

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ФЕНОМЕН ЯПОНСКОГО КИНО.
К 111-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АКИРЫ КУРОСАВЫ»
(РХГА, 13 мая 2021 г.)**

**СВЕТЛАНА НИКОНОВА, АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН,
ОЛЬГА СТАВЦЕВА, ВЛАДИМИР ЕГОРОВ**

Светлана Борисовна Никонова — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Александр Александрович Синицын — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии, руководитель Киноклуба РХГА, Санкт-Петербург/Саратов, Россия.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Ольга Ивановна Ставцева — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Ленинградского Государственного университета им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

Владимир Александрович Егоров — старший преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: egorov1@mail.ru

Представлен обзор научно-практической конференции «Феномен японского кино. К 111-летию со дня рождения Акиры Куросавы», которая

проходила 13 мая 2021 в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА) при поддержке Центра визуальной антропологии и визуальных медиа, Киноклуба РХГА. На конференции японское кино рассматривалось в широком социально-культурном контексте, как своего рода инструмент, сквозь призму которого можно тематизировать многие проблемы и аспекты современности: отношение к истории, человек и общество, проблемы национальной идентичности, особенности и тревоги современной культуры, отношение к природе, проблема власти и насилия. Теоретическая основа, которая объединяет разные доклады участников конференции, — проблема мимесиса, понимаемая как экранизация литературных произведений, культурный трансфер и римейк, которые содержат неперебиваемые моменты и требуют для своего осмысления подключения иных текстов. В данном обзоре эти выводы делаются на основе изложения основного содержания докладов, прозвучавших на конференции.

Ключевые слова: кино как социокультурный феномен, эстетика кино, философия киноискусства, японский кинематограф, Акира Куросава, *Cinema Studies*, Киноклуб РХГА, римейк, мимесис, экранизация.

**THE SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
“THE PHENOMENON OF JAPANESE CINEMA. ON THE 111th
ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF AKIRA KUROSAWA”
(RChAH, MAY 13, 2021)**

Svetlana Nikonova

DSc in Philosophy, Professor, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, Saint Petersburg, Russia.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor, Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg / Saratov, Russia.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Olga Stavtseva

PhD in Philosophy, Associate Professor, Pushkin Leningrad State University, Saint Petersburg, Russia.

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

Vladimir Egorov

Senior Lecturer, Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg, Russia.

E-mail: egorov1@mail.ru

A review of the scientific and practical conference “The Phenomenon of Japanese Cinema. On the 111th anniversary of the birth of Akira Kurosawa” which took place on May 13, 2021 at the Russian Christian Academy for the Humanities (RChAH) with the support of the Center for Visual Anthropology and Visual Media, the Film Club of the RChAH. At the conference, Japanese cinema was viewed in a wide socio-cultural context, as a kind of tool, the prism for researching many problems and aspects of modernity: attitude to history, man and society, problems of national identity, peculiarities and concerns of modern culture, attitude to nature, the problem of power and violence. The theoretical basis that unites the various reports of the conference participants is the problem of mimesis, understood as the adaptation of literary works, cultural transfer and remake, which contain untranslatable moments and require other texts to be included for their understanding. In this review, these conclusions are drawn on the basis of the presentation of the main content of the reports presented at the conference.

Keywords: cinema as a socio-cultural phenomenon, aesthetics of cinema, philosophy of cinema, Japanese cinema, Akira Kurosawa, Cinema Studies, Film Club of the Russian Christian Academy for the Humanities (RChAH), remake, mimesis, film adaptation

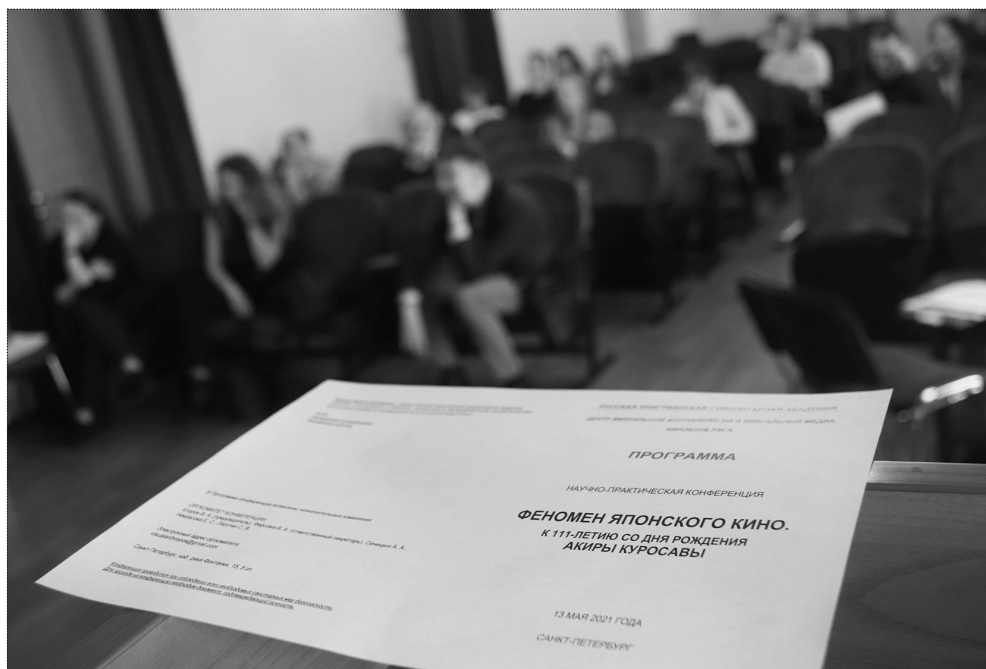
В мае этого года в Русской христианской гуманитарной академии состоялось интересное событие. Оно было организовано в рамках большого проекта РХГА по проведению конференций, посвященных киноискусству разных стран: «Кинематографические миры старого и Нового Света: от традиции до эволюции». Осенью 2019 г. в РХГА прошел симпозиум «La Strada: пафос и этос итальянского кинематографа» (отчет о работе мероприятия см. в № 4 журнала «Terra aetheticae»: Sinitsyn, Nikonova, Stavtseva, & Capilupi, 2019). Тогда был опубликован сборник тезисов докладов (Sinitsyn, 2019), и ныне подготовлена коллективная монография по итальянскому кино, выход которой планируется в конце 2021 года.

На этот раз в центре внимания авторов проекта оказалось японское кино. Необычность мероприятия определялась уровнем его подготовки, поскольку в течение, фактически, целого года в Киноклубе РХГА при поддержке Центра визуальной антропологии и визуальных медиа проводились показы и обсуждения фильмов различных японских режиссеров (см. ниже, в докладе А. А. Сеницына). Многие из участников конференции — это постоянные участники Киноклуба РХГА. К кон-

ференции была приурочена выставка, посвященная творчеству Акиры Куросавы. Постоянная участница Киноклуба и других мероприятий РХГА, Светлана Никонова, подготовила специально для данного мероприятия серию графических работ, имевших целью нечто вроде «перевода» языка фильмов Куросавы на язык графики. Эти произведения были выставлены в фойе актового зала РХГА, где проходили заседания конференции. Словом, дух японского кино был представлен здесь в самых разных измерениях.

