

## **ВОЗМОЖНОСТИ ОСМЫСЛЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ё. ЁСИДЫ: ФЕНОМЕН «ВЫХОДА В ПУСТОТУ» В КИНЕМАТОГРАФЕ**

**ВАЛЕРИЯ СЕНЬКИНА**

*Валерия Александровна Сенькина* — бакалавр свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* vchbosky@outlook.com

В статье рассматривается проблематика феномена пустоты в кинематографе на примере фильмографии Ёсисигэ Ёсиды. Кинематографические приемы, использованные режиссером, принято интерпретировать исходя из его принадлежности к новой японской волне, то есть через призму политики и эротики. Однако такой подход упускает новаторство Ёсиды, связанное, прежде всего, с нарративными стратегиями его фильмов. Автор статьи предлагает рассматривать эволюцию способа темпоральной и пространственной репрезентации Ёсиды с помощью феномена пустоты. Так, опираясь на работы Ж. Делеза, М. Хайдеггера и Ж.-П. Сартра, в тексте выводится три типа репрезентации пустоты: «пустая натура», отсылающая к кинематографу Я. Одзу; «какое-угодно-пространство», связанное с работами М. Антониони; «выход в пустоту» в качестве последнего и наиболее полно воплощающего в себе стратегию Ёсиды по созданию ненарративного кино.

*Ключевые слова:* Кино, Ё. Ёсида, Я. Одзу, М. Антониони, пустота, ничто, эстетика, кинотеория

## WAYS OF COMPREHENDING Y.YOSHIDA WORK: PHENOMENON OF “ENTERING THE VOID” IN CINEMA

*Valerie Senkina*

St. Petersburg State University. St. Petersburg, Russia

*E-mail:* vchbosky@outlook.com

The article represents the analysis of the phenomenon of emptiness in cinematography on the example of Yoshishige Yoshida's filmography. The cinematic techniques used by the director are usually interpreted based on his belonging to the new Japanese wave, that is, through the prism of politics and erotica. However, this approach neglects Yoshida's innovation, connected with the narrative strategies of his films. The author of the article proposes to analyze the evolution of the method of temporal and spatial representation in Yoshida's films by using the phenomenon of emptiness. Relying on the works of G. Deleuze, M. Heidegger and J.-P. Sartre, the text displays three types of representation of emptiness: “empty nature”, referring to the cinema of Y.Ozu; “espace quelconque”, associated with the works of M. Antonioni; “entering the void” as the latest and most fully embodying Yoshida's strategy to create non-narrative cinema.

*Keywords:* Cinema, Y. Yoshida, Y. Ozu, M. Antonioni, emptiness, void, aesthetics, film theory

Кинематограф Ёсисигэ Ёсиды нелинеен и почти не поддается анализу, в связи с чем его принято интерпретировать исходя из тем, непосредственно связанных с новой волной «Офуна»: триумвирата политики, насилия и эротики (Standish, 2011). Такая оптика оказывается ограниченной, поскольку она прибегает к универсализации различных и не сочетаемых друг с другом нарративных стратегий, используемых японскими режиссерами 1960-ых годов, а также игнорирует факт заимствования и развития определенных тенденций восточного и западного кинематографа предшествующих десятилетий. Так, новаторство Ёсиды в способах темпоральной и пространственной репрезентации оказывается за пределами дискурса, апеллирующего исключительно к социальным темам, продемонстрированным в его фильмах. В то же время сам Ёсида, несмотря на свои ранние высказывания о том, что его кино — это «провокации людей на изменение в обще-

стве», в 1969 году пишет эссе «Моя теория кино: логика самоотрицания», в котором ставит перед собой задачу создать ненарративное кино; кино, которое переворачивало бы отношение между зрителем и режиссером, открывая пространство для постоянного диалога. Важно то, что несмотря на свою очевидную принадлежность к японской культуре, Ёсида во многом отдает предпочтение европейскому искусству и философии: он изучал французскую литературу, увлекался западным кино 50-ых годов, совместно со своими однокурсниками издавал журнал «Косо» и находился под влиянием идей экзистенциализма (Gens, 2004, 61). Таким образом становится очевидно, что в своих попытках создать ненарративное кино, Ёсида неизбежно прибегает к заимствованию стратегий японских и европейских кинематографистов, — в частности Я. Одзу и М. Антониони, — которые также стремились освободиться от нарративного диктата кино. Одной из ключевых характеристик, объединяющих работы этих трех режиссеров, оказывается их обращение к концепту пустоты, который и позволяет отойти от повествовательной логики фильма. В таком случае наиболее продуктивной стратегией для анализа кинематографа Ёсиды становится компаративистский подход, предполагающий рассмотрение эволюции темпоральной и пространственной репрезентации в его работах исходя из развития концепта пустоты. Мы предлагаем разделить наше рассмотрение на несколько основных тем: «пустая натура», «какое-угодно-пространство» и «выход в пустоту».

### **«Пустая натура». Ёсида и Одзу**

В киноведении Ёсиду в принципе принято рассматривать в качестве наследника визуальных приемов Одзу: об этом, например, пишет Н. Берч в своей работе «Удаленному наблюдателю. Форма и смысл в японском кино». Анализируя японскую архитектуру, в частности, строение домов, он утверждает, что Ёсида апроприирует кадры закрытых, коридороподобных веранд из фильмов Одзу, используя их в качестве «диалектических прорывов» (об этом же говорит Д. Ричи). Помимо этого, длинные общие планы на фоне выдающихся архитектурных строений, предвосхищают «графическую экстравагант-

ность» Ёсиды, а феномен децентрализованной композиции, наследуемый Одзу из традиционного японского искусства, наиболее полно проявляется в его черно-белых картинах 1969-1970-ых гг. (Burch, 1979, 201). Сам Ёсида пишет книгу «Анти-кино Одзу», в которой оспаривает распространенное мнение о том, что Одзу является «самым японским режиссером», вместо этого он называет его «еретическим японским художником». Термин «анти-кино» используется им с целью обозначить несоответствие, противоречие Одзу условностям киноязыка и нарратива, диктату кино, заставляющему зрителя постоянно искать скрытый смысл и мешающего просто наслаждаться картиной (Yoshida, 2010, 105).

