

УДК 791.43/45 + 304.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2022-18.3-179-202

EDN: AMKXWK

Статья получена 02.09.2022, отредактирована 28.09.2022, принята 30.09.2022

БОРИС ВИКТОРОВИЧ РЕЙФМАН

Российский государственный гуманитарный университет,
Россия, 125047, Москва, Миусская площадь, 6

ResearcherID GZG-4549-2022

ORCIDID: 0000-0003-1915-7609

e-mail: brejfmam@yandex.ru

Для цитирования

Рейфман Б.В. «Визуальная сложность» в японском и европейском кино 1950–1960-х годов: стилистические и смысловые сходства и различия // Наука телевидения. 2022. 18 (3). С. 179–202. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-179-202>. EDN: AMKXWK

«Визуальная сложность» в японском и европейском кино 1950–1960-х годов: стилистические и смысловые сходства и различия

Аннотация. В статье рассматриваются стилистические особенности японского кинематографа середины прошлого столетия, знакомство с которым европейских критиков и широкой публики происходило в 1950-е годы. Анализируемый автором кинематографический стиль японских фильмов связывается с понятием «визуальная сложность», позаимствованным из книги Марка Ле Фаню «Мидзогути и Япония» (Ле Фаню, 2018).

Одно из рассматриваемых в статье проявлений «визуальной сложности» в картинах К. Мидзогути, Я. Одзу, раннего А. Куросавы и других японских кинорежиссеров 50-х заключается в том, что зритель, испытывающий при этом беспокойство и дисгармонию, вынужден достраивать в воображении до идентифицируемой предметности трудно опознаваемое в первые моменты своего экранного существования изображение. Другой интересующий автора момент «визуальной сложности» — снятые кинокамерой, достаточно далеко отстоящей от объекта наблюдения, неподвижные длинные планы, казалось

бы, бесстрастные, но в то же время доводящие зрителя до высокой степени напряжения.

Эти проявления «визуальной сложности» в японском кино сопоставляются с внешне похожими на них формами созданных в этот же период или несколько позже фильмов таких европейских киноmodernистов и представителей американского Нового Голливуда, как И. Бергман, М. Антониони, А. Тарковский, С. Кубрик и, главным образом, Р. Брессон.

Однако, анализируя прежде всего картину Кэндзи Мидзогути «Угэцу мо-ногатари» («Сказки туманной луны после дождя») и опираясь в своем анализе и обобщениях на статью А. Базена «Урок японского киностиля» и на тексты Ж.-Л. Годара, М. Ле Фаню и М. Г. Леклезю, автор показывает, что, говоря словами Базена, японские фильмы не столько дают почувствовать стиль произведения, характеризующий их авторов, сколько выражают анонимный «художественный дух отдельной цивилизации» (цит. по: Ле Фаню, с. 179). Это означает, что японское кино исследуемого периода содержит в себе формировавшиеся и развивавшиеся задолго до рождения кинематографа художественные традиции в гораздо более выраженной степени, чем европейское и американское «авторское кино». В частности, выявляется очевидное влияние на японский кинематограф театральной традиции прежде всего театра Но, старинных традиций изготовления ширм, гобеленов и эротической миниатюры. В свою очередь, все эти традиции причастны не столько к японской интеллектуальной культуре, сколько к японской ментальности. И это в значительной степени отличает японский кинематограф от формально похожего на него европейского и американского киноmodernизма, предопределенного не столько ментальными факторами и старыми культурными традициями, сколько современными ему интеллектуальными дискурсами прежде всего экзистенциалистской и христианско-персоналистской философией.

Ключевые слова: визуальная сложность, японский кинематограф, европейский киноmodernизм, Мидзогути, Базен, Брессон, Ле Фаню, Мэгуми, театр Но

Благодарности: статья написана в рамках проекта «Медиакультура Восточной Азии: дискурсы, индустрии, фэндомы» Института медиа НИУ ВШЭ (2022–2024).

BORIS V. REIFMAN

Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia
Researcher ID GZG-4549-2022
ORCIDID: 0000-0003-1915-7609
e-mail: brejfman@yandex.ru

For citation

Reifman, B.V. (2022). Visual Complexity in Japanese and European Cinema of the 1950s–1960s: Stylistic and Semantic Similarities and Differences. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (3), 179–202. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-179-202>, EDN: AMKXWK

Visual Complexity in Japanese and European Cinema of the 1950s–1960s: Stylistic and Semantic Similarities and Differences

Abstract. In this article, I study the stylistic features of Japanese cinematography of the middle of the twentieth century, which was introduced to European critics and the general public in the 1950s. The cinematic style of the analyzed Japanese films is associated with the concept of *visual complexity*, borrowed from Le Fanu's book *Mizoguchi and Japan* (Le Fanu, 2018).

One of the manifestations of visual complexity in the films of Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, early Akira Kurosawa and other Japanese film directors of the '50s, is that the viewer, experiencing anxiety and disharmony, is forced to build up in his mind an image, that is difficult to identify in the first moments of its screen existence, to recognizable objectivity. Another interesting aspect of visual complexity is the motionless long shots taken by a camera distanced from the object of observation—seemingly impassive, but at the same time bringing the viewer to a high degree of tension.

These manifestations of visual complexity in Japanese cinema are compared to the outwardly similar forms created in the same period or somewhat later by such European film modernists and representatives of the American New Hollywood as Ingmar

Bergman, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovsky, Stanley Kubrick and, mainly, Robert Bresson.

However, analyzing primarily Kenji Mizoguchi's *Ugetsu Monogatari* ("Tales of Moonlight and Rain") and relying on the article *A Lesson in Japanese Film Style* by André Bazin and works by Jean-Luc Godard, Mark Le Fanu and Jean-Marie Gustave Le Clézio, I show that, in Bazin's words, Japanese films do not so much give a sense of the style of the work that characterizes their authors as they express the anonymous "artistic spirit of a distinct civilization" (as cited in Le Fanu, 2018, p. 179). This means that Japanese cinema of the period under study contains artistic traditions that were formed and developed long before the birth of cinema to a much more pronounced degree than European and American auteur cinema. In particular, Japanese cinematography is obviously influenced by theatrical traditions, primarily Noh, the ancient traditions of making folding screens, tapestries, and erotic miniatures. All this, in turn, is a part of Japanese mentality rather than of Japanese intellectual culture. And this largely distinguishes Japanese cinema from formally similar European and American film modernism, predetermined not so much by mental factors and old cultural traditions as by contemporary intellectual discourses, primarily existentialist and Christian-personalist philosophy.

Keywords: visual complexity, Japanese cinema, European cinematic modernism, Mizoguchi, Bazin, Bresson, Le Fanu, Megumi, Noh theatre

Acknowledgments. The research is part of the 2022–2024 project "East Asian Media Culture: Discourses, Industries, Fandoms" of the HSE University's Institute of Media.

