

Кинематограф и анимация Японии

«САМУРАЙСКОЕ КИНО» В НЕМУЮ ЭПОХУ: СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ДЗИДАЙГЭКИ В ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

ВАСИЛИЙ КУЗЬМИН

Василий Леонидович Кузьмин — кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Санкт-Петербургского Медико-социального института. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: kvl-14@yandex.ru

В данной статье рассматривается, зарождение жанра дзидайгэки в японском кинематографе и его генезис в период немое кино. Начавшись как экранизация пьес кабуки, жанр за первые десятилетия порвал со своими театральными корнями. Благодаря критике, изменениям в японском театре и влиянию западного кинематографа дзидайгэки кардинально изменились к концу немой эпохи. Фильмы стали более динамичными, а их тематика — более разнообразной.

Ключевые слова: Бэнси, дзидайгэки, кабуки, немое кино, ронин, самурай, хореография.

“SAMURAI FILMS” IN A SILENT ERA: THE FORMATION OF THE GENRE OF JIDAIGEKI IN JAPANESE CINEMA

Vasily Kuzmin

PhD in History, Associate Professor. Department of Humanitarian and Socio-Economic Disciplines the Private University “St. Petersburg Medico-Social Institute”. St. Petersburg, Russia.

E-mail: kvl-14@yandex.ru

This article discusses, the origin of the genre of *jidaigeki* in Japanese cinema and its genesis in a silent cinema. Starting as the screen version of the plays of kabuki, the genre for the first decades broke with his theatrical roots. Thanks to criticism, changes in the Japanese theater and the influence of the Western Cinema *jidaigeki* radically changed to the end of a silent era. Films have become more dynamic, and their subjects are more diverse.

Keywords: Benshi, jidaigeki, kabuki, silent cinema, ronin, samurai, choreography.

Рождение японского кинематографа произошло вскоре после появления в стране первых аппаратов, демонстрировавших «движущиеся картинки». В ноябре 1896 г. в японском городе Кобе с огромным успехом состоялась первая демонстрация кинетоскопа Эдисона, а его «Витаскоп» был завезён в страну уже в следующем году (Budjak, 1983, 50–51). Также в 1897 г. в Японии появился «синематограф» братьев Люмьер, привезённый Кацутаро Инахата, учившемся в Лионском промышленном колледже вместе с Огюстом Люмьером, и демонстрировавшийся в районе Кансай, в основном в Киото и Осака (Iwasaki, 1966, 13). А в июне 1899 г. в помещении театра Кабуки состоялась демонстрация первых японских фильмов, проведённая агентством Хиромэ. Показ лент, среди которых был снятый Цунэкичи Сибата танец гейш и видовой фильм, сопровождался комментариями служащего Хиромэ Коё Комада (Sato, 1988, 198).

В 1903 г. в Токио в районе Асакуса в помещении Дома электричества был открыт первый постоянный кинотеатр (Iwasaki, 1966, 15). К этому времени в Японии уже снимались короткометражные документальные, этнографические и видовые ленты, демонстрация которых, как и иностранных картин, сопрово-

ждалась рассказом специального чтеца-комментатора — бэн-си. Одной из первых таких картин была пьеса «Любование кленовыми листьями» («Momijigari», 1899 г.) — запись одноимённого спектакля кабуки в исполнении актёров Дандзюро Исикавы IX и Кикугоро Оноэ V (Sato, 1988, 8; Richie, 2005, 18). Из кабуки пришёл и один из первых жанров японского кино — дзидайгэки (яп. дзидай — период, эпоха).

