

РЕПУБЛИКАЦИЯ

ВЫСТАВКА ЯПОНСКОГО КИНО, МОСКВА, 1929

20 января 1925 года в Пекине был подписан Договор об основах советско-японских отношений. Помимо общих дипломатических и экономических контактов, он положил начало довольно интенсивным культурным связям Советского Союза и Японии. В 1925 году в Японии была создана Ассоциация русско-японского искусства, а годом позже—Советско-японская ассоциация, явившаяся наследницей учрежденной еще в 1906 году Русско-японской ассоциации. Обе организации, ставившие своей целью развитие культурного обмена с Советским Союзом, получали поддержку из Москвы от Всесоюзного общества культурных связей с зарубежными странами (ВОКС), которое с 1925 по 1929 год возглавляла Ольга Давыдовна Каменева (1883–1941), родная сестра Льва Троцкого и жена Льва Каменева.

ВОКС и выполнявшие ту же миссию японские организации осуществили в эти годы весьма разнообразную программу двусторонних культурных



турных обменов. В апреле 1926 года в Москве состоялся вечер японской литературы, в рамках которого актеры театра Мейерхольда показали спектакль «Кагэ-киё». Год спустя ВОКС совместно с Советско-японской ассоциацией и газетой «Асахи», активно участвовавшей в подобных культурных проектах, организовало выставку, на которой экспонировалось около ста сорока полотен и двухсот рисунков русских художников-авангардистов. Кроме того, в Москве, Ленинграде, Киеве, Харькове, в Одессе и Минске была проведена выставка японской детской книги и рисунка. В свою очередь, в Японии было проведено за три года девять выставок, которые познакомили японскую публику с разными областями советской культуры—живописью, фотографией, плакатом, детским рисунком, печатью... Наладились обмены поездками писателей и театральных коллективов. В августе 1928-го в Москве гастролировал театр Кабуки (тогда впервые выехавший за границу). Руководитель труппы Итикава Садандзи встречался со многими советскими писателями, режиссерами, актерами, и самым важным моментом этого визита в Москву была его встреча с Сергеем Эйзенштейном (впечатления от гастролей театра Кабуки, а также от встреч с Садандзи и с ведущим актером театра Кабуки Тёдзюро Каварадзаки дали Сергею Михайловичу импульс для написания статьи «Нежданый стык», явившейся этапом на пути к концепции звукозрительного монтажа). Тогда же в Москву приезжает и какое-то время здесь живет японский кинорежиссер Тэйноске Кинугаса. Он также встречается с Сергеем Эйзенштейном, учится у него.

С середины 1920-х годов наша кинематографическая и общекультурная пресса регулярно публиковала материалы, освещавшие положение японской кинематографии. Наконец, ВОКС при поддержке японских киноассоциаций организовало беспрецедентную для той поры «Выставку японского кино», проходившую летом 1929 года в Москве и Ленинграде. О том, что она собою представляла и какой имела отклик, рассказывают републикуемые нами материалы газеты «Кино» (М., 1929, № 23, с. 1, 3),

При републикации сохранены орфография и транскрипция имен, принятые в то время.

ЯПОНИЯ В МОСКВЕ

На выставке японской кинематографии

Даже с улицы можно заметить, что в первом Совкинотеатре происходит что-то необычайное. Весь фасад театра декорирован огромной по-японски стилизованной живописью и движущимися фонариками.

Внутри помещения театра так же необычно. Яркие приветственные лозунги, на японском языке, протянулись по диагонали через все фойе. У стен—многочисленные витрины с экспонатами. Витринами занято и все помещение читальни. Среди приглашенных на открытие мелькают характерные японские лица. В этот вечер первый Совкинотеатр стараниями ВОКСа превратился в настоящий островок японской кинематографии.

Суетятся работники кинохроники. Перебрасываются из угла в угол ослепительные юпитера. Трещит съемочный аппарат, фиксируя наиболее интересные моменты открытия. Снимают прибытие персидского посла, снимают японскую миссию, председателя ВОКС О.Д.Каменеву, осматривающую выставку вместе с поверенным в делах Японии в СССР.

* * *

Значительное место среди экспонатов занимают плакаты. Плакаты бытовых фильм, плакаты «самурайских», военных, спортивных, приключенческих. Они поражают своей броскостью, удачно сочетающейся с небольшим размером самого плаката.

Хорошо представлена кинопресса. Японские журналы по внешности не отличаются от роскошных американских изданий. Выставлено много фото и кадров из японских фильм, характеризующие различные этапы развития японской кинематографии.

* * *

В президиум собрания вошли: предс. ВОКС О.Д.Каменева, представитель Совкино тов. Рафес, поверенный в делах Японии в СССР г. Саке и профессор-японец Н.И.Конрад.

Открывая собрание тов. О.Д.Каменева, говорит, что до сих пор мы знаем Японию значительно меньше, чем Западную Европу. Недавнее посещение СССР театром «Кабуки» и настоящая выставка значительно пополняют этот пробел. Задача выставки—познакомить советских кинорботников и зрителей с культурой японского кино. Молодая японская кинематография уже на 70 процентов вытеснила с своего рынка заграничную продукцию. Тысяча двести кинотеатров не успевают обслуживать население. Уже создано две тысячи специальных школьных фильм. Опыт японской кинопромышленности, почти вытеснившей заграничную продукцию и сумевшей найти себе массового национального зрителя, в значительной мере следует учесть и нашим киноорганизациям.