Если конференция, посвященная итальянскому кино, прошедшая в 2019 году, была приурочена к 100-летию великого итальянского мастера Федерико Феллини (1920–1993), то конференцию, посвященную японскому кино, организаторы решили посвятить 111-летию великого японского режиссера Акиры Куросавы (1910–1998). Эта красивая, хотя и не «круглая» дата показалась стоящей упоминания, тем более в контексте обращения к японской эстетике.

Целью конференции «Феномен японского кино. К 111-летию со дня рождения Акиры Куросавы» являлось обсуждение творческого наследия режиссера и художника, актуальных проблем и художественных стратегий, связанных как с фено-



На пленарном заседании

меном самого А. Куросавы, так и того влияния, которое он оказал на национальный и мировой кинематограф, на мир и человека в условиях нового послевоенного политического и социокультурного дискурса, а также в контексте тех вызовов, которые предъявляет мир постмодерна с его требованиями глобальной и индивидуальной идентичности в условиях проницаемости национальных и дисциплинарных границ и норм.

В рамках работы конференции были рассмотрены вопросы феномена японского кинематографа, в том числе и через призму творческого наследия А. Куросавы, связанные с национальным и универсальным, жанровым и авторским кинематографом; связью с социально-политической реальностью и с различными видами искусства; социальное, политическое и религиозное измерения; роль и место кино в обществе, его значении для социума и отдельного человека.

В связи с этим в рамках конференции прошли заседания двух секций. Одна из них была посвящена прицельно творчеству Куросавы. Вторая затрагивала вопросы и специфику японского кинематографа в более широком контексте.

Секция 1: Творчество Акиры Куросавы

Большинство докладов этой секции были посвящены творчеству Акиры Куросавы и анализу в нем тех моментов, которые являются общими для всей кинематографической традиции, особенно традиции западной. Японский кинематограф начал развиваться рано, почти одновременно с началом его развития на Западе, изобретшем эту технику запечатлевания изображения и выстраивания нарратива. На развитие кино в Японии оказало очевидное влияние западная культура. Тем интереснее оказывается сравнить творчество известного, и особенно популярного именно на Западе, японского режиссера и творчество его европейских и американских коллег. Кроме того, интересно проследить рецепцию различных проблем, свойственных западной культуре, которые нашли отражение в творчестве А. Куросавы.

В докладе старшего преподавателя кафедры социальных наук и технологий Национального исследовательского технологического университета МИСиС (Москва) *З. Н. Гафуровой*,

«Куросава, Козинцев и Брук в пространстве Шекспира», как и следует из названия, производилось сравнение кинематографической специфики трех великих режиссеров на весьма любопытной почве. Три прославленных художника, А. Куросава, Г. М. Козинцев и П. Брук, были явно увлечены творчеством Шекспира. В отличие от своего японского коллеги, Козинцев и Брук начали ставить пьесы Шекспира еще в театре. Докладчица отметила, что к середине 1940-х гг. Г. М. Козинцев был уже «сценическим авторитетом» в шекспироведении (о чем свидетельствует успех его доклада на 8-й ежегодной Шекспировской конференции в Доме актера ВТО 25 апреля 1946 г.). Первая театральная постановка Шекспира («Мера за меру») П. Брука (с Гилгудом) была осуществлена в 1950 г. Но в кино советский и английский режиссеры пришли с Шекспиром позже А. Куросавы, чей «Трон в крови» по «Макбету» вышел на экраны в 1957 г. Брук и Козинцев были восхищены этим фильмом Куросавы. З. Н. Гафурова процитировала письмо Брука Козинцеву (от 14 июня 1967 г.), из которого видно, что они не только были согласны, что Куросаве удалось «прекрасный “Макбет”», но также в том, что произведение Куросавы задало начало большого творческого диалога о Шекспире на экране. Позднее все три режиссера предприняли кинематографическую попытку постановки «Короля Лира». Фильмы Брука и Козинцева вышли почти одновременно в начале 1970-х гг., при этом фильм Козинцева был принят с большим энтузиазмом, нежели бруковский. Куросава сказал (в передаче И. Генс) о фильме Козинцева: «Я видел много экранизаций..., но ... эта шедевр. Он исчерпал тему». Тем не менее позже Куросава также создал свою оригинальную и неповторимую экранизацию «Короля Лира» в фильме «Ран» (1986).

На рецепцию произведений Шекспира в творчестве Куросавы обратили внимание и другие докладчики. Аспирант Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, преподаватель Московской международной киношколы *Т. М. До Егито* выступила с докладом «“Трон в крови” А. Куросавы: к опыту прочтения У. Шекспира». Докладчица говорила о том, что в своем творчестве А. Куросава в целом довольно часто обращался к экранизации мировой классики. Из соз-

данных им шедевров — «Идиот» по роману Ф. Достоевского, фильмы «Ран» и «Трон в крови» по трагедиям У. Шекспира. Возможно, именно это сделало Куросаву особенно близким западной публике. Благодаря его фильмам европейцы открыли для себя японский кинематограф и японскую культуру, а японские зрители, напротив, прикоснулись к западному наследию. Куросава стал своеобразным мостом, который соединил замкнутую в себе японскую культуру с традиционной европейской. Каким образом режиссеру удалось решить сложную задачу синтеза столь различных культурных традиций можно проследить, обратившись к анализу фильма «Трон в крови». С первых же кадров становится понятно, что это совсем не классический пример экранизации, поскольку шекспировский текст здесь практически отсутствует. Куросава использует в фильме стилистику традиционного японского театра Но. Через поэтику масок режиссер создает неповторимый образный язык. Как отметил С. Юткевич, в японской культуре «... маска имеет обратную функцию. Она не скрывает, а раскрывает, выявляет, обнажает и концентрирует в знаковой форме не только исторически сложившиеся человеческие формации, но и наивысшее эстетическое проявление человеческих страстей». Каждому из актеров Куросава подобрал свою маску, чтобы точнее передать состояние их героев. У главного героя Васидзу это маска войны «Хейда», у его жены Асадзи — маска «Сакуми». Таким образом, вплетая в ткань своих фильмов элементы традиционной японской культуры, режиссер не только избежал опасности иллюстрации классики, но и открыл блестящий аналог шекспировскому слогу.

К проблеме рецепции драматургии Шекспира в фильмах Куросавы обратился и другой докладчик, ассоциированный сотрудник Социологический институт Российской академии наук С. В. Лагутин, представивший сообщение на тему «“Ран” А. Куросавы: освоение политической мифологии У. Шекспира». В этом докладе рассматривались вопросы транзита власти традиционного типа легитимности и связанные с данной процедурой риски. Большое внимание С. В. Лагутин уделил трансформации политического языка в японской культуре. Он проанализировал взятую режиссером за основу киноповество-

вания трагедию Шекспира «Король Лир» и отдельные аспекты биографии Мори Мотонари, который стал прототипом для фильма «Ран». С точки зрения докладчика, универсальность структуры трагедии обнаруживает свое присутствие как в истории Японии в разные периоды, так и в биографии самого Куросавы. Присутствует осознание: то, что было разорвано на части, уже никогда не соберется вновь. Структура трагедии усматривается в исторических процессах, связанных с реформами Мэйдзи. Возвращенная сегуном Токуговой Есинобу Императору государственная власть привела к формированию нового правительства. Был провозглашен указ о реставрации прямого Императорского правления. В соответствии с данным указом, последовала ликвидация сегуната Токугавы с дальнейшим переходом управления государством в руки Императора и правительства. За этим последовало решение правительства о лишении экс-сегуна всех рангов, титулов и большей части землевладений. Сторонники ликвидированного сегуната выступили против этого решения. Это привело Японию к расколу на два лагеря и началу гражданской войны. Политическое завещание Куросавы может быть выражено в идее того, что человек не может ненавидеть своего отца после того, как впитал мудрость этого фильма.

Преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики РХГА *Р. Н. Демин* взглянул на феномен Куросавы с другой стороны. В своем докладе «Акира Куросава и пролетарское искусство Запада и Востока» он рассказал о кратком, но весьма интересном периоде в жизни японского режиссера, продолжавшемся с 1928 по 1932 г. В это время в Японии развертывалось движение за пролетарскую культуру. В русле этого движения приобрел известность «Пурорэтэрия энгэки» («пролетарский театр»). В области кино создается «Союз японского пролетарского киноискусства» («Прокино»), представленный именами Гэндзю Саса, Акиры Ивасаки, Ямамото Сацуо и др. В то же время образуются организации пролетарских художников во главе с Окамато Токи, Ябэ Томоэ и графиками Янасэ Масаму, Мацуяма Фумио и др. В эти годы, когда происходит расцвет японской пролетарской литературы (Кобаяси Такидзи, Накано Сигэхару, Токунага Сунао), Куросава начинает свое сотрудничество

ство с Ассоциацией пролетарского искусства Японии. В докладе были проанализированы причины, побудившие Куросаву к этому сотрудничеству, рассмотрена его деятельность в данный период, а также причины, вызвавшие его отход от сотрудничества. С точки зрения докладчика, деятельность Куросавы в эти годы можно рассматривать с учетом русско-японских и советско-японских связей в сфере литературы, кино, живописи, а также в контексте японской пролетарской живописи, японской пролетарской литературы, японского пролетарского киноискусства, японского театрального искусства и их аналогов на Востоке (Китай, Корея) и на Западе (Германия). Был высказан ряд соображений о творчестве Куросавы как художника в этот период и о значении этого времени в жизни Куросавы для его последующего творчества.

С неожиданной стороны на творчество Куросавы взглянули две студентки Северного (Арктического) федерального университета им. М. В. Ломоносова (Архангельск) *С. А. Митропольская* и *Д. А. Рая*. Их совместный доклад носил название «Квантовая интерпретация художественного фильма Акиры Куросавы «Расемон»». В докладе был проведен сравнительный анализ «Расемона» Акиры Куросавы с картиной его однофамильца Киеси Куросавы «Харизма», в которой также поднимается проблема события в восприятии сознания с разных «точек зрения» наблюдателей. Творчество К. Куросавы — философские раздумья о многогранности и изменчивости человека и самого мира. Они до сих пор будоражат умы множественностью трактовок, неопределенностью суждений. «Расемон» А. Куросавы — путь самурая, проложенный сквозь трансцендентность самого сознания. Что общего у сознания и квантовой механики? Это две тайны или же единый клубок нитей, который много веков пытаются распутать ученые, философы, деятели искусств? Квантовое сознание (квантовым разум) — это теория о том, что функционирование сознания основано на квантовых процессах. На каждом витке развития цивилизации извечные вопросы о сущности сознания порождали бесчисленное количество споров и гипотез. Развитие квантовой механики, нейрофизики, биологии открыло перед учеными двери в принципы работы мозга, и, как следствие, появились

возможности на практике исследовать природу возникновения и функционирования сознания, но уже не как философские рассуждения, а как научное предположение о квантовом сознании. Искусство — межпланетная станция, связующее звено между научными изысканиями и пространственными философскими идеями. Интерпретация Эверетта — одна из интерпретаций квантовой механики, которая рассматривает существование параллельных вселенных с едиными законами, но в различных состояниях. Альтерверс — некоторая совокупность состояний, где единая реальность наблюдается с различных точек зрения; это красная нить, которая проведет до глубин океана, в который нас погружает К. Куросава. В «Расемоне» события интерпретируются с позиции четырех участников и наблюдателей, описывающих происшедшее в четырех разных версиях: 1) Пойманный разбойник рассказывает о вероломной жене самурая, которая снизошла до просьбы об убийстве собственного мужа, который был свидетелем ее бесчестия. Однако благочестивый разбойник предпочел честный поединок бесславной победе. 2) Сломленная жена самурая признается, что не выдержала презрение мужа по отношению к ней после изнасилования. 3) Дух погибшего самурая излагает о предательстве любимой жены, которая после случившегося решила остаться с разбойником. Но тот не был в силах выполнить ее безжалостную просьбу: убить мужа-свидетеля. И отпускает самурая, который впоследствии совершает самоубийство, сохранив тем самым верность самурайскому кодексу чести. 4) Нечаянный свидетель происшествия узрел, как самурай отказался от боя в защиту опозоренной жены, которая его спасла. Униженная женщина с презрением обвинила мужчин в трусости, принудив их к поединку, в результате которого разбойник мечом убил самурая.

Сравнение западного и восточного кинематографа в контексте творчества Акиры Куросавы производилось и в докладе доцента кафедры философии и истории Российского государственного института сценических искусств *Е. С. Некрасовой* «Национальное и глобальное. Авторское и жанровое на примере фильмов “Семь самураев” А. Куросавы и “Великолепная семерка” Дж. Стерджеса». Докладчица отметила, что Куросава

становится частью мирового кинопроцесса в послевоенный период, и его кинематограф воплощает, кроме всего прочего, одно очень важное свойство культурного процесса того времени — начало глобализации массовой культуры. Его фильмы вбирают в себя элементы западной и российской культурной традиции и в свою очередь воздействуют на западный кинопроцесс. В частности, творчество Куросавы было тесно (взаимо)связано с жанром вестерн. Его фильм «Семь самураев», снятый под влиянием фильмов Д. Форда, оказал большое влияние на послевоенный период развития этого жанра. В то время обозначился переход от классического вестерна к так называемому ревизионистскому вестерну — направлению, переосмыслившему основные черты жанра. В конце 1950-х и в 1960-е гг. классический американский вестерн переживал состояние кризиса — он утрачивает свою традиционную аудиторию и становится маргинальным жанром. Одновременно в Европе развивался так называемый европейский вестерн, в частности, спагетти-вестерн. Проводником этого процесса стал фильм Дж. Стерджеса «Великолепная семерка», снятый под влиянием фильма Куросавы «Семь самураев». «Великолепная семерка» была чрезвычайно популярна в Европе и немало способствовала укреплению позиций спагетти-вестерна, который через некоторое время помог вернуть популярность вестерну и в США. Так же «Семь самураев» повлияли на возникновение японского вестерна. Для понимания глобалистского характера как послевоенной массовой культуры в целом, так и трансформации жанра вестерн большое значение имеет изучение нового типа героя, которого выводят и Куросава, и Стерджес, а позже спагетти-вестерн — одиночки, находящегося в динамически-сложных отношениях с социумом. Это номадный тип личности, наиболее адекватно репрезентирующий человека в послевоенном мире, где меняется понятие границ как между странами и культурами, так и между отдельными людьми. Герой послевоенного вестерна отчетливо усложнился по сравнению с его предшественником из классического вестерна. По мнению американского исследователя Дж. Андерсона, герои «Семи самураев» нравственно неоднозначны. Позже эта неоднозначность получит продол-