Театр кабуки, возникший в Японии в XVII веке, органически соединял драму, музыку и танец, отличался яркими костюмами и гримом, необычными декорациями и особенной манерой актёрской игры (в том числе, исполнением женских ролей актёрами-мужчинами — оннагата). Одним из основных жанров этого театра был дзидай-моно — «историческая драма», события в которой происходили до периода Эдо (1603–1867 гг.), а главными действующими лицами были представители феодального сословия — самураи. Действие этих пьес разворачивалось в «эпоху богов», в периоды Нара (710–794 гг.), Хэйан (794–1185 гг.), Камакура (1185–1333 гг.), но чаще всего — во время войн кланов Тайра и Минамото (Leiter, 2006, 136). Однако зачастую исторические пьесы кабуки были о современности: в период сёгуната Токугавы запрещалось ставить на сцене сюжеты, касающиеся государственных дел или жизни крупных самурайских домов, поэтому драматурги переносили их на столетия назад, меняя имена реальных лиц. Самый известный пример подобного переноса — история о 47 ронинах, известная также как «инцидент Аки». Сюжет о мести бывших вассалов Асано Наганори Кире Ёсихара, состоявшейся в 1703 г, уже через две недели после того, как покончившие самоубийством ронины были похоронены, был поставлен в кабуки, но как события XII в. В дальнейшем эта история станет одним из самых популярных сюжетов японского кинематографа, неоднократно экранизировавшимся уже в немую эпоху.

В 1912 г. четыре японские кинокомпании («Ёкота сёкай», «Ёсидзава», «Фукуходо» и «М-Пате») объединились в одну большую с капиталом 10 миллионов йен. Новая кинокомпания, названная «Нихон кацудосясин кабусикикайсю» (сокращенно «Никкацу») начала снимать фильмы в двух студиях — в Токио и Киото. Киотская студия на базе павильонов «Ёкота сёкай»

стала снимать исторические драмы, за основу которых брали уже упомянутые исторические пьесы кабуки — дзидаймоно. Так в японском кинематографе началось становление дзидайгэки — исторической драмы, события в которой происходили в феодальном прошлом Японии до 1868 г., но преимущественно в период Эдо (Smit, 2020, 28). Одной из первых таких картин стал фильм «Сражение у храма Хоннодзи» («Honnoji gassen», 1908 г.), снятый режиссёром Сёдзо Макино (1878–1929 гг.). Отец японского кинематографа родился в городе Киото в районе Нисидзин Сэнбон. Уже со школьных лет он устраивал со сверстниками детские спектакли, выступая в них в качестве «директора труппы» и режиссера, а на деле занимаясь почти всем от декораций до постановки танцев. Став кинорежиссёром, он также основательно занимался кинопроцессом. Его сыновья также связали свою жизнь с кинематографом: Масахиро Макино стал режиссёром, а Мицуо Макино — продюсером (Iwasaki, 1966, 18).

Первые картины дзидайгэки во многом копировали пьесы кабуки, а некоторые просто представляли собой съёмки театральных спектаклей. И хотя ранний кинематограф США и Европы тоже часто обращался к театру (например, французский фильм «Сирано де Бержерак» 1900 г. представлял собой одну сцену одноимённого спектакля), в Японии фильмы вплоть до 1920-х гг. неукоснительно следовали театральной традиции. Сюжеты лент заимствовались из театральных пьес, что позволяло режиссёрам, знавшим содержание спектаклей, работать без сценария. Для съёмок использовалась статичная камера, стабильно установленная в одной точке (кадр считался эквивалентом сцены, а сами фильмы задумывались как пьесы). Такой была одна из первых экранизаций истории об инциденте Ако — «Верные сорок семь ронинов» («Chushingura godanme»), снятая Кониси Рё в 1907 г. и представлявшая собой один из актов одноимённого спектакля (Richie, 2005, 23).

В ранних японских фильмах почти не было титров (ими обозначались лишь названия сцен), поэтому японский немой кинематограф не мог обойтись без аналога театрального сказителя-гидаю — бэнси. Они комментировали происходящее на экране и озвучивали диалоги, в том числе поясняя, кому при-

надлежат реплики (при отсутствии крупного плана зачастую сложно было понять, кто из персонажей говорит). Костюмы, декорации, грим, оннагата, а также хореография боевых сцен тоже пришли из кабуки. Даже японские зрители вели себя в кино как в театре: смотрели фильмы в тишине и редко покидали зал до окончания сеанса, зачастую оставаясь на местах, пока не закончатся финальные титры и не будет включён свет.