Одной из ключевых тем для анализа грамматики фильмов Одзу является наличие в них «пустых» планов. Путаница возникает уже на уровне терминологии: помимо разных названий одного и того же феномена, возникают разные определения, «пустые» планы наделяются разными функциями. Так, например, известный кадр с вазой из «Поздней весны» (1949) интерпретируется как возможность «представить» эмоции Норико (Харэ Сецуко), поскольку от этого наше понимание будет более полным, чем если бы мы наблюдали за ними напрямую (Richi, 2014); как символ трансцендентального стиля, ведущий к чему-то похожему на дзен-созерцание (Shrader, 2018); как нечто, блокирующее нас от стандартного POV-кадра, дестабилизирующее наш опыт просмотра, так, что мы можем воспринимать историю с различных точек зрения, не только со стороны Норико (Bordwell, 1994); как ненарративный элемент, вклинивающийся в действие, чтобы мы не растрачивали наши эмоции до реального кульминационного момента (Thompson, 1976). Помимо этого, оказывается, что в кинотеории нет четкого разграничения «пустых» планов: кто-то принимает за них кадры вывесок и переулков, кто-то — исключительно изображение природы. Очевидно, что это приводит к определенным несоответствиям, связанным, в первую очередь, с невозможностью разграничить, какие кадры являются «пустыми» планами, а какие нет. Возникает потребность свести терминологию к одному понятию, дать ему четкое определение и обозначить ключевые свойства и функции, которые и позволят

подводить определенные кадры к понятию «пустой природы». Для этого необходимо обратиться к самому феномену пустоты, в частности рассмотреть его через оптику японской традиции.

В «Религии знака» П. Клодель отмечает ключевое отличие японской семантической системы от западной, — она оказывается пуста, поскольку (в западном смысле слова) Япония является страной без религии, точнее без монотеизма. На Западе последний знак в системе заполняется трансценденцией, полнотой, центром, смыслом; в Японии же воцаряется главенство означающего, появляется «безвозвратное отречение от содержания», то есть от привычной иерархии «форма-содержание» (Barthes, 2005). Западная система не терпит пустоты: так, например, план безлюдного пространства, появившийся еще в примитивном кино и не несущий особой выразительной ценности, в Европе был быстро кодифицирован — его значение свелось к выражению саспенса. Попытки кодифицировать подобные кадры в японском кино оказались безуспешными: так, Д. Ричи, анализируя эпизод из «Горшка за миллион рё» (1935), приходит к выводу, что пустынный кадр обладает риторической функцией чего угодно (Richi, 2005). Иными словами, апеллируя к анекдоту Х. П. Боуи о художнике Бунтё<sup>1</sup>, оказывается, что Яманака показывает птицу и пустое пространство позади нее (Bowie, 1951).

Также важно, что пустота в японской традиции никогда не принимает отрицательную характеристику, она является неотъемлемой частью формы: базовый принцип дзен — «му» — это концепт пустоты, отрицания, пробела. «Му» — иероглиф, использующийся, например, для обозначения пустых мест между ветками в букете цветов. Как пустота дополняет и завершает композицию букета, так она и придает смысл предшествующему действию. В кино этот смысл должен привнести сам зритель, он не заложен режиссером *a priori*, поскольку

---

<sup>1</sup> «Художнику Бунтё задали рисунок ворона, летящего сквозь фусума (4 раздвижные дверные перегородки). После долгих раздумий Бунтё нарисовал птицу в тот момент, когда она уже исчезала за последней перегородкой, тогда как пространство трех остальных панелей предполагало стремительный полет, который птица почти завершала, и законы пропорции (ити) организованной таким образом композиции встретили повсеместное одобрение».

тогда он выполнял бы функцию прямого комментария, символической сцены — несправедливого высказывания, обобщения с помощью простого символа. Кино, будучи искусством темпоральным, предлагает зрителю возможность выбирать: хотя перед ним пустота, он должен сделать выбор в пользу просмотра пустой сцены. Получается эффект статического равновесия, *stasis*, в буквальном смысле «неподвижного стояния», в котором двигаться должен он сам. Смысл этого переживания заключается в том, что в этих сценах, лишенных всего, кроме «му», зритель вдруг понимает, о чем фильм, то есть внезапно замечает жизнь.

Японское кино, несмотря на свою аналоговую ограниченность, диктующую постоянное запечатление ритма реальности, наследует и своеобразное письмо театра, основанное на игре с тактами неподвижности (Barthes, 2005). Оно раскладывает движение на части как раз благодаря пустым, неподвижным кадрам. Это в корне отличается от того, что японская критика 1940-ых годов называла «кадрами-занавесами», сравнивая «пустые» планы с пунктуационной функцией сценического занавеса в западном театре (Burch, 1979). По сути, «кадр-занавес» представляет собой аналог традиционного технического термина «перебивка», который хоть и правилен по существу, но неприменим к сложной специфике «пустых» кадров в кинематографе японских режиссеров. Справедливо подобное замечание и по отношению к сравнению «пустых» планов со «словом-изголовьем» в поэзии — что является своего рода постоянным эпитетом, использующимся исключительно по формальным соображениям. Такой кадр-эпитет должен прерывать основное повествование, организовывать паузу, необходимую скорее в качестве некой связки того, что было до этого кадра с тем, что следует после (Konrad, 1974, 22). Противоречие возникает на двух уровнях. Во-первых, между двумя вещами, которые могут показаться идентичными, в кинематографе Одзу всегда проведено различие: повторяя одну и ту же букву своего киноалфавита (например, кадр Тисю Рю, идущего по улице рядом со своим домом), он отказывается от фотографической идентичности и снимает каждый кадр вариативно. Во-вторых, «пустые» планы нельзя определять

в качестве связки или определения места действия, их функция не заключается в разграничении вступления / заключения или установочных / комментирующих кадров.