жение в традиции спагетти-вестерна. С другой стороны, «Семь самураев» продолжают традицию жанра дзидайгэки — традиционной японской самурайской драмы, этот жанр возник в XVII веке. Очевидно, что на образы героев «Семи самураев» дзидайгэки оказало существенное влияние. Поэтому, помимо универсалистских аспектов, сравнение «Семи самураев» и «Великолепной семерки» и последующей традиции вестерна выявляет различные способы работы сразу с несколькими темами: отношения старших и младших, мести и воздаяния, бинарными оппозициями «свой-чужой», «сила-слабость», и других понятий, по-разному представленных в японской и западной, в частности, американской традиции. Так же связь творчества Куросавы и вестерна интересна как пример взаимного влияния массового и авторского кинематографа и их параллельной работе над культурными кодами, о которой пишет британский теоретик культуры Лоуренс Аллоуэй, один из первых переведших разговор о жанре вестерна на теоретический уровень.

Если в перечисленных выше докладах рассматривались те стороны творчества Куросавы, которые связывают японского режиссера с западной кинематографической, литературной, культурной традицией, производилось сравнение его с западными режиссерами, проводился анализ рецепции западных сюжетов и реалий, то доклад студента Русской христианской гуманитарной академии, направление «Филология Японии» *А. В. Лихачева* «Современность и традиция: элементы театра Но в кинематографе Акиры Куросавы» напротив показывал глубинное родство творчества кинорежиссера с национальной традицией. Одной из главных проблем японского кинематографа можно назвать попытку органично показать национальный колорит в рамках кинематографа — искусства, изобретенного и сформировавшегося на Западе. Многие известные японские режиссеры пытались найти свой путь к решению этой проблемы. Тематика японского театра Но и использование его образов и масок в фильмах Куросавы уже обсуждалась докладчиками, но в сообщении *А. В. Лихачева* это влияние было вписано в глубинный контекст японской традиции. Докладчик отметил, что впервые театральная эстетика

проявилась в одном из ранних фильмов режиссера — «Идущие по хвосту тигра» (1945) Однако Куросава признавался, что театр Кабуки, по пьесе которого была снята эта кинокартина, ему не близок. Впервые элементы любимой режиссером формы национального театра Но проявились в одном из эпизодов кинокартины «Идиот» (1951), но ярче всего были им использованы в последующих его работах: «Трон в крови» (1957), «Тень воина» (1980), «Ран» (1985) и «Сны» (1990). Стоит отметить, что половина из этих фильмов являются японскими адаптациями пьес У. Шекспира. И именно в них элементы театра Но проявляются интереснее всего. Особое внимание А. В. Лихачев уделил использованию масок в перечисленных фильмах. Основываясь на работах исследователей японского театра и кино, а также непосредственно творчества Куросавы, можно сделать попытку выявить смыслы, порождаемые этим элементом театра Но, рассмотреть специфику игры актера, использующего маску в фильмах режиссера, а также поставить вопрос о возможности осмысления актерской игры в семиотических категориях.

Интересные соображения о творчестве А. Куросавы высказал в своем выступлении «Куросава: экранный жест, свидетельство, абсолютная фраза» доцент кафедры социальных наук и технологий Национального научно-исследовательского технологического университета «МИСиС» *С. В. Панов*. Докладчик напомнил, что кинесис, который, начиная с Аристотеля, мыслился как бытийная мера, в виртуально-актуальном экранном кинесисе, переведшем интенциональные синтезы субъективности в безвыходно имманентный план, проседает несоизмеримым неисчисляемым интервалом пробела, для которого «кристаллы времени» («формула» Ж. Делеза; см.: Deleuze, 2004) — явно недостаточное обозначение. Принципиально не вписываемый в «кристаллизацию» как подчинение единому множеству, этот пробел разреживает метафизику взаимоотношений автора и героя в системе присвоения отражений, заставляя ее отстояться до внутренней формы смены аспекта, до нищеты «телеаспекта», его незримого зазора, невидимой дистанции, без которой никакой вид, никакая явленность явленного невозможны. От виденья-себя-видящим как схемы

мыслящей себя мысли — апперцептивного тождества ускользает незаконное поле нераскрытого взглядывания в уже всегда не собственную тень, ставшей абзацем слепоты, онемевшей судорогой, неприсваиваемой ощупью другого. Каким образом кинесис Куросавы, как произведение экранного жеста, разрывает кинематографическую традицию выставленности света и спроецированности тени? С. В. Панов определил сюжетные схемы осуществления сингулярных максим: 1) аффект — непосредственная реакция; 2) аффект — рефлексия, отношение к цели, умозаключение, экономия сил — расчетливое действие; 3) предзнание — самообладание — императив ненасилия — «тихое» действие (бездействие) (Санзиро) — только внешний план для того, чтобы раскрыть способы повествования, свидетельства обо всех свидетельствах и тайну последнего свидетельства. В «Семи самураях» и «Расемоне» через логику частных повествований, свидетельства и их мотивной структуры раскрывается вертикаль последнего свидетеля, которая сводит все горизонты героев-теней в их эгоперспективах к сокрытому месту рассеивания света (абсолютная всевидящая слепота авторского отношения) в абсолютно рискованном опыте свидетельства о конце фиктивных, обесценивших самое себя повествований в удвоенной композиции реконструкции события и вписывании пустой матемы истины, позволяющей фиксировать эгалитарное не-алиби любого частного повествовательного самотворения в событии авторского акцента, организующего всю динамику желания истины. Докладчик выделил следующие повествовательные стратегии Куросавы: 1) импульс — дескрипция; 2) комплекс восприятий — представление в подчинении наблюдаемого произносимому; 3) редукция всех автономных нарративных логик к кинестетической постинтенциональной «гипотипозе» в развертывании авторской метафоры только готовят нас к маршрутам поиска «абсолютной фразы» как выражения единства горизонтов автора и повествователя в совмещении оригинального и банального, случайного и необходимого. Но тайна последнего свидетельства автора о герое и повествователе сокрыта в иероглифе, метящем цезуру соавторского молчания (финалы «Расемона», «Снов», «Еще нет»). И дело не в том,

что абсолютная перспектива уже невозможна, что анонимное безмолвие народа («Трон в крови») порождает суверенность республиканского нарратива как незавершенного множества неисчислимых свидетельств. Дело в том, что кинесис Куросавы становится временем письма, когда солнце уже садится и становится тенью непредставимого, что и заставит бабушку в «Августовской рапсодии» бежать, чтобы спасти призрак (вписанный самим принципом иллюзии), который погиб за нее и всех и остался сокровенным именем, бесследным следом.