Играли в фильмах также актёры кабуки, но так как ведущие театральные исполнители считали кино недостойным зрелищем, то роли обычно исполняли актёры провинциальных театров. Таким был выступавший преимущественно в провинции Мацуносукэ Оноэ, ставший первой звездой японского кино. В 1909 г. режиссёр Сёдзо Макино во время поездки по префектуре Окаяма заметил Оноэ в бродячей труппе. Он снял его в фильме «Мастер игры в го Таданобу» («Goban Tadanobu», 1909 г.) по пьесе театра кабуки, после чего началось их длительное сотрудничество. Всего за свою актёрскую карьеру до 1926 г. Мацуносукэ Оноэ снялся более чем в тысяче фильмов: за месяц с его участием выходило девять и более картин, а сам он зачастую участвовал в съёмках трёх лент одновременно. Значительную их часть составляли «исторические драмы», в которых он играл роли благородных самураев или ниндзя. Многие из них, как например «Верные сорок семь ронинов» («Chushingura», 1912 г.), «Сукероку» («Hanakawado Sukeroku», 1914 г.) и другие основывались на пьесах кабуки (Iwasaki, 1966, 18–19; Sato, 1988, 10–11). Как и почти все ленты с участием Оноэ, за исключение снятого Сёдзо Макино в 1920 г. «Дзираяя, ниндзя» («Goketsu Jiraiya»), они не сохранились.

Театральные каноны дзидайгэки, установившиеся в этом жанре благодаря деятельности Сёдзо Макино и Мацуносукэ Оноэ, просуществовали до начала 1920-х гг. Но дальше развиваться в канонах театра «старой школы» японский кинематограф, уже изначально проигрывавший ему, будучи чёрно-белым и немой, не мог. Из-за чёрно-белого изображения терялась вся цветовая символика кабуки, передававшаяся гримом и костюмами, а немой характер мешал восприятию актёрской игры, превратившейся на экране в невыразительную пантомиму (в том числе за счёт преимущественной съёмки средним или

мелким планом). Анахронизмом на фоне западного кинематографа выглядело и исполнение женских ролей мужчинами, и обращение к пьесам театра «старой школы».

Уже в 1910 г. стало заметно серьёзное качественное отличие японских фильмов, начавших постепенно терять зрительскую аудиторию, от западных. Осознав, что зритель готов к переменам, некоторые режиссёры Японии пытались отойти от уже сложившейся театральной традиции. Тот же Сёдзо Макино, снимавший фильм «Верные сорок семь ронинов» («Chushingura») в 1912 г. имея на руках лишь список сцен, обратившись к этому сюжету в 1917 г. (фильм «Kanatehon Chushingura»), использовал уже развёрнутый сценарий (Richie, 2005, 29). Необходимости использовать сценарии способствовала увеличившаяся продолжительность лент — с 1915 г. она уже составляла около сорока минут (Phillips & Stringer, 2007, 3–4).

В поисках источников вдохновения режиссёры начинают обращаться не только к пьесам кабуки, но и к коданам (устные моралистические сказания периода Эдо о самураях, призраках и разбойниках, исполняемые одним рассказчиком), а также художественной литературе. В частности, к книгам издательства «Татикава бунко» из Осаки, специализировавшегося на историях о самураях, монахах-воинах, разбойниках и ниндзя (последним старт положила книга «Мастер нин-дзюцу Сарутоби Сасукэ», тираж которой был быстро раскуплен) (Gorbyljov, 1997, 462–463). Первым «экранным» ниндзя стал также Мацуносукэ Оноэ, снявшийся во множестве подобных лент, в частности, в фильме «Koga Unōn Ninjutsu Kogaryū», вышедшем в 1916 г. Однако критики отмечали низкий художественный уровень картин, связывая это с тем, что режиссёры обратились к «газетно-журнальным романам» (Iwasaki, 1966, 20).