ВВЕДЕНИЕ

Созданные в 1950-е годы японские фильмы прежде всего картины К. Мидзогути, Я. Одзу и раннего А. Куросавы, были чрезвычайно высоко оценены европейской интеллектуальной публикой. Произведения этих режиссеров предстали перед ней как киноискусство, стилистически похожее на то европейское кино этой же эпохи, которое воспринималось именно как art cinema. Очевидны были и оригинальность каждого японского фильма, и та уникальная целостность творчества каждого из японских авторов, которая через некоторое время обрела свою идентичность в понятии «авторское кино». В то же время существеннейшим атрибутом восприятия этого только что открытого японского кинематографа было нечто, казалось бы, прямо противоположное ценностям, оригинальности произведений и уникальности целостных творчеств, но в то же время, совершенно не противоречившее

высокой художественной значимости и званию «киноискусства». Суть этого «нечто» была опознана Андре Базеном, который в статье «Урок японского киностилля»¹ отметил, что главное достоинство японского киноискусства — гораздо более явная и глубокая, чем у европейских кинорежиссеров, связь оригинальных стилей каждого из его творцов с внеличным анонимным художественным духом японской цивилизации (см.: Ле Фаню, 2018, с. 179–180).

Обозначение некоторых линий этой связи, предопределившей те стилистические особенности японских фильмов, которые названы автором «визуальной сложностью», — одна из ключевых задач данной статьи. Не менее важно прояснение и артикулирование представляющегося автору очевидным внешнего сходство «визуальной сложности» японских фильмов с европейским вариантом «визуальной сложности» — со стилистическими чертами того, в широком смысле европейского, кино² 1950–1960-х годов, которое автор называет «киномодернизмом»³. Наконец, в статье также выявляются те, как предварительно предполагает автор, совсем не тождественные друг другу смысловые факторы, которые оказали значительное воздействие на стиль и семантику японских и европейских фильмов. Речь идет о детерминациях, в первом случае, со стороны раскрываемых японскими философами и социологами особенностей японской ментальности и, во втором случае, со стороны европейских направлений экзистенциалистской и христианско-персоналистской философии. Осмысление наследия известных японских режиссеров 1950–1960-х годов западными киноведами продолжается и в настоящее время (Davis, Anderson, Walls, 2016; Joo, 2017; Spicer, 2019), как и актуальные дискуссии о возможностях и ограничениях «евроцентричного» подхода к изучению японского кинематографа (Gerow, 2019). Статья вносит вклад

¹ С фрагментами статьи А. Базена «Урок японского стиля» можно познакомиться в книге Марка Ле Фаню «Мидзогути и Япония» (Ле Фаню, 2018, с. 179–180). Именно этими фрагментами пользуется автор данной статьи, цитируя А. Базена.

² Говоря о европейском кино 1950-х – 1960-х годов «в широком смысле», я имею в виду, что после выхода статьи Эндрю Сарриса «Записки об авторской теории в 1962 году» (Sarris, 2011) пришедшие из Франции идеи «авторства» и европейского art cinema, хотя и с «американскими доработками», широко распространились среди американских критиков, теоретиков и кинорежиссеров. Особенно европейски-ориентированная линия американского кино, шедшая, вероятно, от «Гражданина Кейна» О. Уэллса, отчетливо проступила во времена Нового Голливуда, а одним из самых ярких последователей этих новоголливудских ориентиров «авторского кино» был британско-американский кинорежиссер Стэнли Кубрик, хотя и родившийся в США и свои первые фильмы снявший именно в Америке, но почти навсегда переселившийся в Англию в 1962-м году во время съемок своего фильма «Лолита».

³ К тому, что в статье обозначается термином «киномодернизм», вполне можно отнести не только фильмы 1950-х и 1960-х годов, но и многие европейские и американские фильмы 1970-х., в частности, «Заводной апельсин» С. Кубрика (1971) и «Синдбад» З. Хусарика (1971), о которых автор в дальнейшем скажет немного более подробно.

в развитие отечественных компаративных исследований японского и европейского кино, расширяя корпус немногочисленных работ, посвященных подобной проблематике.

ОТКРЫТИЕ ЯПОНСКОГО КИНО В ЕВРОПЕ

Открытие миру японского кино, переросшее в его бум, состоялось в 50-е годы прошлого века (Yomota, pp. 109–126). Произошло оно благодаря прежде всего французской публике и выразилось как в фестивальных успехах, так и в пристальном внимании кинокритиков. По словам нобелевского лауреата по литературе Ж.-М. Г. Леклезю, посмотрев в юности фильм Мидзогути «Угэцу моногатари»⁴, он «впервые понял для себя, что кино — это искусство» (Леклезю, 2012, с. 60) и что, как и большинство французов, он ничего не знал о японской цивилизации. «Да, кино было японским в ту удивительную послевоенную эпоху, породившую столько шедевров (...) Из праха национализма, из тигля тотальной разрухи Япония выплавил искусство, сломавшее все преграды» (Леклезю, 2012, с. 73), — вспоминает Леклезю, можно сказать, оспаривая или дополняя то распространенное мнение, согласно которому место по-настоящему выдающегося течения в мировом кинопроцессе послевоенного десятилетия принадлежит только неореализму. Действительно, итальянский неореализм оказался для европейцев первым кинематографическим потрясением, но в начале 1950-х происходило, по-видимому, не менее значительное событие — сближение европейского интеллектуального зрителя и японского кино. Важную роль в этом сближении сыграли главный редактор журнала «Кайе дю синема» Андре Базен и работавшие в этом журнале молодые критики, вскоре ставшие режиссерами французской «новой волны» (Neer, 2019, pp. 174–175). Именно они, эти критики из «Кайе дю синема», включили переживавшее в послевоенные десятилетия расцвет творчество таких японских кинорежиссеров, как Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу, Акира Курогава, Канэто Синдо и сегодня чуть менее известные широкой международной публике Микио Нарусэ, Кон Итикава, Масаки Кобаяси в тот ряд, который очерчивался понятием «авторское кино», рождавшимся в это же время. Согласно «авторской» теории, кино того или иного «автора» противостояло так называемому «кино традиционного качества» (см.: Трюффо, 1985) как целостное творчество: кроме того, что режиссер-«автор» понимался как полновластный и единоличный творец каждого своего шедевра, он рассматривался и как

⁴ В переводе с японского на русский — «Сказки туманной луны после дождя».

«личный» субъект целостной творческой биографии, в которой каждый из фильмов был как бы частью единого произведения, создававшегося режиссером на протяжении всей его жизни (см.: Рейфман, 2018). Можно сказать, таким образом, что «авторство» артикулировалось прежде всего как узнаваемый во всех произведениях кинорежиссера его уникальный индивидуальный почерк, как стилистическая оригинальность, которую невозможно «вывести» из чего-то более общего.

ЭКСТАТИЧЕСКАЯ АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ

Выделяя определенные черты индивидуального стиля Мидзогути, проявившиеся в «Угэцу моногатари», но, с данной точки зрения, характерные для всего творчества этого японского «автора», Ж.-Л. Годар в 1958-м так, например, описывал одну из сцен фильма:

... убив колдунью, Гэндзюро возвращается домой. Он не знает, что его любящая жена умерла. Он заходит, ищет во всех комнатах, а камера следует за ним. Он переходит из одной комнаты в другую, за ним все еще следует камера. Когда он выходит, камера оставляет его, возвращается в комнату и запечатлевает его жену, живую и невредимую, как раз в тот момент, когда Гэндзюро снова входит и видит ее, думая (как и мы), что он плохо искал и что его дорогая жена жива (цит. по: Ле Фаню, с. 182).