Исходя из этого, мы предлагаем ввести термин «пустая натура», понимая под ней кадры, лишенные функции связки или определения места действия. «Пустой натурой» могут выступать пейзажи, сцены из японского дома, натюрморты вроде висящих фонарей в «Плывущих водорослях» (1959) или цветочных композиций в «Цветах праздника Хиган» (1958), к ним также относится сцена с вазой из «Поздней весны» (1949). «Пустая натура» никогда не исполняет функцию прямого комментария, она открыта для восприятия зрителя, для привнесения в нее смысла, что соответствует логике самоотрицания, при которой режиссер изначально не закладывает в произведение какую-либо собственную трактовку. «Пустая натура» обретает автономию, которой не удалось достичь «пустым» планам в неореализме, поскольку они по-прежнему соотносились с нарративной функцией; она «достигает абсолюта, будучи чистым созерцаемым, и способствует мгновенному достижению тождественности между ментальным и физическим, реальным и воображаемым, субъектом и объектом, миром и “я”» (Deleuze, 2004, 308). В отличие от Ж. Делеза, проводящего различие между «пустым пространством» и «натюрмортом», «пустая натура» сводит их к одному. Если для Делеза только натюрморт является временем «собственной персоной», то «пустая натура» наделяет им и пейзажи, поскольку в японской эстетике форма сама по себе есть ритуал, который творит вечное настоящее время и придает весомость пустоте. Такова концепция «му»: пустота и тишина — тоже часть произведения, позитивный компонент. Как натюрморты Одзу обладают длительностью, так ей же обладают и пейзажи, — космическое и повседневное, длящееся и изменяющееся связывает один и тот же горизонт, — и это одно и то же время как неизменная форма изменчивого, благодаря которой природа и натюрморты связывают повседневное в «нечто унифицированное и перманентное». «Пустая натура», таким образом, представляет собой «зрительный запас событий в их точности», недвижимую форму движущегося, создающего собствен-

ное время как для себя, так и для зрителя, тем самым отвергая чисто астрономическое время (Deleuze, 2004, 311).

Если в ранних фильмах Одзу прибегал к наплыву, то в более поздних картинах он отказывается от него в пользу простого монтажного перехода, а именно демонстрации «пустого» кадра. «Пустая натура» в таком случается не становится знаком пунктуации или синонимом музыкальной коды, она не диктует зрителю, как ему реагировать. Наоборот — зритель остается свободным в своих суждениях, поскольку он не видел ключевого события, момента наивысшего эмоционального напряжения, ему предстоит самому решать, какой будет его реакция, а это усиливает вовлеченность, сближает больше, чем в том случае, когда его реакция предусмотрена и предопределена.

Так, в «Токийских сумерках» (1957), строящихся вокруг привычной для Одзу проблемы неполной семьи, «пустая натура» представляется как в типичных для него кадрах — шляпа, оставленная на вешалке в закуской (четыре секунды); дважды показанная включенная лампа (восемь и шесть секунд соответственно); чайник (шесть секунд); корабли вдалеке после разговора главной героини и ее возлюбленного (восемь секунд), — так и в кадре, который по-прежнему включает в себя людей (пускай и в расфокусе) и отголоски движения. Также и в «Поздней весне», вместо типичного для нарративного кино кадра, демонстрирующего катартическое событие (вроде ослепления Эдипа), мы видим «пустую натуру»: сцена аварии замещается геометричным кадром улицы с указателем лапшичной, покачивающейся на ветру текстильной вывеской, летящими по асфальту бумажками и толпой из нескольких человек. Эти кадры обладают длительностью, которая «представляет собой репрезентацию пребывающего сквозь последовательность изменяющихся состояний» (Deleuze, 2004, 309). Подобно тому как при заполнении уголка листа, как делали художники эпохи ранней династии Сун, пустая часть тоже заполнится — заполнится пространством, которое придает ему плотность, создает контекст — «му».

Если для Одзу «пустая натура» является одним из ключевых приемов, то для Ёсиды она выступает в качестве первого этапа

развития концепта пустоты, ведущего к формированию новой пространственной и темпоральной репрезентации. Если Одзу заменяет «пустой натурой» катартическое событие, то Ёсида в этом случае наоборот — приводит его к разрешению. В кадре по-прежнему заключено становление, переход, а форма того, что изменяется, сама остается неизменной, непреходящей; зрителю все еще дается право выбора — аккумуляции эмоций в «пустом» плане, домысливания, но ровно до того момента, пока на горизонте не покажутся знакомые фигуры. Вероятно, в этом заключается упущение Ёсиды, которое в дальнейшем он будет описывать в своем эссе, критикуя свой же подход за чрезмерное следование нарративной логике фильма. Однако, он также привносит в использование кадров «пустой природы» нечто новое, когда в «Горячих источниках Акицу» (1962) чередует кадры бурлящей, спокойной и вновь бурлящей реки, заснятые одинаковым хронометражем — каждый кадр по пять секунд. Это кадры улицы и текстильной вывески, помноженные на три: река не прерывает действие, не символизирует эмоции персонажей, она демонстрирует длительность, процесс, становление, перемежаясь с кадрами бегущего главного героя. Они воплощают в себе время, которое в контексте данной сцены имеет критическое значение. Более того,



*Илл. 1*

в последнем кадре реки Ёсида отходит от статики, используя тревеллинг, чем утверждает, что образ-движение исчезает в пользу образа-времени, «вовлекающего “освобожденные” органы чувств в непосредственные отношения со временем и мыслью» (Deleuze, 2004, 310).

Итак, в «Горячих источниках Акицу» впервые проявляется тяготение Ёсиды к пустынным пейзажам, контрастному сочетанию цветов, игре света и тени, — эти характеристики станут ключевыми в его дальнейших картинах. Однако, несмотря на возможность «пустой природы» приостанавливать смысл, запустить процесс перехода от образа-движения к образу-времени, для Ёсиды она оказывается несостоятельной за счет своей фрагментарности — возможность выбора принадлежит зрителю лишь номинально, в то время как остальное повествование по-прежнему подчиняется воле режиссера.

### **«Какое-угодно-пространство». Ёсида и Антониони**

Сразу после выхода «Женщины с озера» (1966) критики начали искать истоки новой для работ Ёсиды стилистики в творчестве западных режиссеров. Наибольшим образом это относится к модернистскому кинематографу Европы 1950-1960-ых гг., когда «эмоциональная сдержанность начала подавлять трагические происшествия, а темы отчуждения, обособленности и скуки взяли преобладание над привычными психологическими конфликтами» (Karnauh, 2010). Фильмы этого периода строились за счет стилизованных барочных композиций, дедраматизированного нарратива, увеличения времени «простоя» и растянутых планов, в которых герои находились в поисках, на первый взгляд, четко определенной цели. Однако, по мере продвижения сюжета, эта цель размывалась, становилась несущественной, герои либо забывали о ней насовсем, либо отказывались от нее в угоду собственным чувствам и эмоциям. Таким образом, возникал своеобразный перелом в организации драмы, продиктованный временем, предоставленным чистому действию блуждания. Очевидным примером подобного кино являются работы М. Антониони, которые во многом воплощают в себе теорию «самоотрицания» Ёсиды. Его фильмы не навязывают, а «шаг за шагом про-

