шекспірівським, і для цього є більше підстав, ніж у тих екранізаціях, які поштиво наслідували драматурга. Також він зазначає, якщо не було заперечень проти переносу Оскаром Уеллсом дії "Макбета" в епоху по суті доісторичну, та якщо ми визнали можливість виводу трагедії про принца датського за межі палацу Кронборг у деяке загальнолюдське, майже абстрактне середовище, як це зробив Лоуренс Олів'є, то те, що Куросава переніс своїх героїв в епоху самурайських війн, може здатися нам законним, а використання традицій театру "Но" тим більше виправданим [6, 115].

Куросава свідомо відмовляється від традиції японського театру Кабукі, який на заході був більш відомий за рахунок гастролей прославлених колективів в Європі, але вважається самими японцями більш примітивним і менш почесним у порівнянні з мистецтвом театру "Но". Режисер намагається підняти мистецтво кінематографа до складної поетики "Но", що включає не лише набір суто театральних прийомів, що можна визначити як своєрідну синтетичну виставу, яка увібрала в себе різнобарв'я японської культури. Важливе місце в театрі "Но" посідає маска. На відміну від європейської театральної традиції, вона не приховує, а навпаки розкриває, виявляє естетичність людських пристрастей, концентруючи в знаковій формі історично укладені традиції амплуа. Саме це вирізняє маски театру "Но" від умовного гриму театру Кабукі чи китайського класичного театру Си-цуй, де грим є за собом алегоричного чи символістського узагальнення [7]. І тут не потрібно забувати, що японський театр сам по собі не має нічого спільного зі звичною поетикою європейського театру. Жест і поведінка актора, його костюм, грим і все те, що ми називаємо "декоративним оформленням" не тільки в японському, а й у всьому театрі Сходу, прочитується глядачем насамперед як знак, що включає в себе при розшифруванні більш глибокий зміст. Ця система включає в себе поняття "маски", але тлумачення її зовсім різне в театрі Сходу і Заходу [6, 117].

Визначення театру "Но" дав сходознавець Миколай Йосифович Конрад: "Но" – в широкому змісті цього слова – синтез поетичного слова, пластичного руху й музичного звуку – у поєднанні з елементами художнього мистецтва у формі фарб і ліній, костюмів, узгоджень і рельєфів масок й золотого з сивою зеленню декоративного фону" [6, 121].

Дотримуючись театральних традицій, актори-виконавці достеменно дотримувались вимог режисера щодо мімічних зображень емоцій масок театру "Но". Так, у сцені, де Асаджі (леді Макбет) вмовляє чоловіка вбити володаря, міміка Тосіру Міфуне – Вадсідзу – відповідає масці воїна Хейда. Вираз обличчя Ісудзу Ямада – Асаджі – повторює іншу маску театру "Но" – Сакумі. "Це була, – пояснював у одному з інтерв'ю Куросава, – маска вже не молодій красуні, що представляла образ жінки, яка близька до безумства. У сценах гніву акторка, що носила цю маску, змінює її на іншу, з золотими очима. Ця маска змінює стан надприродної напруги, і леді Макбет набуває саме такого стану" [2, 147].

Для Мікі-Банко режисер використав маску примари шляхтича Чуджо. Маска Яманба допомогла знайти образ лісового демона, що віщував Васідзу його долю.

Ритм фільму також визначав стиль театру "Но". Куросава зазначав, що люди зазвичай думають, що театр "Но" є дуже статичним, але це помилка. Цей театр включає жажливі шалені рухи, майже акробатичні, вони настільки шалені, що можна лише дивуватися, як людині вдається рухатись з такою люттю. Актор, здатний на таку дію, представляє її спокійно, приховуючи сам рух. Тобто спокій і пристрасть співіснують разом [2, 148].

Цікавим є те, що хоча сам режисер наполягає на тому, що він відмовився від традиційних зв'язків з театром "Кабукі". Куросава несвідомо використовує у своїй роботі елементи, притаманні цьому театру, особливо коли справа стосується оформлення фільму й, мабуть, ця естетична складова є невід'ємною частиною японського мислення та традиційності.