В этой сцене перед зрителем предстает действие, смысл которого, если рассматривать его в семиотическом контексте, в не меньшей степени указывает на кинематографический дискурс как на определенное киноязыковое означающее, формирующее означаемое-повествование, чем на само киноповествование. Нечто отдаленно похожее происходит в ряде сцен фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», в частности, в сцене прохода героя по коридору в здании уголовного розыска. Сначала коридор дан как то, что видится глазами быстро идущего к своему кабинету Лапшина, а затем неожиданно из-за камеры в кадр входит сам Лапшин, тем самым меняя фокализацию с внутренней, субъективной, на внешнюю, имперсональную. По мнению М. Ямпольского, высказанному в известной статье «Дискурс и повествование», такая трансформация, как и выявляющие съемочный процесс неоднократно повторяющиеся взгляды героя в камеру, т.е. как бы «в глаза зрителю», обнажает киноязыковой характер «реалистичности» воспоминания в карти-

не Германа. Это, с одной стороны, сообщает восприятию экранного зрелища затрудненность, не совпадающую с фабульной простотой. С другой стороны, обнажается киноязыковая обусловленность любого «прямого кино», любой экранной «тщательной документальности», репрезентирующей прошлое, и любой репрезентируемой хроникальности вообще (см.: Ямпольский, 1989).

Однако такого рода коннотации, если они рождаются не только в интерпретациях исследователя, но подразумеваются как доминирующий смысл самим режиссером, характерны, скорее, для семантики фильмов более поздних, чем рассматриваемые нами японские картины, для периода, приближавшего кинематограф к постмодернистской эпохе, когда всякая «реалистичность» в кино стала видеться в контексте ее тотально-семиотической, культурно-кодовой природы. Сцена же из «Угэцу моногатари», описанная в приведенной выше цитате из Годара, как и фильм этот в целом, гораздо ближе к другой, *киномодернистской* эстетике, доминировавшей в «авторском кино» в предшествующий постмодернизму период. Это родство с киномодернизмом проясняют кадры из данной картины Мидзогути, следующие за описанным Годаром возвращением героя домой: проснувшийся утром Гэндзюро, думавший, засыпая, что держит в объятиях свою вновь обретенную после его долгих скитаний жену Мияги, видит рядом с собой ее мертвое тело, а зритель понимает, что в предыдущем фрагменте перед ним предстала не живая Мияги, а лишь фантастическое видение.

В статье «Маска и тень в японской культуре: имплицитная онтология японской мысли» философ Сакабэ Мэгуми пишет, что «в традиционной поэтике и эстетике Японии ... наряду с видимым сосуществует и невидимое, которое называется *югэн*, это род тонкого видения, который показывает обычно сокрытое или невидимое (иногда это мир, населенный мертвыми фантомами, — *юкай*)» (Мэгуми, 2021а, с. 386). В описанной Годаром сцене зритель, вероятно, как раз и видит это «невидимое», причем такого рода *югэн*, т.е. именно в форме, предстающей как *юкай*, или, говоря языком из совсем другой кинематографической парадигмы, с персонажами, являющимися «ожившими мертвецами» или похожими на них, занимает в «Угэцу моногатари» весьма значительное место. Это и напоминающие сновидение сцены с пришедшей из царства мертвых принцессой Вакасой, которая околдовывает и соблазняет героя, и длинный эпизод с лодкой, переправляющейся в тумане через озеро, по словам Леклезио, «один из самых знаменитых в истории кино» (Леклезио, 2012, с. 65). Горшечник Гэндзюро, его брат Тобэй и жена брата Охама плывут в этой лодке, скользящей по водной глади, которая, как пишет Леклезио, напоминает

... пустое пространство, разделяющее жизнь и смерть... Но еще прежде, чем мы сможем разглядеть тех, кто в лодке, мы слышим го-

лос Охамы, она протяжно поет под ритмичный и очень глухой барабанный бой. В этой сцене нет ничего от реальности — лодка плывет сама по себе... Да и сам пейзаж кажется нереальным. У тумана и воды странная тяжелая плотность, они словно нарисованная декорация... (Леклезю, 2012, с. 66).

В то же время сцены в «Угэцу моногатари», определяемые нами как визуализированный югэн, и, в частности, описанная Годаром сцена с фантомом Мияги, жены горшечника Гэндзюро, переключаются со многими явлениями, позволяющими идентифицировать себя как «потустороннее видение», из неореалистических фильмов и тех фильмов, которые можно отнести к европейскому киномодернизму 1950-х и 1960-х годов. Рассказывая, например, об одном из фрагментов неореалистической картины А. Латтуады «Бандит», Базен пишет: «Камера показывает лицо персонажа, а затем, следуя за движением его глаз, панорамирует на 360°» (Базен, 1972, с. 270). Таким образом, «вначале мы находимся в стороне от актера и смотрим на него глазами камеры. Но по мере того, как разворачивается панорама, мы ... отождествляем себя с ним настолько полно, что по завершении круга в 360° удивляемся, вновь увидев лицо, охваченное ужасом» (Базен, 1972, с. 270) Это описание опять же напоминает об отмеченных выше кадрах из германовского «Лапшина». Однако гораздо важнее для нас совсем другое родство «Бандита» Латтуады, никак не связанное с, по мнению Ямпольского, свойственным «Лапшину» выявлением киноязыковой природы любого «реалистического» нарратива, претендующего на «правду прошлого». Зритель, сначала смотрящий на героя «*глазами камеры*», затем не сомневающийся в том, что разворачивающуюся 360-ти градусную панораму наблюдает *сам герой*, и, в конце концов, вновь *видящий героя со стороны*, вероятно, должен «почувствовать», что эти чередования субъективного («глазами героя») и имперсонального («глазами камеры») видения все-таки не отменяют некой «обобщающей», т.е. как бы охватывающей обе эти формы фокализации, исходной «точки зрения». Представляется, что ею является именно *подразумеваемое режиссером* видение *героем* и мира, и самого себя, но не тем героем, «лицо которого охвачено ужасом», а какой-то другой его ипостасью. Это видение самого себя героем фильма «Бандит» можно сопоставить с характером видения себя актером японского театра Но. В упомянутой статье Мэгуми автор, цитируя основателя театра Но Дзэами Мотокиё, так раскрывает суть исполнительской манеры в этом традиционном японском театре:

... настоящий актер обязан видеть свой образ «со стороны» и даже сзади, со спины... Это значит, что актер смотрит вперед телесными глазами, но его внутреннее духовное зрение должно быть направ-

лено на вид сзади. Это решающий элемент в овладении тем, что я ранее называл «движение помимо сознания» (Мэгуми, 2021а, с. 385).

Этим словам в статье Мэгуми предшествует описание *подготовки* актера театра Но к исполнению своей роли:

В зеркальной комнате кагами-но маартист надевает маску; в зеркале он видит либо свое собственное лицо, либо маску... Затем он выходит на сцену в качестве актера, переодетого в божество или демона, или (что есть то же самое) как собственно демон или божество, воплотившееся в этого актера. Иначе говоря, исполнитель выходит на сцену, став *Другим*, или как *Другой, превратившийся в себя* (Мэгуми, 2021а, с. 384).