кладывают путь незавершенному и неразрешенному смыслу» (Barthes, 1980). Так, в «Метельщиках улиц» (1948) или «Семи тростях, одном костюме» (1948) критическое описание социального отчуждения отодвигается на второй план — оно не исчезает до конца, но уступает место непосредственному переживанию трудящихся тел. «Крик» (1957) же воплощает в себе невозможность точного смысла: блуждания человека, совершенно неспособного обрести свою идентичность, а также двусмысленный финал (самоубийство или несчастный случай) позволяют зрителю самому выбирать, домысливать, поскольку смысл изначально не был задан режиссером. Также важно, что движение в кинематографе Антониони совершается вокруг одной точки, как бы концентрическими кругами, оно фиксируется в настоящем, игнорируя прошлое и не заботясь о будущем. Антониони никогда не прибегает к нелинейному нарративу, не вплетает в ткань повествования ретроспекции, в его фильмах нет кадров, состоящих из воспоминаний или снов, они не фрагментарны. Сам Ёсида в 1962 году, сразу после выхода «Затмения», пишет статью «Страх космоса», в которой анализирует свой опыт просмотра. В ней он рассматривает проблематику «пустых пространств», феномена скуки, и, в конечном счете, приходит к выводу, что единственное, что он может сказать по поводу «Затмения», это «не то, что что-то произошло, а то, что что-то было» (Yoshida, 2008, 70). Эта фраза в полной мере раскрывает специфику кинематографа «блуждания», основанного, в первую очередь, на использовании «какого-угодно-пространства».

«Какое-угодно-пространство» вполне закономерно рождается из западной метафизики XX века, когда европейская философская мысль, воспринимавшая пустоту как нечто, содержащее в себе лишь отрицательные характеристики, меняет свою траекторию. Бытие перестает быть чем-то наличным, существующим, оно является непрекращающимся процессом сменяющих друг друга событий. Событие же представляет из себя

тождество формы и пустоты. [...] событие значимо своим отсутствием или отменой, поскольку отсутствие как раз и является его положением в пустоте в качестве чистого События. [...]

Сама пустота — это парадоксальный элемент, нонсенс поверхности, всегда лишенная места случайная точка, в которой событие вспыхивает как смысл. (Deleuze, 2011, 167)

М. Фуко, в контексте деконструкции текста, определяет пустоту как нейтральное пространство дискурса, наделенное креативным смыслообразующим потенциалом (Foucault, 1977, 338). В широком смысле, пустота представляет собой потенциальное пространство, открытое для заполнения чем-то или явления чего-то, что еще не актуализировалось в данном измерении. Пустота становится порождающей пустотой, роднящей западную философскую мысль XX века с японской. Именно на базе такого понимания пустоты появляется делезовское «какое-угодно-пространство», во многом коррелирующее с хайдеггеровским понятием «скуки».

Согласно Хайдеггеру, различие между человеком и животным состоит в их отношении к миру. Человек обладает миром, в то время как животное им «обделено» — оно полностью включено в среду своего обитания, его поведение определено кольцом специфических активаторов. Человек возникает из животного именно в тот момент, когда на месте активаторов его поведения оказывается пустота, зияние. Пустота таким образом становится первоначальным условием открытия мира, отличающегося от среды обитания своей неопределенностью, открытостью, возможностью выбора. Пустота принимает форму скуки: она больше не чистое ничто, она может быть наполнена предметами, которые оказываются нам безразличны, а потому и не служат активаторами поведения. Сущность пустоты и скуки в качестве способа открытия мира объясняется Хайдеггером на примере железнодорожной станции, на которой мы ждем поезд. Мы находимся на станции, однако она ничего не может нам предложить, как раз потому, что мы ждем поезд, который никак не приходит. В его отсутствии ничего на станции нас не интересует, она не предлагает нам никаких «активаторов», она «отказывает нам в себе». Когда нам скучно, время тянется и замедляется, появляется ощущение, что мы застряли в неопределенном состоянии, в интервале (*Zwischenzeit*). Но именно в скуке ожидания станция впервые являет нам себя тем, чем является. И толь-

ко в момент, когда она «отказывает нам в себе», мы наконец ее обнаруживаем. Невозможность использования станции во время ожидания позволяет нам увидеть ее архитектуру, среду, пространство, иными словами — явление в ней «мира» (Heidegger, 2013).

Из понятия «скуки» в связке с пустотой рождается «какое-угодно-пространство», воплощающее в себе идею потенциальности и неопределенности. Его появление связано, в первую очередь, с кризисом образа-действия, когда в фильме как будто ничего не происходит, а само действие становится бессвязным: персонажи теперь находятся не в «мотивирующих» сенсомоторных ситуациях, а в состоянии постоянного «блуждания». «Какое-угодно-пространство» представляет собой чистую потенциальность, не имеющую координат и показывающую только чистые возможности и качества, вне зависимости от актуализирующих их положений вещей или сред. Оно создает ощущение некоего вакуума событий, когда кажется, что герои не действуют, а «располагаются в потоке медленно текущего времени, обволакивающего их, сковывающего, не позволяющего совершить элементарное действие» (Deleuze, 2004). Камера, таким образом, фиксирует как будто бы не то, что происходит, а то, что не происходит. «Какое-угодно-пространство» как бы заменяет собой постоянные поиски неореализма в сфере движения «специфической весомостью времени».