У статті "Маски Акіри Куросави" Сергій Юткевич звертає увагу на те, що динаміка речі посідає важливе місце в сценічному арсеналі театру Кабукі, саме вона обумовлює деякі найтонші ефекти гри. На його думку, ця особливість японського театру органічно співпала з естетикою кінематографа, а Куросава широко й вільно це використовував, як це притаманно талановитому художнику. У кадрі немає нічого зайвого. Речі відібрані відповідно до їх дієвих функцій. Ніякого декоративного несмаку, що притаманний європейським так званним "костюмованим", або історичним фільмам, жодного сліду тієї самої буафорської екзальтованості, яку так щедро використовував Орсон Уеллс. Також Юткевич віддає перевагу трактуванню Шекспіра Куросаві, він зазначає, що так само, як і у Орсона Уеллса "у фільмі Куросави відтворена атмосфера туманів, липких як кров, але геометрична чіткість паперових площин японської архітектури, білий застиглий грим на обличчях персонажів, невідворотне, як рок, спокій чаклунки (у Куросави вона одна замість традиційної трійці), на старовинній прядці тче нитки долі Макбета, – все це узгоджується зі стилем шекспірівської трагедії, яку намагається пришпорити, здібити шалений американець, впадаючи тим самим в ефекти старої західної мелодрами з її буафорськими громами й блискавками" [7, 114-121].

Кінознавець та історик японського кіно Акіра Івасакі зазначає: "Ми створюємо твори мистецтва в кіно, яке засноване на застосуванні механізмів і технічних засобів, що прийшли до нас із заходу.

Проте, яким чином ми можемо виразити себе? Що в наших фільмах буде свідчити про те, що ми японці? Безсумнівно, Куросава не раз замислювався над цим. Причому для нього кіно буде тільки тоді справжнім, коли воно буде виражати японця, люблячого Ван-Гога й Руо. Завдання, яке поставив перед собою Куросава ще з часу "Німця з храму Дарумадзі", залишається для нього в силі аж до "Замку інтриг". Шкода, що "Замок інтриг" – це "Леді Макбет" по Куросава, і тим не менш цей твір безсмертний в тому сенсі, що він є експериментом у пошуках національного, класичного стилю японського кіно. Стиль цей цікавий тим, що Японія проглядає крізь призму Заходу" [1, 353].

Через три роки після фільму "Кровавий трон" режисер знову вдається до шекспірівської тематики, поставивши фільм "Злі сплять спокійно" (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*). В основу фільму ліг сюжет п'єси "Гамлет". Фільм виходить у 1960 році, режисер виступає також незалежним продюсером цієї кінокартини, що зняв фільм для своєї кінокомпанії. На думку кінознавців, ця кінокартина вирізняє серед фільмів майстра висока емоційна напруга й гостра соціальна спрямованість картини. Роль головного героя Коїті Нісі виконує Тосіро Міфуне. Кінознавці зазначають, що в цьому фільмі важко розпізнати сюжет шекспірівської трагедії, але поступово шекспірівська фабула проступає крізь суто японську історію про сина бізнесмена Нісі, батько якого закінчив життя самогубством, до чого його вимусив віце-президент великої земельної компанії. Головний герой бажає не просто помститися, він хоче розчавити життя кожного, хто навіть опосередковано був причетний до самогубства батька. Заради того, щоб викрити злочинців Нісі, ім'я якого не справжнє, використовує чужі документи, влаштується на роботу в ту саму компанію, входить у довіру до віце-президента Івабуті та його сина і навіть жертвує своїм особистим життям, побравшись з його донькою Йосіко, що мала фізичний недолік. Гамлетовські питання режисер переносить на сучасне підґрунтя, герой вступає в боротьбу з всесильною корпорацією й жорстко розправляється з усіма, хто стоїть на його шляху помсти. Нісі вдалося зберегти обличчя людини, ціль його боротьби змінюється, він не хоче вбивства, він хоче віддати злочинців в руки закону. Він не може використовувати свою жінку Йосіко в грі, вона людина, яку він любить. Усвідомивши себе іншим, людиною, в порівнянні зі злочинцями, герой гине. Ділові вбивці хапають Нісі, вводять спирт у вени і в такому напівзапамороченому стані сажають за кермо машини й штовхають її під поїзд.