Такие параллели между европейским послевоенным кино и традиционным японским театром позволяют предположить, что и надевающий маску актер театра Но, и персонаж из фильма «Бандит», как и исполнитель этой роли, и режиссер, которому требуется именно такой актер, занимают некую экзотическую позицию или, по крайней мере, мыслят себя занимающими такую позицию или стремятся к ней. Имея в виду европейское кино, можно сказать, что все они должны быть адекватно, т.е. в соответствии со смыслами, подразумевавшимися самими создателями произведений, восприняты зрителями не как противостоящие объектам субъекты, всецело находящиеся в границах своих индивидуальных социально-детерминированных психологических пространств, а как «внеаходимые» авторы ролей и фильмов. В «Авторе и герое в эстетической деятельности» М. Бахтин утверждает, что «действительный творческий поступок автора... всегда движется» на его, автора, «границах (ценностных границах)...» (Бахтин, 1994, с. 254), и это «пограничное» (трансцендентальное) состояние как раз и является состоянием авторской «внеаходимости» — по отношению к своему психологическому «Я», которое философ называет то «миром мечты» (Бахтин, 1994, с. 111), то миром «доброты к себе» (Бахтин, 1994, с. 131).

И понятие «внеаходимость», и трактуемое в контексте «внеаходимости» истинное творчество («действительный творческий поступок»), если отнести их именно к кинематографическому творчеству *европейских авторов*, в полной мере соответствуют модернистской эстетической позиции. По ироничному замечанию Р. Барта, критиковавшего, как и все другие постструктуралисты, эту «логоцентристскую» авторскую позицию, она исходит из «наивного убеждения будто субъект представляет собой некую “полноту”» (Барт, 1994, с. 366), которая как то, что идентифицируется как *бытийное* авторское «присутствие», как раз и разворачивается во «внеаходимом» состоянии.

В экзистенциализме и христианском персонализме, оказавших со стороны философии наибольшее влияние на эстетику европейского киномодернизма, такое состояние актуализированной «полноты» не отделимо от состояния, названного М. Хайдеггером «выстаиванием перед смертью» (Хайдеггер, 1995, с. 133), которое заключается «не в том, чтобы умереть, а в том, чтобы совладать со смертью сейчас» (Хайдеггер, 1995, с. 132).

Но и в японской культуре, как пишет все тот же Мэгуми в другой своей статье, «Расставаясь с Западом, расставаясь с красотой»,

красота тесно связана со смертью или даже с тем, что превосходит смерть. Но не с внешней для нас смертью, а со смертью, тесно сплетенной с нашим существованием. Это — область экстаза, и востребована нами как сердечная область (Мэгуми, 2021 б, с. 391).

Однако экстатическое состояние «выстаивания перед смертью», обретение которого мы соотнесли с бахтинским понятием «внезаходимость» и которое *европейская* экзистенциалистски ориентированная философия рассматривает как условие актуализации трансцендентальной («пограничной») «полноты», *ни в японской культуре в целом, ни в ее кинематографической области* не имеет никакого отношения к тому, что «субъект представляет собой некую “полноту”». Другими словами, японские кинорежиссеры, хотя и полагали, что «красота тесно связана со смертью», но, в отличие от европейских киномодернистов, не мыслили это экстатическое состояние «выстаивания перед смертью» как путь к «внезаходимому» раскрытию того или иного варианта авторской «полноты», которое актуализирует персонально-истинностное бытийное авторское «присутствие», никак не связанное с обыденным социально-обусловленным существованием.

«ВИЗУАЛЬНАЯ СЛОЖНОСТЬ» В ЯПОНСКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ КИНО

Для прояснения данного утверждения, несомненно нуждающегося в более пристальном внимании к понятию «полноты», укажу сначала на некоторые конкретные черты стилистического сходства, придающие экранным формам как фильмов европейского «авторского кино» 1950–1960-х годов, так и фильмов японского кино этого же времени тот характер, который я обозначу словосочетанием «визуальная сложность», позаимствованным у Марка Ле Фаню.

В книге «Мидзогути и Япония», имея в виду прежде всего фильмы Мидзогути, Одзу и раннего Куросавы, Ле Фаню говорит, что

... японская живопись и графика всегда ориентировались на визуальную сложность, и в этой ориентации им довольно уникальным образом помогала традиция. Эта же традиция естественно и гармонично влилась в новое искусство кинематографа, когда его начали развивать японские режиссеры (Ле Фаню, 2018, с.12).

В частности, Ле Фаню описывает такие проявления кинематографической «визуальной сложности», которые заключаются в том, что зритель, испытывающий при этом беспокойство и дисгармонию, вынужден достраивать в воображении до идентифицируемых денотатов трудно опознаваемое в первые моменты своего экранного существования изображение. Кинематографическое использование этого приема японскими режиссерами, согласно Ле Фаню, предопределено традицией японской графики, в которой, как отмечает исследователь,

... чаще, чем в графике какой-либо другой страны встречаются композиции, основной сюжет которых — корма деревянной лодки, изгиб солнечного зонтика или фрагмент цветущей персиковой ветви — одновременно является и увеличенным, и обрезанным рамкой, позволяя зрителю представлять себе более значительную часть предмета, остающуюся вне его поля зрения (Ле Фаню, 2018, с. 9).

Похожий стиль используется и в японской традиции изготовления ширм, гобеленов, свитков эмаки-моно и эротической миниатюры сюнга, где «предметы или люди ... как будто разбиваются на части ... которые делят изображение в неожиданных местах, порождая эффекты увеличения и искажения» (Ле Фаню, 2018, с. 10).

Довольно часто создают похожую форму экранной «визуальной сложности» и европейские режиссеры-«авторы», и американские «авторы» времен Нового Голливуда. Можно вспомнить, например, сцену избиения старого пьяницы в «Заводном апельсине» С. Кубрика: сначала на экране появляется неопознаваемое изображение, в модернистской денотации которого «реалистичны», а, следовательно, и сразу узнаваемы лишь две винные бутылки и кисть руки. Эта картина остается в кадре несколько мгновений, и лишь затем очень медленно отступающая кинокамера ко все более проясняющемуся обрезанному краями экрана «куску туловища» пьяного старика «присоединяет» руки, ноги и голову, а холодный синий фон первоначального изображения превращается в широкую и глубокую галерею.

В европейском кинематографе такого рода визуальная динамика, как и изобразительная подвижность противоположной направленности — от отчетливой фигуративности изображения до «беспредметности», — нередкое явление в «авторском кино» 1960–1970-х годов, связанное с творчеством прежде всего тех кинорежиссеров, которые были еще и замечательными живописцами, графиками или скульпторами. С моей точки зрения, одно из первых имен в этом ряду — венгерский режиссер Золтан Хусарик. Фильм Хусарика «Синдбад» трансформацией экранных изображений, с одной стороны, напоминает о так называемом цифровом «посткино»⁵. Но, с другой стороны, характер этой «визуальной сложности» таков, что происходящие в картине экранные метаморфозы генерируют зрительское восприятие, природа которого далека от основных ориентиров современного «посткино». В финале «Синдбада», в сцене, действие которой происходит в храме, крупные планы ладони внезапно умершего от сердечного приступа героя чередуются с изображениями играющей на органе девушки, а затем сменяются еще более крупными планами этой же ладони, но утратившей свою предметную определенность и предстающей как занимающая все экранное пространство неровная желтоватая поверхность, испещренная линиями. Конечно же, в адекватной зрительской рецепции этих кадров трагедийное звучание и литургические коннотации не оставляют никаких шансов доминированию самодостаточной визуально-тактильной чувственности и сопутствующему такому доминированию восхищению технологической изощренностью.