Так, «Затмение» (1962) Антониони полностью строится на бесцельном блуждании персонажей в пустых пространствах, из-за чего его главным образом принято анализировать исходя из темы отчуждения. Однако сегодня она представляется лишь одним из мотивов его творчества, точно так же, как слово «некоммуникабельность» больше не кажется достаточно репрезентативным (Aronson, 2007, 297). Описывая ситуацию «Затмения», продуктивнее было бы говорить о некоей «захваченности» персонажей. Так «захваченностью» Пьеро (Ален Делон) является работа: он дышит ценовым колебаниями, они — его *raison d'être*; для Виттории (Моника Витти) подобного рода вещью выступает поиск некоего «собственного взгляда», точки зрения, удовлетворяющей только ее саму (вспомним сцену с африканскими танцами или полетом

в небе). Персонажи, лишённые своей «захваченности», оказываются опустошены: они не знают, что им делать, а потому бесцельно движутся в пространстве, пытаются эту пустоту чем-то заполнить. И встреча этих персонажей, их короткий роман, оказывается ничем иным, как попыткой заполнить пустоту. «Какое-угодно-пространство» в таком случае подсвечивает это отсутствие «захваченности», оно наполняется потенциями, возможностями, но персонажи не способны ухватиться за них, потому что не обращают на них никакого внимания. Пьяный мужчина, угнавший автомобиль, нарушает повседневный порядок и, кажется, что это происшествие временно увлекает их, «захватывает» на какое-то мгновение, вырывает из «пустого времени повседневной банальности». Но этого слишком мало и чувства персонажей по отношению друг к другу оказываются туманными, размытыми. Кажется, что даже солдат, курящий на углу улицы, заслуживает больше внимания — в курении заключено больше реальности, чем в чувствах Пьеро и Виттории: оно усиливает и расширяет сиюминутную действительность, в то время как их роман оборачивается лишь парным блужданием в «каком-угодно-пространстве».

Похожей ситуацией характеризуется и «Попрощайся с летним светом» (1968) — единственный фильм Ёсиды, снятый в Европе. Место действия постоянно меняется: Лиссабон, Мадрид, Париж, Мон-Сен-Мишель, Стокгольм, Копенгаген, Амстердам, снова Париж и, наконец, Рим. Начало фильма строится в типичной антонионовской манере: у персонажа изначально есть какая-то цель, но по ходу повествования она размывается, становится неважной, теряется на фоне «какого-угодно-пространства». Дни сменяют друг друга в той же степени, что и локации, но все это происходит в настоящем моменте, без отсылки на прошлое или будущее. Это происходит так же легко, как главный герой пересекает всю Европу, проходясь по карте, выложенной плиткой на полу в Лиссабоне. В отличие от предыдущих фильмов Ёсиды, время здесь идет линейно, и если в «Затмении» Антониони обозначает смену дней с помощью фраз героев (вроде «встретимся завтра»), то в «Попрощайся с летним светом» мы, как зрители, понятия не имеем, когда заканчивается один день и начинается следую-



Илл. 2

щий. Мы не знаем, сколько времени на самом деле занимает путешествие героев, но это оказывается абсолютно неважным, потому что именно благодаря этому время наконец перестает быть мерой движения, а само движение становится перспективой времени.

Персонажи Ёсиды так же, как персонажи Антониони, лишены возможности действовать в этом потоке текущего времени. «Захваченность» Наоко (Марико Окада) схожа с «захваченностью» Пьеро: она по-настоящему включается в процесс лишь во время своей работы. Макото (Тадаси Ёкоути) же изначально предстает перед нами как человек, чья «захваченность» воплощена в поиске собора, тем не менее, по ходу фильма, мы понимаем, что на самом деле его «захваченностью» является его любовь к Наоко. Таким образом, в отличие от «Затмения», в «Попрощайся с летним светом» присутствуют моменты, когда оба персонажа оказываются в этом состоянии «захваченности», и в эти моменты нам кажется, что они по-настоящему счастливы. Но стоит кому-то из персонажей выйти из этого состояния, как они возвращаются в «какое-угодно-пространство». В фильме Ёсиды оно строится по несколько другим принципам, нежели у Антониони: в нем отсутствуют как статичные кадры, так и пространства без людей. Архитектура, у Антониони выступающая как некое проявление атемпоральности

(Iampolski, 2009), у Ёсиды работает на построение «какого-угодно-пространства». Она лишается своего функционального назначения, проявляя свою открытость (как станция в примере Хайдеггера), а персонажи Ёсиды, являющиеся своего рода туристами в каждом европейском городе, оказываются к ней более восприимчивы. Антониони использует в «Затмении» монохромные цвета, которые, с одной стороны, делают окружающую персонажей действительность абсолютно невыразительной, а, с другой, в определенные моменты позволяют выделить тот или иной объект, или, как происходит в самом конце фильма, «засветить» его. Ёсида же прибегает к ярким, интенсивным цветам, которые призваны подчеркнуть «неразрывность» происходящего, текучесть именно настоящего момента.

Здесь Ёсида продолжает свою работу с радикально децентрализованной композицией, геометризацией кадра, что, по сути своей, полностью противоречит «пустой натуре», поскольку добавляет эффект театрализации. Теперь его кадры всегда предполагают под собой наличие объекта — персонажа (который тоже ведет себя неестественно, его движения больше схожи с движением актера на сцене), поскольку нельзя децентрировать условно пустое пространство. Таким образом, в «Прощайся с летним светом» «пустая натура» оказывается полностью вытеснена «каким-угодно-пространством». С его помощью Ёсида пытается перевернуть отношение между временем и пространством так, что мерой времени становятся не часы или минуты, а простой шаг. Попытка оказывается условно провальной: «какое-угодно-пространство» ограничено своей привязкой к «пустому времени повседневной банальности», что не позволяет построить единое пространство, где переход из одного времени в другое оказывается простой операцией, вроде перехода с одной стороны улицы на противоположную. Потенция, заложенная в «каком-угодно-пространстве» наряду с множеством сингулярностей, хоть и существует, но никогда не претворяется в жизнь, чем противоречит идее ненарративного кино, в котором акт выбора, совершаемый зрителем должен осуществляться в течение всего хронометража, а не только в финальных титрах.