Толчком к изменению японского кинематографа послужило движение за «осовременивание» («киндайка»), охватившее все области искусства и культуры Японии в период с 1918 по 1923 г. В более широком смысле подразумевалось преодоление отставания страны от Запада во всех сферах жизни от государственного строя до манеры поведения. В рамках этого явления возникло «движение за чистую кинодраму» («дзюнэйгаэки ундо») (Iwasaki, 1966, 21). Оно ставило своими задачами

порвать с театральными рамками и перейти к более реалистичному содержанию картин, а также выработать кинематографический стиль. Постепенно с экранов исчезают оннагата, а титры становятся более содержательными и включают диалоги героев. В значительной степени эти изменения произошли под влиянием западного кинематографа, пользовавшегося в Японии большей популярностью, чем отечественный.

Иностранные фильмы продолжали импортироваться в Японию на протяжении всего этого времени. Большой популярностью пользовались эпические картины «Цивилизация» (1916 г.) Томаса Харпера Инса и «Нетерпимость» (1916 г.) Дэвида Уорка Гриффита, а также комедии с участием Чарли Чаплина. Но в большей степени влияние на дзидайгэки оказали американские вестерны, чей динамичный монтаж стал образцом для японских режиссёров. Другие западные фильмы, повлиявшие на жанр, — это приключенческие ленты с участием Дугласа Фэрбенкса. В 1920 г. на экраны вышел «Знак Зорро», снятый по роману «Проклятие Капистрано» Джонстона Маккалли, где Фэрбенкс исполнил главную роль. Благодаря хорошей физической форме (актёр с детства занимался фехтованием, верховой ездой и лёгкой атлетикой) Дуглас убедительно выглядел в роли непобедимого фехтовальщика, что позволило ему почти десять лет сниматься в подобных фильмах (данный поджанр приключенческого кино, в котором значительное время отводилось фехтовальным поединкам, получил название *washbuckler*). На волне успеха «Знака Зорро», пользовавшегося популярностью и в Японии, Фэрбенкс снялся в картинах «Три мушкетёра» (1921 г.), «Робин Гуд» (1922 г.), «Дон Ку, сын Зорро» (1925 г.), «Чёрный пират» (1926 г.) и «Железная маска» (1929 г.).

Кроме реформ в кинематографе, произошедших во многом под влиянием западных лент, на развитии японского кино и жанра дзидайгэки отразилось страшное землетрясение 1 сентября 1923 г., которому подверглись Токио и весь район Канто. Оно привело к многочисленным человеческим жертвам и масштабным разрушениям, парализовало производство, экономику и транспорт. Не обошлось без последствий и для японского кинематографа: «Никкацу» закрыла сту-

дию в Мукодзима и переместилась в Киото, а кинокомпания «Сётику» переправила туда работников студии Камата. Обе компании начали возведение в Киото киностудий («Никкацу» — в районе Дайсёгун, «Сётику» — в Симогаму) для съёмок фильмов дзидайгэки (Iwasaki, 1966, 33). Киото, сохранивший множество старинных зданий, буддийских и синтоистских храмов, а также другие достопримечательности превратился в прекрасную площадку для съёмки исторических лент.