Еще один интересный доклад о творчестве А. Куросавы представила преподаватель кафедры культурологии РХГА, научный сотрудник отдела литературы стран Азии и Африки Библиотеки российской академии наук *В. С. Фирсова*. Этот доклад закрывал заседание секции, посвященной творчеству Куросавы, и неслучайно, в нем речь шла об одном из последних фильмов режиссера как о некоем завещании будущему. Доклад назывался «Предостережения Акиры Куросавы и их художественное воплощение в кинокартине “Сны”». Докладчица сообщила, что японские критики обычно рассматривают фильм «Сны» (1990) как предостережение и завещание великого мастера будущим поколениям. А. Куросава с опасением относился к переменам, происходящим в послевоенной Японии и мире. Главные его страхи были вызваны разрушением человеком природы, его отдалением от нее и продолжающимися во всем мире войнами. Будучи на момент создания картины уже в весьма преклонных годах, Куросава опасался, что возможно, не все свои мысли и идеи смог донести миру и не выполнил свою миссию художника в полном объеме — и это был личный страх мэтра японского кино. На создание фильма А. Куросаву вдохновили произведения русских писателей, и особенно произведения Ф. М. Достоевского, для которого сны предоставляли человеку возможность понять свои истинные стремления и чувства, разглядеть самое важное. Режиссеру сны могли помочь в гипертрофированной форме представить все его опасения, но также и представления об идеальном мироустройстве: ведь сны бывают не только плохими, но и хорошими. Для воплощения своих как страшных, так и прекрасных снов Куросава прибег к самым разнообразным

художественным средствам: актерской игре, спецэффектам, ярким краскам, костюмам, гриму и декорациям. Несмотря на то, что им были задействованы лучшие специалисты в области киноиндустрии, практически каждая деталь согласовывалась режиссером лично. Доклад В. С. Фирсовой основан на монографии «“Сны” Акиры Куросавы как его завещание» известного кинематографиста и исследователя кино Масааки Цудзуки, который провел подробный анализ рабочей тетради режиссера, а также взял подробные интервью у представителей съемочной группы. Докладчица привела выдержки из этой книги, относительно наиболее ярких моментов с киноплощадки, которые показывают, к каким средствам прибег режиссер для донесения до своих зрителей своих опасений относительно будущего нашей планеты и человечества.

Секция 2. Специфика японского кинематографа

Участники конференции рассматривали кинематограф не только и не столько как вид искусства со специфической техникой и языком, а как социокультурный феномен, сквозь призму которого можно тематизировать многие проблемы и аспекты современности: отношение к истории, человек и общество, человек и политика, проблемы национальной идентичности, особенности и тревоги современной культуры, отношение к природе, проблема власти и насилия. Кино, таким образом, понимается как инструмент, позволяющий обнаружить, поставить и решить многие проблемы, а также как пространство самого обсуждения. Кинематограф как предмет анализа участников конференции становится средством отражения реальности, которая может быть доступна для познания только через это средство. Каждый из докладчиков конференции представил свой образ реальности через то, что увидел на экране. Так, через разноплановые подходы и голоса докладчиков выговаривается кинематограф, если следовать образу, приведенному в книге Ю. Лотмана и Ю. Цивьяна «Диалог с кинематографом»: «Кинематограф говорит и жаждет быть понятым» (Lotman & Tsiv'ian, 1994). В данном случае (а эта конференция в РХГА, посвященная национальному кинематографу, как уже было сказано, не первая и, будем надеять-

ся, не последняя) собеседником было избрано японское кино, с одной стороны, поражающее экзотичностью, с другой, отражающее общие тенденции как киноискусства, так и актуального состояния общества.

Куратор фестиваля верлибра «Фигурные стихи», независимый исследователь *Е. А. Бубкина* в докладе «Аспекты социализации в аграрной культуре современной Японии. Кинематографический опыт» представила анализ кинофильмов Дзюньити Мори «Маленький лес: Весна. Лето» (2014) и «Маленький лес: Осень. Зима» (2015). В центре сюжета жизнь молодой девушки, проживающей в глухой японской деревне последовательно четыре времени года. Строгая детерминированность сезонами года людей аграрной культуры, своеобразный диктат природы определяют и личностные качества героини. Она оказывается изолированной от современной жизни своих сверстников, проживающих в больших городах, учащихся в университетах. Возврат к традиционным ценностям, традиционному обществу показан в фильме как личная катастрофа героини. Кинематографический язык режиссера находит великолепные решения донесения настроения ушедшей эпохи аграрного труда и болезненности его воспроизводства.

Старший преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии *В. А. Егоров* в докладе на тему «Феномен Такеши Китано» обратился к творчеству режиссера, которого принято рассматривать как преемника Акиры Куросавы, равного ему на «кинематографическом Олимпе» Японии. Специфика творчества Т. Китано связана с проблемами власти, насилия, выхода за границы социально поощряемого и социально допустимого, принятия реальности или ее отторжения. По мнению В. А. Егорова, в своих фильмах Т. Китано демонстрирует человека, который вынужден один противостоять миру, великим силам, будь то природным или социальным, причем делает это ярко, виртуозно и не без юмора. Т. Китано затрагивает тему насилия и социальной адаптации или депривации, принимаемости или неприняемости героем данной социальной реальности, вертикали отношений в тех границах, в которых он пребывает или в которые он поставлен, а также его интеграции в соци-

ально одобряемую реальность, находящуюся под контролем той или иной институции: от государства «Ребята возвращаются» или клана якудза в «Брате якудзы», до семьи «Кикуджиро» или группы художественных сотоварищей в «Ахиллесе и черепахе». Герой Т. Китано — анархист и антихрист, который не приемлет навязанные правила секулярного общежития как священные и выступает против определенных условий своего пребывания в данном мире. Как считает докладчик, в этом, но не только, заключается феномен фильмов Т. Китано: он определяет ту форму и область недостаточности, в которой пребывает его герой, который требует или вызывает необходимость каких-либо действий, могущих привести к его заполнению, а могущих и не привести, результатом чего становится или физическая смерть героя или его социальная смерть.

Преподаватель кафедры конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *П. А. Егоров* представил доклад «Номос Огня и его конфликт в кинематографической встрече Востока и Запада на примере фильма «Тора! Тора! Тора!»». Понятие Номос Огня *П. А. Егоров* заимствовал из геополитической теории *К. Шмитта*. По мысли докладчика, японская культура, представляет собой уникальный пример встречи Востока и Запада, поскольку «реставрация Мэйдзи», инспирированная пробуждением японского самосознания, происходила в активном усвоении европейского стиля жизни, в первую очередь, связанного с техническими достижениями, но тем не менее ее нельзя считать стандартной ситуацией вестернизации. Именно необычность японского восприятия западного опыта дает основания подозревать за японской культурой некое откровение относительно европейской цивилизации, способность увидеть в ней как в своем Другом, нечто, что сама культура Запада если и могла усмотреть, то лишь в смутных чертах, в фантазмагоричных образах. Примером такого усмотрения, по мнению докладчика, является фильм 1970 года «Тора! Тора! Тора!», который был снят японской и американской съемочными группами, а затем снятые материалы соединены в один художественный объект (японскую часть первоначально снимал *Акира Куросава*, но его заменил *Киндзи Фукасаку*). Фильм получил премию «Оскар»