### **«Выход в пустоту». Ёсида — и Ёсида**

«Пустая натура» оказалась несостоятельной за счет своей фрагментарности — зритель получал возможность «выбора», осмысливания лишь в момент ее появления на экране, в то время как остальное повествование подчинялось воле режиссера; «какое-угодно-пространство» исправляло этот недостаток, позволяя на протяжении всего хронометража поддерживать ощущение настоящего момента, наполненного возможностями. Однако такая привязка к «здесь и сейчас», полное осознание нами временного сегмента, соответствовала ситуации, в которой мы, как зрители, все равно воспринимали фильм в качестве «объекта», сделанного режиссером, который от начала и до конца знал, какие события произойдут в фильме и как он закончится. Возможность «выбора» оказывалась фикцией, потому что повествование было заранее предопределенным. Единственное исключение — открытый финал, однако здесь выбор оказывался действием постфактум, незначительным и не влияющим на повествование, лишь на то, что должно произойти после него. Возможности, предоставленные «каким-угодно-пространством», весь его «повышенный заряд потенциальности» оставались не актуализированными, в принципе бесполезными и неважными, поскольку все, что на самом деле мог делать зритель, — это наблюдать. Наличие некой созерцательности, медитативности, присущий как «пустой натуре», так и «какому-угодно-пространству», противоречило концепции Ёсиды, в которой создание фильма являлось действием, превосходящим самого режиссера, тем, что «толкает его вперед, ближе к неизведанному» (зритель же, по его мысли, должен в той же мере превосходить фильм, как бы создавая его самостоятельно) (Yoshida, 2010, 106). Зритель должен стать актором, который будет расставлять приоритеты на протяжении всего фильма, то есть быть тем «активным зрителем / читателем», который, «читая», совершает акт «сотворчества». Фильм, в таком случае, представляется как фильм с «разомкнутой» структурой, полностью открытый для интерпретации и реинтерпретации (Есо, 2004). Для достижения подобного эффекта, Ёсида прибегает к дизъюнктивным структурам и к такому отноше-

нию пространства / времени, которое по-настоящему позволяет преодолевать временные отрезки по тому же принципу, что и пространственные. Так, пройдя путь от «пустой натуры» к «какому-угодно-пространству», Ёсида возводит его в ранг «выхода в пустоту» — некоего единого пространства, которое, как и «какое-угодно-пространство», включает в себя идею потенциальности, но, в отличие от него, позволяет всем сингулярностям твориться. Это основывается на понимании пустоты и бытия, предложенном сначала М. Хайдеггером, а позже развитом и дополненным Ж.-П. Сартром.

В. В. Бибахин во вступительной статье к книге «Время и бытие» пишет, что пустота у Хайдеггера оказывается продуктивной «в качестве вмещающей открытости». Бытие же представляет собой всевпускающую «пустоту». Пространство искусства для него — это не физическое пространство, которое можно измерить или просто увидеть и тактильно ощутить, но это и не пустота как отсутствие или нехватка, так как пустота в своей подлинной сущности властвует как впускание и собирание (Heidegger, 1993). Значит, если в скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищущее-проектирующее выпускание, создание мест, то кинематограф, совмещающий в себе темпоральность и пространственность, способен воплотить в себе бытие в качестве всевпускающей «пустоты». Именно на ее фоне в кинематографе Ёсиды строится то метапространство, которое позволяет свести темпоральность к простому шагу: события его фильмов, происходящие в разные временные периоды, осуществляются в едином пространстве, пространстве в котором «непреодолимая» категория времени отсутствует, «время» уже «включено» в это пространство, «обретено».

Однако, если Хайдеггер говорит о том, что «ничто», то есть пустота приоткрывается человеку только в «фундаментальных настроениях», то Сартр приписывает характеристику пустоты самому сознанию человека. Он раскрывает его специфику с помощью образа «дыры в бытии»: дыра ассоциируется с пустотой, которая оказывается полна возможностей, она наполняется содержаниями мира и в то же время ни от чего не зависит, она бежит впереди себя самой и придает смыслы всем

модусам времени (Sartre, 2004, 77). Человек для Сартра это прежде всего сознание — «бытие-для-себя», в то время как мир, вещи, все, что обладает некоторой предзаданностью, являются «бытием-в-себе». Сознание, «бытие-для-себя», определяя мир, одновременно выделяет себя из мира; оно каждый раз заново определяет себя в своем действии. Оно никогда «не есть то, что оно есть, и есть то, что оно не есть». Свобода существует в мире именно благодаря присутствию в нем «бытия-для-себя», так как сознание, не будучи «чем-либо» в мире, обречено на свободу, поскольку всегда выбирает себя само, решает, чем ему быть, не имея опоры ни вне, ни внутри себя. Свобода — «это как раз то Ничто, которое содержится в сердце человека», это фундаментальная свобода выбора (Sartre, 2004, 452). Как пример Сартр приводит самоубийство — момент, когда человек зависит между прошлым и будущим в неопределенности. Таким образом, всегда существует несколько возможных вариантов событий, потому что переопределение наступает только постфактум. Каждый акт выбора происходит «в пустоте с нуля, как если бы на нас не влияли ни полученное воспитание, ни ценностные установки, ни боль, ни угрозы... Прошое мертво, оно не определяет настоящего, которое всегда есть выбор» (Sartre, 2004, 87). Следовательно, поведение человека определяется не прошлым, а настоящим: в каждый следующий момент прошлое переосмысливается в связи с настоящим, и именно поэтому прошлое приобретает смысл.

Такая философия, для которой именно сознание («бытие-для-себя») все привносит в мир (дискретность, множественность, каузальность, изменчивость, движение и т.д.), оказывается фундаментальной для реализации проекта Ёсиды по созданию ненарративного кино. Это дает ему возможность осуществить принцип дизъюнкции, непрерывно возникающего выбора, который влечет за собой появление постоянно множущихся «или». Его персонажи, равно как и зрители, становятся акторами этой философии, то есть «бытием-для-себя», для которого нет никакой предзаданности, поэтому они всегда отягощены сознанием того, что из множества потенциальных возможностей они актуализировали только одну — и быть может, вовсе не лучшую. Но между

персонажами и зрителями существует разница: персонажи не выбирают, а зритель, будучи «активным» и совершающим акт «сотворчества» — выбирает.