Акіра Куросава знову піднімає питання добра й зла, людяності та нелюдяності. Логіка проста: людяність перемогла, тому герой загинув, зло перемогло, тому й "Злі сплять спокійно", і в цьому сенс трагедії.

У листопаді 1983 року в місті Йокагама відкривається студія "Куросава-фільм", на цей період Куросаву вже називають живим класиком японського кіно. У 1985 році режисер вирішує знову звернутися до шекспірівської теми й на цей раз він пише сценарій за п'єсою "Король Лір". Дія переноситься у середньовічну Японію в епоху феодалних війн, прототипом короля Ліра є літній князь Хідетору, який вирішив розділити свої володіння між трьома синами. Фільм отримав назву "Ран" ("Смута") і був відзнятий з розмахом. Цей фільм є "дзідайгеки" (костюмованою історичною драмою), що присвячена падінню відомого японського аристократа епохи "сенгоку-дзідай" Ітімондзі Хідетори, в основі цієї історії лежить легенда дайме Морі Монотарі.

Події відбуваються у XVI столітті, старий князь ділить землю між трьома синами. Старші сини ошукали батька своїми фальшивими переконаннями, Хідетора проганяє молодшого сина, який наважився стверджувати, що рішення батька накличе смерть на весь рід. Його слова збуваються, і єдиним, хто готовий допомогти батьку, який вже втратив не тільки владу, але й розум, стає син Сабуро, якого він прогнав. У фільмі режисером показано прекрасну природу, створені великі батальні сцени, в яких брали участь 200 коней та 1400 статистів, костюми для фільму створювалися вручну, дизайнером був сам Куросава. Протягом десяти років режисер промальовував кожний кадр картини, і, як результат, малюнки, створені ним до фільму, були опубліковані разом з його сценарієм. На горі Фудзіяма спеціально був побудований замок, який під час зйомок спалили.

Фільм мав великий успіх і отримав чотири премії "Оскар", у тому числі за режисерську роботу.

Загалом фільми Акіри Куросави є насамперед інтелектуальними. Режисер своєю творчістю продемонстрував власне бачення Шекспіра, яке переклав на японське підґрунтя, вдихнувши нове життя в персонажі з японськими іменами. Водночас можна говорити про особливу японську версію великого елизаветинця в історичному контексті японського світу, в якому режисером вдало порушуються питання честі й обов'язку, совісті, добра й зла, чуйності й жорстокості, життя й смерті, людського гуманізму.

Література

1. Современное японское кино : пер. с яп. / Акира Ивасаки ; общ. ред. Р.Н. Юренев ; предисл. Р.Н. Юренев. – М. : Искусство, 1962. – 522 с.
2. Липков А. И. Шекспировский экран / А.И. Липков. – М. : Искусство, 1975. – 351 с.
3. Lemaitre Henri. Shakespeare, le cinéma imaginaire et le précinéma / Henri Lemaitre // Études Cinématographiques. – Paris, 1960. – №6-7. – P. 383-396.
4. Гундзи Масакацу. Японский театр Кабуки / Масакацу Гундзи. – М.: Прогресс, 1969. – 231 с.
5. Sato T. Japanese Macbeth Akira Kurosawa Talks about The Trone of Blood to Tadao Sato / Tadao Sato// Journal of the Society of Film and Television Arts. – 1969. – № 37. – P. 6-8.
6. Сергей Юткевич. Шекспир и кино / Юткевич Сергей. – М.: Наука, 1973. – 270 с.
7. Юткевич С.И. Маски Акиры Куросавы / С.И. Юткевич // Шекспир и кино. – М.: Наука, 1973. – С.114-121.