Однако восходит этот прием в случаях использования его европейскими и американскими «авторами», скорее, не к той или иной старинной культурной традиции, а к раннему киномодернизму⁶, к киноэкспрессионизму, французскому и советскому киноавангарду и к их актуальным в двадцатые годы XX века философским и кинотеоретическим интерпретациям и детерминациям. Можно говорить, например, о теории Белы Балаша, рассматривающей экранное изображение как «ландшафт» или, по-другому, как «лицо экрана», которое, как пишет Балаш в «Видимом человеке», «внезапно на какой-либо точке местности мелькнет словно из спутанных линий ребуса. Это — лицо местности с совершенно определенным смыслом, хотя выразительные

⁵ «Посткино» отличает то, что экранная реальность в нем конструируется на компьютере уже после съемки. В отличие от классического кинематографа в «посткино» в процессе производства фильмов доминирует не стадия «production», т.е. запечатления реальности, а стадия «post-production», заключающаяся в последующей цифровой обработке отснятого материала.

⁶ Нельзя отрицать и другие истоки такой кинематографической формы, например, связанные с фотографией, но все-таки, по нашему мнению, наибольшее и наиболее непосредственное влияние на данную линию «остранения привычного» в европейском кино оказал именно ранний киномодернизм.

его очертания не совсем вняты» (Балаш, 1995, с. 91). А Жан Эпштейн «видит в кинематографе постоянное диалектическое отрицание формы, связанное с ее становлением» (Ямпольский, 1988, с. 89), и утверждает необходимость экранной деформации какой бы то ни было визуальной определенности.

Возвращаясь к японскому кино 1950-х и 1960-х годов, отметим, что к проявлениям в нем «визуальной сложности» можно отнести и снятые кинокамерой, достаточно далеко отстоящей от предмета наблюдения, неподвижные длинные планы, казалось бы, бесстрастные, но в то же время доводящие зрителя до высокой степени напряжения. Эти длинные планы очень похожи на «планы-эпизоды» европейского киномодернизма, названные так Базеном в его статьях, посвященных «Гражданину Кейну» О. Уэллса, кинематографу У. Уайлера и фильмам итальянского неореализма. Можно говорить об общих корнях «планов-эпизодов» в европейском, американском и японском кино, отсылающих к самому раннему, домонтажному (догриффитовскому) периоду истории кинематографа, а также и к длинным планам в немых картинах скандинавских режиссеров В. Шёстрёма и У. Гада. Но и здесь важнейшую роль в происхождении данного стилистического приема у европейских «авторов» и японских кинорежиссеров сыграли все-таки еще и другие факторы. Говоря о длинных планах у Мидзогути, известный японский историк кино Т. Сато утверждает, что очевидна «связь между стилем Мидзогути и старым японским театром» (Сато, 1988, с. 125). Например, установка Мидзогути «одна сцена соответствует одному монтажному кадру» сравнима с характером музыкального аккомпанемента в традиционном танце в театре кукол Бунраку, в театре Но и в нанивабуси — популярном искусстве рассказа... В отличие от динамичных, ритмичных движений в европейских танцах и балете, японский танец подчеркивает красоту формы, потому что танцор на минуту застывает в определенной позе, фиксируя жест. Эти моменты носят название «кимару» («уход в форму»), и при переходе от одного такого момента к другому тело нарушает равновесие плавно, словно перетекает из положения в положение. Так и техника Мидзогути «одна сцена — один монтажный кадр» есть последовательное движение, движение, в котором одна законченная форма сменяет другую (Сато, 1988, с. 125, 126).

В европейском кино 1950-х, 1960-х и 1970-х «протяженные эпизоды» или, в терминологии Базена, «планы-эпизоды», часто встречаются в фильмах И. Бергмана, М. Антониони, А. Тарковского и многих других киномодернистов. Но, может быть, в наиболее отчетливой форме и «протяженный эпизод», и стилистика киномодернизма в целом в европейском кинематографе этого периода проявились в творчестве Робера Брессона. В работах, посвященных

кинематографу Брессона, в частности, в известной книге П. Шрейдера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер», отмечается отказ этого режиссера от всех приемов, вызывающих автоматическую эмоцию, от любых «эмоциональных конструкторов», связанных с сюжетом, актерской игрой, работой камеры, музыкой. Все это Брессон призывает отбросить ради выхода зрителя к постижению сверхъестественного (Schradler, 1972). Такая установка похожа на ту интенцию японского кино, которую ранее вслед за С. Мэгуми я связал с важнейшим в японской эстетике понятием «югэн». Однако в то же время имеется принципиальное отличие того, что мыслится как постижение сверхъестественного при рецепции фильмов Брессона, от этого японского «югэн», о котором можно вслед за О. Ёсинори сказать как о том, что «указывает на чудесную покорность глубокому очарованию, высвобождающемуся из словесной оболочки» (Ёсинори, 2021, с. 201).

ЛИЧНОСТНАЯ «ПОЛНОТА» И ВНЕЛИЧНОСТНАЯ «ПУСТОТА»

Для прояснения этого отличия обращусь к той интерпретации брессоновского стиля, которая была дана Базеном в статье 1951 года «“Дневник сельского священника” и стилистика Робера Брессона». Отчуждение от эмоций необходимо Брессону не для критически-реалистического социального исследования в духе *синема-верите* (Schradler, 1972) и, тем более, не для романтического возвышения бунтаря-одиночки в духе французского поэтического реализма 1930-х. Аскетичная манера, отменяющая драму, элиминирующая «эмоциональные конструкторы», predeterminedена у французского режиссера как раз его стремлением вывести зрительское восприятие за пределы, с его точки зрения, квази-реалистической экранной реальности. По мысли Базена, брессоновскую стратегию ориентирует стремление сквозь экранную реальность пробиться к тому персонально-экзистенциальному уровню человеческой души, на котором она совпадает с другими персональностями, «благодаря чему в итоге мы прикасаемся к единственной реальности — реальности душ» (Базен, 1993, с. 90). Эта «реальность душ» есть объединяющее Я и Другого, концептуализированное христианским персонализмом как самый глубокий, экзистенциальный уровень персональности intersubjectивное, по выражению Ф. Ницше, «всеведение» (Ницше, 1993, с. 235) по поводу подобного страстям Христовым, по сути повторяющего их, личного страдания, личного неотменимого пути на Голгофу. Здесь мы и становимся свидетелями актуализировавшейся в зрителе через посредство авторского «действительного творческого поступка» экзистенциальной «полноты» — того, предельного

с христианско-персоналистской точки зрения, проявления «личности», которое, если понимать этот высший «личностный» уровень существования опять же так, как М. Бахтин понимал «внезаходимость», связано с «трансгрессионными жизнями из себя... ценностями» (Бахтин, 1994, с. 99).