В конце своего эссе «Моя теория кино: логика самоотрицания» Ёсида пишет, что только что закончил работу над фильмом «Эрос плюс убийство» (1969), фильмом, повествующем о любовном треугольнике между Осуги Саказэ, Ноэ Ито и Ицуки Масаоко. Он отмечает, что его интенцией было не просто воссоздать реальное происшествие, случившееся больше пятидесяти лет назад: «я надеюсь, что мы — зрители и я — оказавшись между периодом Тайсе (1912-1926) и настоящим, сможем поговорить о нашей свободе» (Yoshida, 2010, 108). Так, одна из историй, показанных в фильме, хронологически действительно располагается в периоде Тайсе, а именно в 1916 году, когда Ноэ (Марико Окада), редактор журнала «Сэйто», знакомится с молодым анархистом Осуги (Тосиюки Хосокава). Ноэ воплощает в себе идеал «новой японской женщины»: она занимает хорошую должность, является участницей феминистского движения и признается, что женщине должно быть «стыдно жить, не зная как устроен этот мир». Осуги же, недавно выйдя из тюрьмы, находится в постоянном ожидании «подходящего момента» и рассуждает о своей теории «свободной любви», по принципам которой строятся его отношения с женой и любовницей Ицуки (Юко Кусуноки). Эти принципы во многом соответствуют современной логике полигамных отношений: финансовая независимость, собственное жилье, отсутствие детей, отказ от каких-либо обязательств друг перед другом. Тем не менее, стоит этим двум людям встретиться, как их привычная жизнь рушится — принципы перестают иметь хоть какое-нибудь значение. Ключевым в этом хронологическом периоде событием, которое в полной мере раскрывает дизъюнктивный принцип Ёсиды, является момент убийства — или самоубийства — Осуги. Так, эта сцена показана нам в трех разных вариациях: в первой Ицуки закалывает Осуги ножом; во второй — он сам бросается на нож, находящийся в руках Ицуки; в третьей — его убивает Ноэ. Понимание ситуации усложняется тем фактом, что мы, как зрители, знаем, что реальный Осуги погиб в 1923 году. Убийство / самоубийство в данном

случае стоит воспринимать скорее как экспликацию Ёсидой невозможности воплощения фундаментального проекта Сартра в жизнь. Ноэ, убив Осуги, говорит: «Он умер, потому что я пронзила его своей любовью». По Сартру, «Другой», как и мир в целом, ограничивает свободу индивида: «конфликт есть первоначальный смысл бытия-для-другого». Причиной конфликта между людьми является желание сохранить свою свободу в присутствии «другого», нейтрализовать его или поставить на службу своей безграничной страсти к самоутверждению, таким образом спасти себя от превращения в объект (Sartre, 2004, 315). Неслучайно Осуги, умирая, говорит: «Передайте моим друзьям, что 7 ноября 1916 года, Осуги погиб от руки Ноэ Ито. Анархист Осуги получил такую смерть, которая была достойна его». Ноэ же произносит: «Я освободилась от тебя».

Вторая, на этот раз вымышленная история разворачивается в 1969 году: молодой режиссер Унема снимает документальный фильм о землетрясении 1923 года, во время которого погибли Осуги и Ноэ. Этой историей заинтересовывается его любовница Эйко (Тосико Ли) и, совместно со своим другом Вадой (Даидзиро Харада), она начинает собственное «расследование». Первые кадры «Эроса плюс убийство» демонстрируют нам это расследование: Эйко берет интервью у дочери Ноэ, которая, во-первых, выглядит в несколько раз моложе своего возраста, а, во-вторых, ее также, как и Ноэ, играет Мари-ко Окада. Следующее интервью происходит уже с самой Ноэ: она, одетая в традиционное кимоно, выходит с железнодорожной станции в Токио, идет по современным улицам города, где ее встречает Эйко. Сама ситуация возвращения Ноэ к жизни, ее появление спустя более сорока лет после смерти, кажется, никого не тревожит: Эйко воспринимает это как данность, прохожие не обращают на женщину никакого внимания, сама Ноэ как будто бы не выглядит хоть сколько-нибудь удивленной изменившимся Токио. После интервью она уезжает с площади на рикше, а Эйко и Вада продолжают расследование, на этот раз заключающееся в разыгрывании сцен из жизни Осуги и Ноэ так, чтобы выяснить как же все было «по-настоящему». Воссоздают они реальную последовательность событий или же переписывают ее по собственному

усмотрению — все это оказывается неважным, потому что история Осуги и Ноэ от этого не становится менее настоящей. Если, по Сартру, на человеке лежит полная ответственность за все, что с ним происходит (поскольку «никакая мотивация не может изъять из его действий свободу»), то он, выбирая одну из возможностей, вынужден «ничтожить» другие возможности. В кинематографическом пространстве, именуемом нами «выходом в пустоту», Эйко и Вада, как сам Ёсида, могут этого избежать. Они разыгрывают события пятидесятилетней давности, спокойно перемещаясь в нужный им временной промежуток простым пересечением улицы. Так, например, почти в самом конце фильма Эйко оказывается рядом с двумя последователями Осуги, смотрящими с холма на место его убийства. Она спускается вниз и, наклонившись к задушенной Ноэ Ито, спрашивает: «То, что вас убили, это случилось на самом деле?» В завершающих кадрах фильма мы видим, как Эйко с Вадой фотографируют всех участников событий 1916 года, благодарят их и выходят со съемочной площадки, закрывая дверь в помещение, тем самым погружая его в темноту.



Илл. 3

«Чистилище для героев» (1970) продолжает традицию «Эроса плюс убийство». Фильм начинается с того, что Нанако (Марико Окада), жена инженера в области атомной энергетики, Рикии (Кайдзо Камода), приводит домой потерявшуюся девочку-подростка Аю (Кадзуми Цуцуи). Вскоре к ним при-

ходит человек, Кийоши (Тору Такэути), утверждающий, что он является отцом девочки, но она говорит, что ее родители — Нанако и Рикия. Рикия возит Аю по всему городу, чтобы она вспомнила, где жила до этого, однако это перемещение оказывается связанным не с расстоянием, а со временем. Так, в одном из фрагментов Рикия попадает в 1950-ые, годы, когда он был одним из участников террористического движения. Он не «возвращается» в прошлое, это не фрагмент его воспоминаний и ни в коем случае не флэшбек. Рикия, инженер середины 1960-ых годов, оказывается в ситуации, в которой были его товарищи. По ходу фильма они начинают выяснять, кто же из них был предателем, тем, кто обрушил планы движения на захват американского посла. Зрителю предлагается решать эту головоломку вместе с персонажами, судьбы которых раскрываются постепенно, бессвязно и абсолютно не до конца. Точно так же, как в сцене убийства Осуги в «Эросе», здесь Ёсида предлагает разные варианты событий, дизъюнкции: предателем рисуется то Кийоши, то Ацуко (Канэко Ивасаки), то сам Рикия. Смерть главного персонажа, Рикии, и происходит, и нет: в одной сцене мы видим, как его убивают через повешение, в другой — петля оказывается пуста. Переход персонажей «Чистилища для героев» происходит не только в прошлое, но и в будущее — 1980-ые годы и условно обозначается мелодией терменвокса. В этом пространстве встречаются все герои фильма — постаревшие, повзрослевшие, оставшиеся такими же молодыми, — и одна из них, Йоко (Нахо Кимура), не выдерживает: «Слишком много людей, кто-нибудь должен был уже умереть».