На секционном заседании

в 1971 г. за лучшие спецэффекты и до сих пор считается одним из лучших военных фильмов с технической точки зрения. Анализируя особенности киноязыка, а также различие японской и американской частей «Торы», П. А. Егоров предположил, что японская часть фильма представляет собой возвеличивание Номоса Огня. В работе «Земля и Море» К. Шмитт представляет концепцию стихийного порядка мышления (стабильная земная традиция и текучая морская инновация раннего капитализма). В конце статьи он размышляет о нарождающихся новых пространствах (Номос Воздуха, открытый в связи с рождением авиации), и задается вопросом, что могло бы быть Номосом Огня, то есть Номосом Машин. Ямамото в этом фильме смутно ощущает, что он является заложником технической воли, что сама промышленность работает как автономная сущность (в лучших традициях симондоновской кибернетики), диктующая и цель, и стиль войны капитала. Ямамото провидит возвеличивание Номоса Огня, видит в Другом Запада не человека-субъекта, но машину-субъекта (европейский взгляд может обратить на это внимание только в перспективе Другого-не-машины, ведь сам европейский человек вбирает

в себя машинность рационализма европейского типа). Атака на Перл-Харбор кажется основным конфликтом, но где-то на заднем плане, разворачивается еле заметный конфликт Заката Человечества и Рассвета Эры Машин.

Кандидат философских наук, доцент кафедры истории и философии Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК) *Л. А. Цибизова* продолжила анализировать различие японской европейской культур в докладе «Постигая Восток: документальная трилогия А. Сокурова». Докладчица обратилась к фильмам «Восточная элегия» (1996), «Смиренная жизнь» (1997) и «Нежно» (2000). По мнению Л. А. Цибизовой, в визуальных образах мы не видим привычную для западной цивилизации познавательную установку. Полутона, неспешное движение направлены на «вживание» в восточное мирозерцание, наполненное неведомыми нам эмоциями, вариациями мышления, игрой цвета и света — вот те художественные средства, с помощью которых режиссер передает специфичность японской культуры, ее непостижимость для европейцев. Сокурова интересует не столько историческая японская экзотика, сколько попытка показать картину человеческих выборов в ситуациях неопределенности и принятия решений в совершенной далеком для западного человека мировоззренческом космосе.

Студент РХГА, направление «Японская филология», *Н. А. Иванов* выступил с кратким сообщением на тему «Портрет последнего самурая: различия в фильмическом изображении японского война в западной и восточной культурах». Он сравнил кинофильмы «Последний самурай» Э. Цвика (2003), «Скрытый клинок» Е. Ямада (2004), «Затоичи» Т. Китано (2003), «Последний меч самурая» Е. Такита (2002) и классический «истерн» А. Куроавы «Телохраниитель» (1961). По мнению докладчика, упразднение такого важного социального слоя японского общества как самурайство и его изображение в киноискусстве, позволяет понять процесс становления Японии сильной политической державой.

Кандидат исторических наук, доцент кафедры Гуманитарных и социально-экономических дисциплин Санкт-Петербургского медико-социального института *В. Л. Кузьмин* в докладе «“Саму-

райское кино” в немую эпоху: становление жанра дзидайгэки в японском кинематографе» представил анализ одного из первых жанров японского кинематографа — дзидайгэки, который пришел из театра кабуки и в первые годы часто был съемкой пьес дзидай-моно, заимствовал множество театральных черт: костюмы, грим, хореографию боевых сцен, образы самураев, исполнение женских ролей актерами-мужчинами (оннагата) и даже сопровождение действия речью «рассказчика». В таком виде жанр сформировался во многом под влиянием «отца японского кинематографа» режиссера Седзо Макино. Однако к середине 1920-х гг. под воздействием западного кинематографа в жанре дзидайгэки произошли серьезные изменения, выразившиеся в разрыве с театром, который также не избежал перемен. Все реже кинематограф обращается за поиском сюжетов к театру — на смену приходит беллетристика и другие источники, хореография боевых сцен стала более динамичной, а вместо «классических» самураев, роли которых играл актер кино и театра кабуки Мацуноскэ Оноэ, пришел более трагичный образ самурая-бунтаря, воплощенного Цумасабуру Бандо. Так дзидайгэки окончательно отделился от своего театрального предшественника, превратившись в любимый многими жанр японского кинематографа.

В докладе доктора философских наук, профессора кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов *С. Б. Никоновой* «Кинематографический диалог Японии и Китая: трагическая история императорской наложницы в фильмах Кэндзи Мидзогути «Екихи» (1955) и Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне» (2017)» была поставлена интересная проблема. Если в некоторых других докладах производился сравнительный анализ западного и восточного кинематографа, то в данном случае речь зашла о сравнении двух восточных кинематографических традиций: японской и китайской. Китайский кинематограф имеет не столь долгую историю как японский, и все же обладает явственной спецификой. Очень хорошо ее можно проследить, рассмотрев два фильма на одну и ту же тему. Хотя, помимо этого, любопытным является тот факт, как эта тема трактуется японским и китайским режиссерами, творившими в разные

времена. Докладчица обратилась к сравнению двух фильмов, посвященных средневековой истории о наложнице Ян-гуйфей, одной из четырех знаменитых китайских красавиц. Эта история относится к VIII в., временам правления династии Тан, когда китайская культура была в расцвете, но Китай сотрясали суровые политические волнения, каким, например, стало восстание Ань Лушаня. Любимая императорская наложница погибла ради усмирения бунта в императорских войсках во время этого восстания. Удивительным образом легенда оказалась значимой не только для Китая, но и для Японии, в связи с чем родились разные версии трактовки данного образа и финала истории. Согласно китайской версии, наложница жертвует собой, оставляя императора безутешным, согласно японской — наложница спасается и проводит остаток дней в Японии. Любопытным образом японский режиссер Кэндзи Мидзогути в своем фильме строго придерживается китайской версии легенды. Причем представляет ее в манере гуманистического реалистического повествования о слабом, но действительно любящем императоре, верной и жертвенной девушке, дворцовых интригах и мечте о простой жизни, которой герои могут достичь разве что в надежде на безмятежное посмертие. По прошествии более чем полувека китайский режиссер Чэнь Кайгэ обратился к той же теме, но дал совсем иную трактовку образов. До некоторого момента, как ни странно, он следует японской версии легенды, но в определенный момент резко сворачивает с нее, уходя в совсем другое измерение, где нет никакого реализма, и повествование, уже и начинавшееся как фантастическая история о призраках, вводит этот то ли призрачно-потусторонний, то ли иллюзионистский аспект в трактовку древней истории. Тем не менее, нужно отметить, что роль японских героев в фильме весьма велика, и если японцам не удастся спасти девушку, то точно одним из главных героев фильма является японец — буддийский монах Кукай, который вместе с поэтом Бо Цзюйи, написавшим знаменитое стихотворение «Вечная печаль», посвященное Ян-гуйфей, проводит детективное расследование обстоятельств гибели наложницы, следуя при этом за странными знаками, подаваемыми говорящим демоническим котом. Заканчивается фильм тем,

что Кукай получает в буддийском храме тантрическое учение, которое должно перевернуть судьбу буддизма в Японии, а Бо Цзюйи публикует свою поэму, принесшую ему славу и увековечившую прекрасный образ Ян-гуйфей. Фильмы очень различны по стилю, тематике, трактовке и образным рядам. Они позволяют увидеть и различие кинематографических традиций, и различие мироощущений, и просто духа времени, в которое эти фильмы были сняты. Но любопытным является то, каким образом китайская и японская культуры здесь делают удивительный жест в сторону друг друга — поверх всегдашней сложности отношений между этими двумя странами.