Персоналистское произведение искусства в персоналистском же толковании — это «зеркало», открывающее тому, кто смотрит в него, т.е. зрителю, его, зрителя, экзистенцию, где, говоря словами Э. Мунье, «Ты», а в нем и «Мы» предшествуют «Я» или, по меньшей мере, всегда сопровождают «Я» (Мунье, 1995, с. 134). Личностный мир, таким образом, создается «двойным движением — ... к утверждению абсолюта [абсолютной персонифицированности — Б.Р.], и к созданию единого мира личностей» (Мунье, 1995, с. 141). Понимается это межличностное «общее» как разворачивающийся персональный внутренне-временной «горизонт», «мгновенное Все-сразу» (Гуссерль, 1994, с. 87), в котором

... если речь идет об авторе художественного произведения, уникальная личная судьба самого автора... или его героя, являющегося, как правило, alterego автора, в то же время совпадает с основополагающим универсальным бытийным Мифом. Этот основополагающий Миф, как бы фундирующий структурное единство судьбоносных личностных «горизонтов» всех принадлежащих к «Мы» индивидуумов, у христианских персоналистов, как это показано в базеновском анализе фильма Брессона, является Мифом евангелическим (Рейфман, 2019, с. 153, 154).

«Чтобы увидеть смысл, намекающий на структуру нашей сознательной жизни или на структуру нашей истории, нашей судьбы, — говорит в одной из своих лекций М. Мамардашвили, —

... нужно... вернуться... к точке одновременности с происходящими там событиями. Одновременность есть вечный акт... “агонии Христа”. То есть содержание этой агонии и есть вечный акт. Как говорил Паскаль, агония Христа будет длиться до конца времен (это не есть что-то совершившееся, мы внутри нее). И добавляет еще одну вещь, очень важную и для меня, и для нашего понимания: ... все это время нельзя спать» (Мамардашвили, 1993, с. 96).

Важной вехой в становлении понятия «авторское кино» был так называемый «спор о “политике авторов”», развернувшийся на страницах «Кайе дю синема». В 1955-м году, можно сказать, предвосхищая этот начавшийся чуть позже спор, Базен в статье «Урок японского киностилля» писал:

Очевидно, что в нашем восхищении каким-либо японским фильмом нам сложно отделить его собственные достоинства от тех, что свойственны всему японскому кинематографу. Должны ли мы из-за этого отказываться от удовольствия и сомневаться в его ценности? Вовсе нет. Наоборот, я вижу в этом подтверждение исключительных достоинств японского кино. В мире нет других примеров кинопроизводства, которые в столь большой мере позволили бы почувствовать художественный дух отдельной цивилизации (...) Эволюция западного искусства, его отдаление от публики, подчеркнутый индивидуализм привели к тому, что анонимность постепенно исчезла из нашего общества начиная с восемнадцатого века. Стиль произведения характеризует его автора, а не цивилизацию. (...) в Японии все обстоит прямо противоположным образом (цит. по: Ле Фаню, 2018, с. 179, 180).

Я привел эту пространную цитату из статьи Базена для того, чтобы показать, что французский критик, говоря о японском кино 1950-х⁷, в отличие от некоторых своих более молодых коллег из «Кайе дю синема», восхищается в первую очередь не индивидуальным авторским стилем того или иного из выдающихся японских кинорежиссеров этого периода, а тем, что любой из этих стилей связан с, по его мнению, гораздо более основополагающей, чем индивидуальные стилистические особенности, гораздо более важной для японского кино в целом анонимной древней культурной традицией.

Завершая статью, я чуть более подробно остановлюсь именно на выявленной многими исследователями, в том числе и европейскими, и, начиная, вероятно, с Р. Бенедикт, американскими, непричастностью этой культурной традиции к чему-то подобному европейской «личностной» ценностной установке, в частности, к модернистской личностной ценности экзистенциальной «полноты». Конечно, высокие художественные достоинства созданных в 1950-е годы фильмов японских режиссеров могли бы оказаться не распознанными европейскими критиками и интеллектуальной публикой того времени, если бы выросший на «внеличностной» анонимно-ментальной почве кинематографический стиль Мидзогути, Одзу и Куросавы в то же время не оказался очень похожим на стили главных европейских представителей модернистского «авторского кино» середины прошлого века. Но открывавшаяся связь «визуальной сложности» японских фильмов с древней культурой поднимала их высокие художественные достоинства на еще большую высоту.

Рассуждая о созданном в 1961 году фильме Ясудзиро Одзу «Осень семьи Кохаягава», Сакабэ Мэгуми писал: «что особенно поразило меня в этом

⁷ В данной статье Базена речь идет главным образом о фильмах А. Куросавы.

фильме, так это некоторые простые телодвижения (например, усаживание или вставание) женщин, особенно двух дочерей в возрасте 20–30-ти лет, которые очень напоминают пластику актеров театра Но» (Мэгуми, 2021а, с. 382). По мнению Мэгуми, такой характер движений, свойственный не только киногероям, но и японцам в их повседневной жизни, как и бесстрастная, казалось бы, ничего не выражающая «масочность» многих лиц как в кино, так и в жизни, связаны со своего рода «внеличностью» японской культуры, которой присуще «существование тонких и трудно уловимых отношений между Я и Другим... в результате — наличие более неопределенной, нежели в западной культуре, грани между естественными и ритуализированными движениями» (Мэгуми 2021а, с. 382). По словам японского психоаналитика Такао Дои, японцам — а речь у него идет о японцах послевоенной эпохи — присуще «амаэ — потребность в зависимости, которая проявляется в стремлении слиться с другими» (Дои, 2022, с. 215). С такого рода стремлением как раз и связана бесстрастная «масочность» живых лиц, казалось бы, бегущая от выражения чего-то, подобного аристотелевским и теофрастовским *определенным* «характерам». Проявляется это «амаэ» и в самих масках, во всяком случае в масках театра Но, которые, в отличие от древнегреческих театральных масок, лишены привязанности к тем или иным статичным эмоционально-психологическим «амплуа». Как писал крупнейший японский философ рубежа XIX и XX веков Вацудзи Тэцуро, «маска Но в статическом положении не раскрывает никаких (конкретных) человеческих чувств» (Тэцуро, 2021, с. 131), однако ... в тот момент, когда маска Но возникает на сцене и обретает подвижное тело, происходит нечто поразительное. А именно, та самая маска, с лицевой поверхности которой должны были быть стерты все определенные эмоции, в действительности начинает демонстрировать бесконечное разнообразие выражений... (Тэцуро, 2021, с. 130)

Такая характеристика театральной маски, по нашему мнению, напоминает о знаменитом кинематографическом «эффekte Кулешова», заключающемся в том, что одно и то же выражение снятого крупным планом лица актера Ивана Мозжухина по-разному воспринималось зрителями в зависимости от содержания следующего кадра.

Смысл эмоциональной «пустоты» самой по себе маски театра Но довольно полно выражает японское слово «омотэ», которое обозначает одновременно лицо и маску, натуру и ее отражение, а также «поверхность», не подразумевающую никакой глубины, никакой иерархически более важной, чем эта поверхность, истинной сущности (см.: Мэгуми, 2021а, с. 384, 385): «в культурной истории Японии... не было такого исходного пункта развития человека, как “личность” (persona), — говорит Мэгуми, — ... я размышляю, было