References

1. Sovremennoe iaponskoe kino : per. s iap. / Akira Ivasaki ; obshch. red. R.N. Iurenev ; predisl. R.N. Iurenev . – M. : Iskusstvo, 1962. – 522 s.
2. Lipkov A. I. Shekspirovskii ekran / A.I. Lipkov. – M. : Iskusstvo, 1975. – 351 s.
3. Lemaitre Henri. Shakespeare, le cinéma imaginaire et le précinéma / Henri Lemaitre // Études Cinématographiques. – Paris, 1960. – №6-7. – P. 383-396.
4. Gundzi Masakatsu. Iaponskii teatr Kabuki / Masakatsu Gundzi. – M.: Progress, 1969. – 231 s.
5. Sato T. Japanese Macbeth Akira Kurosawa Talks about The Trone of Blood to Tadao Sato / Tadao Sato// Journal of the Society of Film and Television Arts. – 1969. – № 37. – P. 6-8.
6. Sergei Iutkevich. Shekspir i kino / Iutkevich Sergei. – M.: Nauka, 1973. – 270 s.
7. Iutkevich S.I. Maski Akiry Kurosavy / C.I. Iutkevich // Shekspir i kino. – M.: Nauka, 1973. – S.114-121.

УДК 378.048.2:355.237.1:351.746.1

Косінова Олена Миколаївна
кандидат педагогічних наук,
заслужена артистка України, доцент
кафедри режисури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: kosinova@meta.ua

СТВОРЕННЯ У ВИЩОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ ЕСТЕТИЧНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті визначено сутність поняття "естетичне освітнє середовище" та особливості його створення у вищому навчальному закладі. Звертається увага на те, що естетичне освітнє середовище пов'язує студента з навколишньою дійсністю і мистецтвом, дає можливість зрозуміти визначеність своєрідних умов естетичного життя студентів ВНЗ. Підкреслено, що майбутній фахівець має бачити красиве, підвищене, героїчне, прекрасне у житті і навчанні, вміти зберігати і творити його.

Зазначено, що даний процес передбачає набуття студентами естетичних знань і формування відповідних переконань, потреб, інтересів, звичок, навичок і вмінь згідно з вимогами сучасного інформаційного суспільства.

Ключові слова: естетичне освітнє середовище, інформаційне суспільство, творча діяльність, культурна спадщина, естетичний смак, естетичні почуття.

Косінова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Создание в высшем учебном заведении эстетической образовательной среды

В статье определено сущность понятия "эстетическая образовательная среда" и особенности ее создания в высшем учебном заведении. Обращается внимание на то, что эстетическая учебная среда связывает студента с окружающей действительностью и искусством, позволяет понять определенность своеобразных условий эстетичной жизни студента ВУЗа.

Подчеркивается, что будущий специалист должен видеть красивое, героическое, прекрасное в жизни и в обучении, уметь сохранять и приумножать его. Указано, что данный процесс предусматривает приобретение студентами эстетических знаний и формирование соответствующих убеждений, потребностей, интересов, привычек, умений в соответствии с требованиями современного информационного общества.

Ключевые слова: эстетическая образовательная среда, творческая деятельность, культурное наследие, эстетический вкус, эстетические чувства.

Kosinova Elena, Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, assistant professor of directing the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students

In the article it has been determined the essence of the notion "aesthetic learning environment" and peculiarities of its creation in higher educational establishment. Special attention is given to the fact that aesthetic learning environment connects students with surrounding reality and art, let us understand distinctness of peculiar conditions of aesthetic life.

Aesthetic education forms students understanding of beauty, aesthetic taste and high aesthetic ideals develops the need to keep beautiful and confirms the desire to make a beautiful life, to form it, as Karl Marx pointed out, "also according to the laws of beauty". Aesthetic education allows students form the ability to see the highest ideal of beauty in Motherland service, in consolidation for peace and security of nations.

Keywords: aesthetic learning environment, aesthetic life, pedagogical communication, training, extracurricular work; organize educational activities, creative, aesthetic education.

У науковій літературі [1; 2; 5; 6] наголошується на наявності безлічі середовищ (соціокультурне, освітнє, безпосередньо культурне середовище), в яких відбувається становлення і підготовка майбутніх фахівців (наприклад, сім'я, референтна група і т. п.).