В этих двух фильмах отчетливо видно, как эволюция способа репрезентации пустоты формировала ключевые стилистические особенности кинематографа Ёсиды, наиболее полно воплотившиеся в «выходе в пустоту». Одной из них является децентрализованная композиция, к которой он приходит еще во время использования им «пустой природы», но здесь режиссер доводит ее до крайней степени радикальности. Важно, что Ёсида прибегает к ней на протяжении всего фильма, то есть децентрализация не является приемом для выделения какого-либо специфического пространства: «все пространство

является гомогенным — и пространство 1916, и 1969, и 1923 гг., что не в последнюю очередь и позволяет устранить измерение «времени», свести операцию перемещения в «хронологическом, историческом времени» к перемещению в едином пространстве» (Zdemirov, 2011). «Выход в пустоту», в отличие от «пустой природы», всегда оставляет персонажа в кадре: в нем отсутствует стазис как таковой, пустота существует на фоне людей, их связь с природой, возможность с помощью нее аккумулировать эмоции, разрывается. Так, в отличие от Одзу, позволявшего лицу персонажа стать «деталью интерьера», Ёсида наоборот выделяет его с помощью де-центрирования и пустого «задника», тем самым определяя человека, индивида, а не семью и взаимоотношения в ней, в качестве своего ключевого героя.

Другой важной стилистической особенностью является намеренное «засвечивание» изображения, когда экран кажется своего рода простыней, задником, подернутым дымкой (светом). Такие кадры обычно побуждают зрителя погрузиться в довольно медитативное, созерцательное состояние, поэтому Ёсида применяет здесь де-центрирование, чем заставляет зрителя сосредотачиваться, вглядываться в изображение и постоянно делать выбор. Без пристального, внимательного просмотра фильма трилогии «японского радикализма» распадаются, становятся не более чем эстетичной, но скучной и запутанной картинкой, как описывает ее И. Генс:

Действие «Чистилища для героев» протекает в безжизненном бетонно-стеклянном мире, лишенном каких-либо конкретных примет действительности. Персонажи фильма находятся в непрерывном, беспокойном и бесцельном движении, вышагивая по нескончаемому лабиринту коридоров, по огромным, пустым ангарам, неизвестно зачем и куда. (Gens, 1988, 75)

Такое описание подходит скорее к «какому-угодно-пространству», чем к «выходу в пустоту». Оно апеллирует к феномену скуки и к бесцельным блужданиям в пространстве, которое пусть и наполнено возможностями, но герои не стремятся их реализовать. В то же время в «выходе в пустоту» эти возможности реализуются каждую секунду. Так мы сами

при анализе «Эроса плюс убийства» и «Чистилища для героев» находимся в поле постоянных допущений, поскольку, как зрители, вынуждены выбирать, что же все-таки произошло в фильме: повесился Риккия или нет? Является ли Кийоши, представившийся отцом Аю, членом террористической группировки по имени Сай или это очередное возможное допущение? Чем, в сущности, занимались Эйко и Вада: помогали Унеме снимать фильм, снимали собственный или на практике изучали теорию «свободной любви» для курсовой работы?

«Выход в пустоту», таким образом, является «единым пространством», устраняющим измерение «времени», то есть обуславливающим переход между календарными датами в качестве преодоления расстояния. Это «единое пространство» оказывается наполнено потенциями, сингулярностями, которые претворяются в жизнь благодаря дизъюнктивному методу. «Выход в пустоту» делает возможным создание «фильма, который еще не был завершен», фильма, в поле которого ведется активный диалог между зрителем и режиссером, однако главная функция в нем — выбор — на этот раз представляется зрителю.

## REFERENCES

- Aronson, O. (2007). *Communicative image*. Moscow: Novoe Literaturnoye Obozreniye Publ. (In Russian)
- Barthes, R. (2004). *The Empire of Signs*. Rus Ed. Moscow: Praxis Publ. (In Russian)
- Barthes, R. (2017). *Cher Antonioni*. Retrieved from <https://cineticle.com/barthescherantonioni/>
- Bordwell, D. (1994). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton University Press Publ.
- Bowie, H. (1951). *On the Laws of Japanese Painting*. Cambridge: Paul Elder and Company Publ.
- Burch, N. (1979). *To the Distant Observer — Form and meaning in the Japanese cinema*. California: University of California press.
- Conrad, N. (1974). *Japanese literature*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Deleuze, G. (2004). *Cinema*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)

- Deleuze, G. (2011). *Logic of Meaning*. Rus. Ed. Moscow: Academicheskii proect Publ. (In Russian)
- Eco, U. (2004). *The Open Work*. Rus. Ed. St. Petersburg: Academicheskii Proect Publ. (In Russian)
- Foucault, M. (1977). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Gens, I. (1988). *Challenged. Japanese film directors of the 60s and 70s*. Moscow: Iscusstvo Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (1989). *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. Rus Ed. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (1993). *Time and Being: Articles and Speeches*. Rus Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
- Iamploski, M. (2009). *Openness as uncertainty*. Retrieved from <https://seance.ru/articles/otkrytost-kak-neopredelennost/> (In Russian)
- Karnauh, V. (2010). *To the aesthetics of "slow" in modern cinema*. Retrieved from <https://cineticle.com/k-estetike-medlennogo/> (In Russian)
- Richie, D. (1964). Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films. *Film Quarterly*, 17 (2), 11-16.
- Richie, D. (1974). *Ozu: His Life and Films*. California: University of California Press Publ.
- Sartre, J.-P. (2000). *Being and Nothingness*. Rus Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
- Shrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. California: University of California Press Publ.
- Thompson, K. (1976). Space and Narrative in the Films of Ozu. *Screen*, Vol. 17 (2), 41-73.
- Yoshida, K. (2003). Ozu's Anti-Cinema. *Michigan Monograph Series in Japanese Studies*, 49, 805-807.
- Yoshida, K. (2008). Fear of space. *Positif*, 8, 569-570.
- Yoshida, K. (2010). My Theory of Film: A Logic of Self-Negation. *Review of Japanese Culture and Society*, 22, 104-109
- Zdemirov, D. (2011). *Eros + Mascare*. Retrieved from <https://cineticle.com/erosu-purasu-gyakusatsu/> (In Russian)