ли отсутствие личности несчастьем для нас, японцев, или нет. Определенно это сложная и трудноразрешимая проблема» (Мэгуми, 2021а, с. 384). Японская культура — это культура тотальных отражений, а не иерархии истин и их «ложных», не совершенных отражений. Именно поэтому «визуальная сложность» фильмов Мидзогути, Одзу и других японских кинорежиссеров 1950–1960-х годов подразумевает не выход зрителя за пределы своей психологической «поверхности» ради актуализации персональной бытийной «полноты», обретаемой как личностная экзистенция, а, скорее, выход в область своей «пустоты», своего «ничто».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В проведенном исследовании мы соотнесли с позаимствованным у историка кино Марка Ле Фаню понятием «визуальная сложность» некоторые изначально представлявшие нам сущностными стилистические черты тех японских фильмов, с которыми, как и с японским послевоенным кинематографом в целом, европейские зрители познакомились в 1950-е годы. «Визуальной сложностью» Ле Фаню назвал отстраняющие привычные образительные нормы повествовательного кино особенности стиля одного из самых ярких японских режиссеров 1930–1950-х Кэндзи Мидзогути. Речь в статье идет о двух вариантах такого отстранения — во-первых, о тех свойственных зрительской рецепции многих японских фильмов случаях, когда зрителю приходится достраивать в воображении до идентифицируемых предметов трудно опознаваемое, можно сказать, «беспредметное», изображение. Во-вторых, о неподвижных или малоподвижных долгих планах, снятых кинокамерой, достаточно далеко отстоящей от предмета наблюдения. Автор показывает, что эти приемы создания «визуальной сложности» характерны не только для творчества Мидзогути и других японских режиссеров 1950–1960-х годов, но также и для тех фильмов европейского и новоголливудского art cinema, которые в статье понимаются как «киномодернизм», Главный же смысловой горизонт, ориентирующий данное исследование, связан с целью, представляющей в итоге достигнутой: с выявлением несовпадения в случаях японского и европейского кино факторов формирования обозначенных линий «визуальной сложности» и с артикуляцией этих несовпадающих факторов. Автор показывает, что у внешне похожих стилей японских и европейских фильмов очень разные истоки — в первом случае это прежде всего анонимная традиция, выражающая, по словам французского философа кино А. Базена, «дух отдельной цивилизации» и особенности коллективных представлений япон-

цев, во втором случае, это формы раннего европейского киномодернизма и те смысловые детерминации, которые связаны с экзистенциалистским и христианско-персоналистским философскими дискурсами.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 314 с.
2. Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. 1993. № 17. С. 80–93.
3. Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 61–110.
4. Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 319–374.
5. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920–х годов: [К 100-летию со дня рождения]. Киев: Next, 1994. С. 69–256.
6. Гуссерль Э. Собрание сочинений / пер. с нем. В.И. Молчанова; под общ. ред. В.И. Молчанова. М.: РИГ “Логос”: Гнозис, 1994-. Т. 1: Феноменология внутреннего сознания времени. 1994. 162 с.
7. Дои Т. Индивид против общества. Структурный анализ японского характера. М.: Серебряные нити, 2022. 222 с.
8. Ёсинори О. Югэн и аварэ // Сворцова Е.Л. Японская эстетика XX века: антология. М.; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 185–197.
9. Леклезю Ж.М.Г. Смотреть кино / пер. с фр. и послесл. Д. Савосина; предисл. Ж. Жакоба. М.: Текст, 2012. 173 с.
10. Ле Фаню М. Мидзогути и Япония / пер. Е. Грушевской. М.: Rosebud Publishing, 2018. 227 с.
11. Мамардашвили М.К. Введение в философию, или то же самое, но в связи с романом Пруста «В поисках утраченного времени» // Искусство кино. 1993. № 2. С. 93–98.
12. Мунье Э. Персонализм // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 105–214.
13. Мэгуми С. Маска и тень в японской культуре: имплицитная онтология японской мысли // Сворцова Е.Л. Японская эстетика XX века: антология. М.; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 381–390.
14. Мэгуми С. Расставаясь с Западом, расставаясь с красотой // Сворцова Е.Л. Японская эстетика XX века: антология. М.; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 391–392.
15. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза: пер. с нем / сост. М. Коренева. Санкт-Петербург: Художественная литература, 1993. С. 130–249.

16. Рейфман Б.В. Постмодернизм как предчувствие в теории «авторского кино» и фильмах французской «новой волны» // Наука телевидения. 2018. Т. 14. № 4. С. 10–37. EDN: YWBLVD. DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.4-10-37
17. Рейфман Б.В. Недиегетический эстетический факт в пространстве фильма: христианско-персоналистский контекст // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 5. С. 148–165. EDN: HTSJNR. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-148-165
18. Сато Т. Кино Японии: пер. с англ. / послесл. И.Ю. Генс. М.: Радуга, 1988. 224 с.
19. Трюффо Ф. Об одной тенденции во французском кино // LiveInternet: сайт. 2011. 27 апреля. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/tyuneva/post163605432/> (дата обращения: 09.07.2018).
20. Тэцуро В. Маска и личность // Скворцова Е.Л. Японская эстетика XX века: антология. М.; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 128–133.
21. Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 119–145.
22. Ямпольский М. Дискурс и повествование // Киносценарии. 1989. № 6. С. 175–189.
23. Ямпольский М.Б. Жан Эпштейн // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 гг.: сборник / пер. с фр. М.Б. Ямпольского; сост. и коммент. М.Б. Ямпольского; общ. ред. и предисл. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 88–90.
24. *Rashomon effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies* / ed. by B. Davis, R.S. Anderson, J. Walls. Routledge, 2016. 198 p.
25. Gerow A. Theorizing the theory complex in Japanese film studies // *Journal of Japanese and Korean Cinema*. 2019. Vol. 11. No. 2. P. 103–108. DOI: <https://doi.org/10.1080/017564905.2019.1661957>
26. Joo W. *The Cinema of OzuYasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh University Press, 2017. 288 p.
27. Neer R. Lightweight: Mizoguchi, Ugetsu, and the Displacement of Criteria // *Critical Inquiry*. 2019. Vol. 45. No. 2. P. 471–505. DOI: <https://doi.org/10.1086/700968>
28. Sarris A. Notes on the Auteur theory in 1962 // *Kwartalnik Filmowy*. 2007. Vol. 59. P. 6–17.
29. Spicer P. Mizoguchi, Melodrama, and the Psychology of Nature: Exploring Relationships Between Worlds in Kenji Mizoguchi's *MusashinoFujin* (1951) // *Quarterly Review of Film and Video*. 2019. Vol. 36. No. 2. P. 125–139. DOI: <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1507177>
30. Schrader P. *Transcendental Style in Film Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972. 194 p. Retrieved from https://vk.com/doc397397654_440249749?hash=KnixAS4Nv6U4a51V62HzpzgCRH5xU3iSckl8QozMo6P (дата обращения: 31.08.2017).
31. Yomota I. *What Is Japanese Cinema?: A History*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2019. Ch. 7: *Toward a Second Golden Age: 1952–1960*. P. 109–126. DOI: <https://doi.org/10.7312/yomo19162-010>