Во многом на трансформацию дзидайгэки повлияли и изменения, произошедшие в японском театре. В 1917 г. была образована труппа «Синкокугэки» («Новый национальный театр»), во главе которой стоял Савада Сёдзиро (1891–1929). Сначала новый театр не пользовался большой популярностью, но с 1921 г. в его репертуаре появляются кэнгэки — пьесы, в которых значительное место занимают фехтовальные поединки. Новая техника боя на мечах выросла из техники изображения сражения (татимавари) кабуки. Но в отличие от театра «старой школы», где демонстрация искусства владения мечом превратилась в стилизованный танец, — в какой-то форме она и перешла в ранние японские фильмы дзидайгэки, — в «Синкокугэки» упор делался на создание реалистичного поединка. Сам Савада Сёдзиро был хорошим актёром и отлично владел искусством фехтования, поэтому неудивительно, что пьесы кэнгэки имели огромный успех у публики (Hamamura, Sugawara, Kinoshita, & Minami, 1965, 13). Кроме новой хореографии в этих спектаклях появился и новый тип героя, переживавший затем в кинематограф. Это «герои-нигилисты», «бунтовщики-отщепенцы», фигурировавшие в таких постановках Савады Сёдзиро, как «Тюдзи Кунисада» 1919 г. и «Перевал Дайбосацу» 1920 г., поставленной по одноимённому роману Кайдзано Накадзато, имевшей большой коммерческий успех и шедшей в театре три года.

Аналогично с театром, в японском кинематографе возник новый тип «самурайских фильмов» — кэнгэки. От лент с Мацуносукэ Оноэ, они отличались большим динамизмом. Кульминацией такого фильма, как правило, становился поединок на мечах, поставленный в более реалистичной манере. Для достижения большего эффекта для постановки таких сцен пригла-

шались специалисты по постановке боевых сцен из театра кабуки — «татэси» (Leiter, 2006, 136). Они обучали киноактёров искусству фехтования и помогали поставить фехтовальные и рукопашные сцены, в которых находили баланс между реалистичностью и зрелищностью (Iwasaki, 1966, 37).

Одним из первых дзидайгэки нового типа стал фильм «Пурпурный капюшон. Художник по дереву» («Murasaki zukin: Ukiyoe-shi», 1923 г.) Сёдзо Макино, прекратившего к этому времени сотрудничество с Мацуносукэ Оноэ, снятый по сценарию Рокухэя Сусукиты. С большим реализмом была снята им и новая адаптация популярнейшего сюжета кабуки — фильм «Верные сорок семь ронинов. Правдивая история» («Chukon giretsu: jitsuroku chushingura», 1928 г.) (Richie, 2005, 64–65).

Звездой новых фильмов дзидайгэки 20-х годов стал Цумасабуру Бандо. Как и Мацуносукэ Оноэ, он пришёл в кино из кабуки, где играл второстепенные роли. Но его роли в кино принципиально отличались от благородных самураев и ниндзя, воплощённых на экранах Оноэ. Героями новых дзидайгэки стали превратившиеся в ронинов самураи, бунтари по отношению к самурайскому кодексу, а сам жанр начал критику феодального общества и его морали. Персонажи Бандо — молодые самураи из бедных семей, жертвы несправедливости и трагичного стечения обстоятельств, вынужденные покинуть общество и превратиться в бродяг. Завершались такие фильмы, как правило, зрелищной боевой сценой, не только созданной с целью привлечь зрительское внимание, но и визуализирующей противостояние героя и общества. Яркими примерами подобных картин стали фильмы с участием Цумасабуру Бандо по сценариям писателя Рокухэя Сусукиты, снятые режиссёром Бунтаро Футагава «Против течения» («Gyakuji», 1924 г.) и «Змей» («Orochi», 1925 г.).

Фильмы Футагавы с Бандо стали предшественниками «тенденциозных» или «идеологических» фильмов, к которым относились как современные, так и исторические драмы, отражавшие «левые» идеи. Среди режиссёров дзидайгэки этого направления были Дайсукэ Ито и Масахирос Макино. Первый снял «Странствия Тюдзи» («Chuji Tabinikki Daisanbu Goyohen», 1927 г.), где главную роль исполнил Цумасабуру Бандо, «Холо-

па» («Gero», 1927 г.), «Чудесный меч» (1929 г.), «Меч, разящий людей и лошадей» («Zanjin zanbaken», 1929 г.), второй — ленты «Улица ронинов. Рассказ первый» («Ronin-gai — Dai-ichi-wa: Utsukushiki emono», 1928 г.) и «Мечь у храма Содзэндзи» («Sozenji baba», 1928 г.), сценарии к которым написал Итаро Ямагами.