Студентка факультета конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *А. М. Новикова* в докладе «Аниме как мягкая сила в японской политике» рассматривает проблему национальной идентичности послевоенной Японии и формирования транснациональной идентичности в медийном пространстве. Политика “Cool Japan”, созданная правительством Японии в начале 80-х гг. прошлого столетия, сосредоточена на улучшении привлекательности, безопасности и щедрости, с целью расширения своего культурного влияния на международной арене. На примере работ студии “Ghibli” *А. М. Новикова* показывает, почему теперь аниме воспринимается не как форма «анимации» или национального «живого комикса», а как транснациональный продукт, который является экономической необходимостью для улучшения послевоенного положения Японии. Работы Хаяо Миядзаки, Исао Такахата, Есифуми Кондо и других режиссеров студии “Ghibli” изображают образ идеального мира, который становится путешествием и введением в японскую культуру, где наиболее ценной считается гармония человека с природой и обществом, а разрушительные действия человечества порицаются, поскольку они нарушают баланс. Аниматоры, ссылаясь на традицию, религию и мифологию, делают фильмы транснациональными, что играет значительную роль в популяризации японской культуры. В докладе анализируется экономическая статистика и динамика политического влияния фильмов аниме как на региональном, так и на мировом уровне, что позволило интерпретировать фильмы аниме как средство мягкой

силы японской политики. В завершение докладчица предложила анализ анимационных работ студии "Ghibli" с акцентированием на элементах политики мягкой силы.

Ассистент Института японского языка и культуры РХГА *К. Г. Тапилина* в докладе «Токусацу как особенность японской культуры» рассмотрела новый киножанр, оказавший влияние не только на культуру Японии, но и на культуру Азии и Америки, что стало началом новой эпохи в развитии японского кино после Второй мировой войны. Осмысление последствий и угроз технологического прогресса привело к появлению в первых манга, аниме и фильмы о японских супергероев, способных действовать на благо человечества. Сам жанр получил развитие в двух поджанрах: кайдзю и *henshin heroes*, фильмы и сериалы снимаются с использованием технологии специальной съемки (токусацу), появились особенные приемы производства кино. В докладе токусацу рассматривается на базе двух крупнейших японских франшиз: Камэн Райдер и Супер Сентай Шоу.

Заседание второй секции и в целом работу конференции завершило сообщение кандидата исторических наук, доцента кафедры культурологии, педагогики и искусств Русской христианской гуманитарной академии, руководителя Киноклуба РХГА *А. А. Сеницына* «Японский сезон: из опыта работы Киноклуба РХГА 2020–2021 гг.». В своего рода отчетно-итоговом выступлении докладчик рассказал о заседаниях Киноклуба в текущем учебном году. Пятый год (с осени 2016 г.) при Русской христианской гуманитарной академии действует Киноклуба РХГА, который проводит кинопоказы и обсуждения при содействии Центра визуальной антропологии и визуальных медиа. За время существования Киноклуба были представлены свыше полсотни кинокартин мастеров кино разных стран и направлений. Фильмы японских режиссеров в рамках Киноклуба участники смотрели и обсуждали и в прошлые годы («Расемон» и «Сны» Акиры Куросавы). Но нынешний сезон был почти полностью посвящен знакомству с японским киноискусством. Несмотря на перебои с обучением в академии в «живом» формате (по причине коронавирусной инфекции), в этом сезоне удалось посмотреть по 1-2 фильмов режиссеров К. Кумаи,



Ведущие секционного заседания: О. И. Ставцева, С. В. Лагутин

А. Куросавы, Я. Одзу, Т. Китано, Н. Осима и других мастеров кино. Подборка старых фильмов (1940-х — 1960-х гг.) была обусловлена стремлением познакомить аудиторию с японской классикой. Каждый просмотр предваряло вступление руководителя Киноклуба РХГА (или его со-ведущих), в котором кратко рассказывалось о режиссере и его творчестве. А после показа кинокартины начиналось самое интересное и интригующее — обсуждение. Участники киноклуба никогда не приходили к единому суждению о просмотренном фильме, стараясь выслушать мнения разных сторон, выстроить многовариантность толкований кинотекста, чтобы сохранить его многомерность и многоаспектность.

В разные вечера наших японоведческих заседаний соведущими Киноклуба становились политолог и философ С. В. Лагутин и студент РХГА (японская культура) А. В. Лихачев, который подготовил сообщения о японских кинорежиссерах и помогал с техническим обеспечением проведения мероприятий. В дискуссиях принимали участие коллеги из РХГА и других вузов Петербурга: кандидат философских наук, профессор,

заведующий кафедрой философии и истории Российского государственного института сценических искусств Г. А. Праздников, старший преподаватель РХГА В. А. Егоров, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа М. Н. Химин, доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов С. Б. Никонова, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина О. И. Ставцева, кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных наук Санкт-Петербургского химико-фармацевтического университета А. О. Волгушева, PhD востоковедения Университета Пенсильвании (США), доцент Института иностранных языков Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена У. У. Тримбл, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Санкт-Петербургского филиала Архива РАН Е. Г. Застрожного (Панкратова), С. Б. Веселова, А. К. Новикова, К. А. Антонова, А. Митин, Е. Сложеникин, С. Каминский, Е. Бубкина, Н. Рогозин, нынешние студенты 3 курса отделения японского языка и культуры РХГА Александр Лихачев, Ксения Бабылева, Аэли-та Бачина, Екатерина Дьяченко, Татьяна Шаленная, студенты 1 и 2 курсов того же направления и др. На наших встречах присутствуют не только японисты РХГА, но и гости Петербурга, японцы, американцы, гости из Москвы и Саратова, некоторые из них становятся постоянными участниками обсуждений. На вторую половину 2021 года Киноклуб РХГА запланировал показ нескольких классических японских кинокартин эпохи немого кино, а также фильмов Я. Одзу, А. Куросавы и других мастеров. В следующем учебном году в РХГА запланировано провести вторую Международную научно-практическую конференцию «Кинематографические миры старого и Нового Света: от традиции до эволюции», которая будет посвящена японскому кинематографу. Организаторы рассчитывают на поддержку коллег японского отделения РХГА.

Значительным событием нашей майской конференции, несомненно, обогатившим ее, стало открытие выставки рисунков Светланы Никоновой «Отсветы киноплёнки на желтова-



Открытие выставки

той бумаге». Вернисаж, на котором выступила автор, а также другие участники конференции, состоялся между заседаниями секций, что усилило возможности неформального общения участников. Графические работы, составляющие выставку, представляют собой попытку перевода ярких моментов фильмов Куросавы в рисунки, создание еще одной плоскости в многообразном художественном мире образов. Восприятие художницы высвечивает наиболее яркие моменты фильмов и погружает их в контекст пространства конференции, создавая новые возможности для диалога с японским кинематографистом. Помимо рисунков, связанных с творчеством Куросавы, на выставке были представлены панно с образами природы, выполненные в своеобразном стиле, отсылающем к минимализму и простоте, подчеркнутой еще раз присутствующими в панно японскими иероглифами, обозначающими названия сезонов — «весна», «лето», «осень», «зима». Надеемся, что представленные в данном обзоре фотографии работ С. Никоновой

(см. приложение) дадут некоторую возможность представить экспонируемые образцы и атмосферу выставки.