REFERENCES

1. Bakhtin, M.M. (1994). Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and hero in aesthetic activity]. In M.M. Bakhtin, *Raboty 1920-kh godov*: [Works of the 1920s] (pp. 69–256). Kyiv: Next. (In Russ.)
2. Balázs, B. (1995). Vidimyy chelovek: Ocherki dramaturgii fil'ma. [Visible person: Essays on the dramaturgy of the film]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (25), 61–110. (In Russ.)
3. Barthes, R. (1994). Kritika i istina [Criticism and truth]. In R. Barthes, *Izbrannye raboty: Semiotika, poetika* [Selected works: Semiotics, poetics] (pp. 319–374). Moscow: Progress. (In Russ.)
4. Bazin, A. (1972). *Chto takoe kino?* [What is cinema?] Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Bazin, A. (1993). “Dnevnik sel'skogo svyashchennika” i stilistika Roberta Bressona [“Diary of a country priest” and the Robert Bresson style]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (17), 80–93. (In Russ.)
6. Clézio, J.M.G. Le (2012). *Smotret' kino* [Watching movies] (D. Savosin, Trans.). Moscow: Tekst. (In Russ.)
7. Davis, B., Anderson, R. S., & Walls, J. (Eds.). (2016). *Rashomon effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies*. Routledge.
8. Doi, T. (2022). *Individ protiv obshchestva: Strukturnyy analiz yaponskogo kharaktera* [The individual versus society: Structural analysis of the Japanese character]. Moscow: Serbryanye niti. (In Russ.)
9. Fanu, M. Le (2018). *Midzoguti i Yaponiya* [Mizoguchi and Japan] (E. Grushevskaya, Trans.). Moscow: Rosebud Publishing. (In Russ.)
10. Gerow, A. (2019). Theorizing the theory complex in Japanese film studies. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 11 (2), 103–108. <https://doi.org/10.1080/17564905.2019.1661957>
11. Heidegger, M. (1995). Issledovatel'skaya rabota Vil'gel'ma Dil'teya i bor'ba za istoricheskoe mirovovozzrenie v nashi dni: Desyat' dokladov, pročitannykh v Kassele, 1925 [Wilhelm Dilthey's research and the current struggle for a historical worldview: Ten reports in Kassel, 1925]. *Voprosy filosofii*, (11), 119–145. (In Russ.)
12. Husserl, E. (1994). Fenomenologiya vnutrennego soznaniya vremeni [The phenomenology of internal time consciousness]. In V.I. Molchanov, Ed., *Sobranie sochineniy* [Collected works] (Vol. 1). Moscow: RIG Logos: Gnozis. (In Russ.)
13. Iampolski, M. (1988). Zhan Epshteyn [Jean Epstein]. In M. Iampolski (Ed., Trans.), *Iz istorii frantsuzskoy kinomyсли: Nemoe kino, 1911-1933 godov* [From the history of French cinema: Silent cinema, 1911–1933]. Moscow: Iskusstvo, 88–90. (In Russ.)
14. Iampolski, M. (1989). Diskurs i povestvovanie [Discourse and narration]. *Kinostsenarii*, (6), 175–189. (In Russ.)
15. Joo, W. (2017). *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh University Press.
16. Mamardashvili, M.K. (1993). Vvedenie v filosofiyu, ili To zhe samoe, no v svyazi s romanom Prusta “V poiskakh utrachennogo vremeni” [Introduction to philosophy, or The same, but in connection with Proust's novel “In search of lost time”]. *Iskusstvo Kino* (2), 93–98. (In Russ.)

17. Megumi, S. (2021). Maska i ten' v yaponskoy kul'ture: implitsitnaya ontologiya yaponskoy mysli [Mask and shadow in Japanese culture: Implicit ontology in Japanese thought]. In E.L. Skvortsova (Ed.), *Yaponskaya estetika XX veka: Antologiya* [Japanese aesthetics of the twentieth century: Anthology] (pp. 381–390). Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russ.)
18. Megumi, S. (2021). Rasstavayas' s Zapadom, rasstavayas' s krasotoy [Parting with the West, parting with beauty]. In E.L. Skvortsova (Ed.), *Yaponskaya estetika XX veka: Antologiya* [Japanese aesthetics of the twentieth century: Anthology] (pp. 391–392). Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russ.)
19. Mounier, E. (1995). Personalizm [Personalism] (I. Vdovina, Trans.). In *Frantsuzskaya filosofiya i estetika XX veka* [French philosophy and aesthetics of the twentieth century] (pp. 105–214). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
20. Neer, R. (2019). Lightweight: Mizoguchi, Ugetsu, and the Displacement of Criteria. *Critical Inquiry*, 45 (2), 471–505. <https://doi.org/10.1086/700968>
21. Nietzsche, F. (1993). Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki [The birth of tragedy from the spirit of music]. In M. Koreneva (Ed.), *Fridrikh Nitsshe: Stikhotvoreniya, Filosofskaya proza* [Friedrich Nietzsche: Poems, Philosophical prose] (pp. 130–249). Saint Petersburg: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
22. Reifman, B.V. (2018). Postmodernizm kak predchuvstvie v teorii "avtorskogo kino" i fil'makh frantsuzskoy "novoy volny" [Postmodernism as presentiment in the theory of "authorial cinema" and the films of the French "New wave"]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 14 (4), 10–37. (In Russ.)
23. Reifman, B.V. (2019). Nediageticheskiy esteticheskiy fakt v prostranstve fil'ma: khristiansko-personalistiskiyy kontekst [Non-diegetic aesthetic fact in the space of film: Christian personalistic context]. *Vestnik RGGU, Seriya: Literaturovedenie, Yazykoznanie, Kul'turologiya*, (5), 148–165. (In Russ.)
24. Sato, T. (1988). *Kino Yaponii* [Japanese cinema] (I.Yu. Gens, Trans.). Moscow: Raduga. (In Russ.)
25. Sarris, A. (2011). Notes on the auteur theory in 1962. *Drama and Film*. Retrieved April 26, 2019, from <http://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>
26. Schrader, P. (1972). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Retrieved from https://vk.com/doc397397654_440249749?hash=KnixAS4Nv6U4a51V62HzpZgCRH5xU3iSckl8QozMo6P (31.08.2017)
27. Spicer, P. (2019). Mizoguchi, melodrama, and the psychology of nature: Exploring relationships between worlds in Kenji Mizoguchi's *Musashino Fujin* (1951). *Quarterly Review of Film and Video*, 36 (2), 125–139. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1507177>
28. Tetsuro, W. (2021). Maska i lichnost' [Mask and persona]. In E.L. Skvortsova (Ed.), *Yaponskaya estetika XX veka: Antologiya* [Japanese aesthetics of the twentieth century: Anthology] (pp. 128–133). Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russ.)
29. Truffaut, F. (2018). Ob odnoy tendentsii vo frantsuzskom kino [A certain tendency in French cinema]. *LiveInternet*. (In Russ.) Retrieved July 9, 2018, from <https://www.liveinternet.ru/users/tyuneva/post163605432/>

30. Yomota, I. (2019). Toward a second Golden Age: 1952–1960. In I. Yomota, *What Is Japanese cinema*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/yomo19162-010>

31. Yoshinori, O. (2021). Yugen i avare [Yugen and Aware]. In E.L. Skvortsova (Ed.), *Yaponskaya estetika XX veka: Antologiya* [Japanese aesthetics of the twentieth century: Anthology] (pp. 185–197). Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

БОРИС ВИКТОРОВИЧ РЕЙФМАН

канд. культурологии,

доцент кафедры истории и теории культуры,

Российский государственный гуманитарный университет,

Россия, 125047, Москва, Миусская площадь, 6

Researcher ID GZG-4549-2022

ORCIDID: 0000-0003-1915-7609

e-mail: brejfmam@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

BORIS V. REIFMAN

Cand.Sci. (Culture Studies),

Assistant Professor at the Department of History and Theory of Culture,

Russian State University for the Humanities,

6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

Researcher ID GZG-4549-2022

ORCIDID: 0000-0003-1915-7609

e-mail: brejfmam@yandex.ru