Другим способом критики феодального общества периода Эдо стала комедия. Сатирический взгляд на Японию XIX века, в том числе на противостояние сёгуната и сторонников императора, отразила серия фильмов о непутёвых друзьях-простолюдинах Ядзи (Ядзиборо) и Ките (Китахачи). На экраны они пришли из романа «На своих двоих по Токайдо» Иккю Дзюпенся, написанного в жанре «коккебон» (литературный фарс). Два короткометражных фильма из истории их путешествия по Токадойскому тракту, соединяющему Эдо и Киото) — «Спасение Ясуда» («Yajikita. Son'no no taki», 1927 г.) и «Битва Тоба и Фусими» («Yajikita. Toba Fushimi no taki», 1928 г.) — снял режиссёр Томиясу Икэда. Даже будучи простолюдинами, Ядзи и Кита оказываются втянутыми в войны сторонников сёгуна и императорской власти и участвуют в боевых действиях, что позволяет создателям ленты иронизировать над самурайским кодексом.

Кроме фильмов критической направленности в жанре дзидайгэки выходили и развлекательные, не несущие серьёзной идейной нагрузки. К таким относилась серия лент, снятых по мотивам книг Осараги Дзиро. Их главным героем был ведущий двойную жизнь в духе Зорро Тензен Курата, который для борьбы с разбойниками и сторонниками сёгуна надевает чёрный костюм, и, скрыв лицо маской, действует под псевдонимом Курама Тэнгу. Два фильма из этого цикла — «Курама Тэнгу» («Kurama Tengu», 1928 г.) и «Курама Тэнгу: Террор» («Kurama Tengu: Koufu jidai», 1928 г.) — снял режиссёр Теппей Ямагути (во втором фильме заметно влияние немецкого экспрессионизма). И хотя главный герой ведёт борьбу с сёгунатом, сами эти картины не занимались критикой феодального строя. Но, как и другие дзидайгэки нового периода, они отличались динамичными фехтовальными сценами в духе пьес кэнгэки и американских приключенческих лент.

Дзидайгэки прекрасно пережил немую эпоху и не растерял своей популярности с появлением звука: с 1910-х и до начала 1960-х гг. в Японии ежегодно снималось более сотни фильмов этого жанра (Sato, 1988, 28). Не утратил он популярности и на сегодняшний день. Даже в XXI веке японские режиссёры продолжают обращаться к путешествию Ядзи и Киты (например, «Ядзи и Кита» («Mayonaka no Yaji-san Kita-san», 2005 г.) режиссёра Канкуро Кудо и «Трое в пути» («Yajikita dochu Teresuko», 2007 г.) Хидэюки Хираяма) и приключениям Тензена Курама (телевизионный сериал «Курама Тэнгу» («Kurama Tengu», 2008 г.) в восьми сериях). И хотя фильмы дзидайгэки снимаются «для внутреннего потребления», они давно уже нашли множество поклонников и за пределами Японии.

REFERENCES

- Budjak, L. M. (1983). *Cinema of Asia and Africa*. Moscow: Znanie Publ. (In Russian)
- Gorbyljov, A. M. (1997). *The path of the invisible. The true history of ninjutsu*. Minsk: Harvest Publ. (In Russian)
- Hamamura, Y., Sugawara, T., Kinoshita, J., & Minami, H. (1965). *Kabuki*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Iwasaki, A. (1966). *History of Japanese cinema*. Rus Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Leiter, S. L. (2006). *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: Scarecrow Press Publ.
- Phillips, A. & Stringer, J. (2007). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. London, New York: Taylor & Francis Publ.
- Richie, D. (2005). *A Hundred Years of Japanese Film*. Tokyo, New York, London: Kodansha International Publ.
- Sato, T. (1988). *Cinema of Japan*. Rus. Ed. Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Smit, I. H. (2020). *The Short Story of Film*. Rus. Ed. Moscow: Mann, Ivanova i Ferber Publ. (In Russian)