Теоретическую проблему, которая обобщает тематику многих докладов и сообщений нашей конференции, можно сформулировать как проблему мимесиса, отсылающую в свою очередь к феноменам экранизации, перевода, римейка. Российский философ, исследователь кино О. Аронсон считает, что «когда мы говорим об экранизации, то рассуждаем в терминах перевода». (Aronson, 2007, 137). На конференции было представлено несколько докладов, связанных с экранизацией как переводом литературного текста в кинотекст («Трон в крови» А. Куросавы и «Макбет» Шекспира, «Ран» А. Куросавы и «Король Лир» Шекспира, «Расемон» А. Куросавы и рассказы Ренюске Акутагавы «В чаше» и «Ворота Расемон», др.), транспозиции некоторых элементов одного вида искусства в другой (использование элементов театра Но в фильмах А. Куросавы, рисунки С. Никоновой по мотивам фильмов А. Куросавы), а также римейков, которые тоже можно рассматривать как вид культурного перевода («Семь самураев» А. Куросавы и «Великолепная семерка» Дж. Стерджеса, китайская и японская версии истории о любимой наложнице императора в фильмах «Екихи» К. Мидзогути и «Легенда о коте-демоне» Ч. Койте и др.). Если понимать экранизацию как вид перевода, а именно так и было в раннем кинематографе, то можно различать копию (кинофильм) и оригинал (литературный текст), сравнивать их, требовать соответствия, оценивать степень свободы трактовки оригинального текста. Но все-таки в случае кино мы имеем дело с другим произведением искусства, который не сводится к повторению, хотя бы и в визуальных образах, содержания литературного произведения. О. Аронсон утвердительно отвечает на вопрос: «должны ли мы в случае экранизации отказаться от мышления в терминах перевода?» (Aronson, 2007, 138). За поддержкой в этом утверждении Аронсон обращается к работе В. Беньямина «Задачи переводчика», в которой Беньямин замечает, что любой перевод имеет дело с таким моментом как «непереводимость» (Aronson, 2007, 138). Поскольку переводчик наталкивается в тексте на то, что невозможно перевести на другой язык в силу несходности

языковых кодов, то работа переводчика в данном моменте подобна работе философа, так как и тот, и другой «имеют дело с обнаружением некоторой языковой недостаточности первоисточника, когда произведение заново возрождается и продолжает жить в переводе» (Aronson, 2007, 139). Любой перевод — с одного языка на другой, экранизация литературного произведения, перенос элементов театра в кинематограф, рисунки моментов кинофильма — все это имеет некий непереводаемый остаток, который может быть осмыслен в философском анализе. При этом неудачной стратегией будет попытка искать сходство, а удачной будет выявление иного, как замечает О. Аронсон и выводит отсюда иное понимание мимесиса — не как подражания, а как *нахождения иного в языке*. «В этом случае коммуникация возникает не на уровне знаков языка, не между знаковыми системами, а между разным характером опыта» (Aronson, 2007, 140). Кино и предполагает особый опыт восприятия, а конференция — рефлексия и обмен своим опытом.

В этом же духе трактует проблему мимесиса в связи с экранизациями и римейками другой современный философ кино и культуролог М. Ямпольский, пишущий о «моментах нарушенного мимесиса», которые оказываются моментами «интенсивного семиосиса» (Yampolskiy, 2004, 286). Эти непрочитаемые моменты фильма, которые для своего понимания требуют привлечения извне других текстов, своего рода эксцессы понимания, выходы за пределы внутренней структуры произведения. Ямпольский делает вывод, что «римейки функционируют на двух уровнях» (Yampolskiy, 2004, 293). Первый — уровень повествования и смысла, того, что подлежит переводу, а второй уровень римейка непереводаем, и Ямпольский описывает его как «рабское воспроизведение моментов эксцесса» (Yampolskiy, 2004, 293). Именно для осмысления этого уровня римейка требуется подключение философской оптики. Поскольку, согласно Ямпольскому, все визуальные переводы полны «следами, реликвиями, маньеризмами, рассеянными в повествовании и поддающиеся переносу в иное время и в иную культурную среду», при этом «некодифицируемые фрагменты являются наиболее плодотворными очагами

смысла, возникающего в режиме разрастания бессмыслицы, в режиме эксцесса» (Yampolskiy, 2004, 299). Во многих докладах, представленных на конференции, докладчики предлагали свою интерпретацию этих благодатных «очагов смысла».

В заключение хотелось бы отметить, что в конференции приняли участие как «старожилы» Киноклуба РХГА, так и новые исследователи. Диалог получился плодотворным и дружелюбным, что заставляет надеяться на продолжение конференций по осмыслению проблем истории культуры и современной визуальности сквозь призму кинематографа.

REFERENCES

- Aronson, O. (2007). *Communicative image (Cinema. Literature. Philosophy)*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Deleuze, G. (2004). *Cinema*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian).
- Lotman, Iu., & Tsiv'ian, Iu. (1994). *Dialogue with cinematography*. Tallinn: Aleksandra Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (ed.). (2019). *Program and abstracts of the First International Scientific and Practical Conference "La strada: pathos and ethos of Italian cinema", St. Petersburg, November 27–28, 2019* (A. A. Sinitsyn, V. A. Egorov, S. M. Kapilupi, & S. B. Nikonova, Comp. & Ed.). St. Petersburg: Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A., Nikonova, S. B., Stavtseva, O. I., & Capilupi, S. M. (2019). Report of the Conference "La Strada: Pathos and Ethos of Italian Cinema" (The Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg, 27-28). *Terra aestheticae*, 2 (4), 303-324. (In Russian)
- Yampolskiy, M. (2004). *Language — Body — Case: Cinematography and the Search for Meaning*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Избранные работы Светланы Никоновой,
представленные на выставке

«Отсветы киноленки на желтоватой бумаге.

Кадры фильмов Акиры Куросавы в графическом представлении»



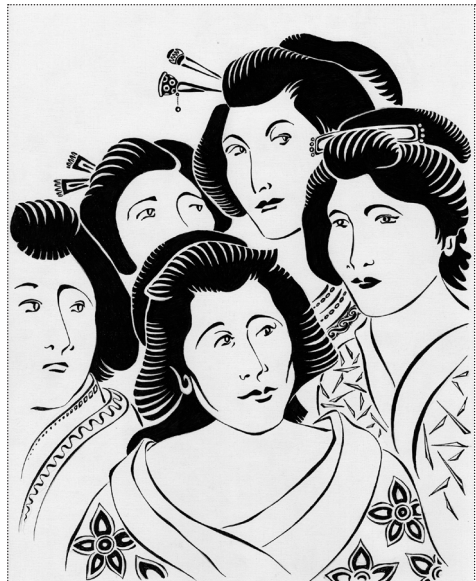
Акира Куросава с кинокамерой



«Сны»: лисья свадьба



*«Расемон»: дух убитого самурая
вселяется в шаманку*



«Телохранитель»: девушки-гейши подглядывают за тем, что происходит