Мы стремились отразить на выставке все области японской кинопромышленности. Это удалось осуществить только благодаря помощи, оказанной нам нашими японскими друзьями.

Представитель Совкино тов. Рафес выступил с приветствием от имени правления Совкино. Кино—искусство интернациональное,—говорит он.— Оно проникает повсюду. Мы мало знаем о Японии, пусть кино поможет нам пополнить этот пробел. Тов. Рафес от имени всех советских кинорботников просит поверенного в делах Японии в СССР г. Саке передать привет кинорботникам Японии—друзьям СССР.

По предложению тов. Каменевой собрание обратилось к японским кинорботникам со следующим приветствием: «Торжественное собрание, посвященное открытию выставки японской кинематографии, шлет горячий привет и благодарность всем нашим активным друзьям в Японии, помогшим нам создать эту выставку».

* * *

Интересный доклад «О культуре японского кино» сделал профессор Конрад. Начав с исторического обзора развития японского искусства вообще (народный театр, рассказчики, зрелищный театр, театр марионеток и т.д.), докладчик отметил огромное влияние этих видов искусства на кинематографию в первые этапы ее развития. Кино привлекало только как техническая новинка (его и сейчас японцы называют «живой фотографией») и «экзотичностью», показываемой на экране европейской жизни. Чужая тематика, динамизм, не свойственный японскому зрелищу, краткость сеанса и отсутствие высоко ценимой в Японии *речи*—не создавали благоприятных условий для развития кино. Теперешняя японская кинопродукция—результат приспособления к массовому японскому зрителю. Ставятся исторические пьесы, бытовые мелодрамы, авантюрные фильмы. Темп фильм—замедленный, под театр. Введены «пояснители», читающие надписи и говорящие за всех действующих лиц фильмы. Эти пояснения сопровождаются игрой на особом инструменте «семесен» [«сямисэн»].

Придание киноискусству этих характерных национально-бытовых черт создало благоприятные условия для развития кинематографии. Сейчас в Японии 1200 кинотеатров, ряд мощных киноорганизаций («Сйоцику» [«Сётику»] с капиталом в 10 миллионов иен, «Никато» [«Никкацу»] и др.).

Кинотеатрам в Японии отводятся особые кварталы, залитые вечером огнями и заполненные массовым зрителем.

Есть и роскошные «европейские» театры, но их посещают только зажиточные слои.

В последнее время возник ряд новаторских течений, борющихся за освобождение кино от элементов других искусств. Одним из видных представителей этого течения является режиссер Кинугаса, которому принадлежит фильма «Храбрец из Киото».

* * *

После осмотра выставки и обстоятельного доклада Конрада, продемонстрированные фильмы «Храбрец из Киото» и «Страна островов» (Япония) приобрели значение экспонатов, и углубили сведения, полученные посетителями выставки.

Мих. Белявский

ВЫСТАВКА ЯПОНСКОГО КИНО

Выставка японской кинематографии является первой у нас выставкой иностранного кино. Выбор именно японского кино не означает, что последнее интереснее, чем европейское или американское кино—скорее наоборот. По своему развитию японская кинематография стоит далеко позади и европейской и тем более американской, но ее интерес в том, что она, ввиду отсутствия экспорта, совершенно неизвестна за пределами Японии. Толь-

ко за последнее время демонстрируется одна японская картина в Америке и Германии—«Йошивара» Кинугасы (режиссера «Храбреца из Киото»). СССР принадлежит, таким образом, первому честь широкого показа японской кинематографии, хотя бы на материале фотокадров.

В структуре японской выставки четко отразилась линия ВОКСа,—т.е. стремление прежде всего ознакомить зрителя на кинематографическом материале с культурой показываемой страны. Японская кинематография представляет для этого очень благодарный материал, ибо ни в одной стране не существует такого широкого кинематографического охвата исторической тематики, как в Японии.

Московская выставка охватывает 6 разделов: кинопроизводство, кино-театральную сеть, киноактера, фильм, плакат и прессу. Важнейшим разделом является игровая так наз. «самурайская» фильма, сделанная на историческом материале. Выставка показывает только наиболее интересные этапы японской истории, сохраняющие между собой связь и выявляющие процесс исторического развития японского государства.

В показе кадров «самурайской» фильма тесно увязываются социальный момент с историческим и бытовым. Так, напр., фильма «47 ронинов» отражает идею верности и преданности господину, основу японской феодальной идеологии; «Окровавленный крест»—борьбу диктатора Токугава против христиан, представителям торгового капитала; «Бен-Тен-Кадзо»—приключения знаменитого «идеального» вора начала XIX века, борющегося с богатыми во имя интересов бедняков; «Отряд белых тигров»—контрреволюционное восстание роялистов-самураев против буржуазной революции и т.д.

Во многих фильмах взят сюжет, уже использованный ранее в японском театре и гравюре. Напр., «47 ронинов» ставились театром Кабуки, а до этого, в XVIII веке изображались лучшими японскими граверами, как Тойокуни и т.д. Это обстоятельство дает интереснейший материал для сравнения взаимодействия друг на друга гравюры, кинокадра и сценической площадки.

Раздел киноактера построен так, чтобы показать портрет актера в жизни и наряду с этим его «маску», причем у Цумасабура Бандо интересно постепенное «развертывание» этой маски в ряде мимических моментов.

В японском кинопроизводстве, насчитывающем 26 крупных фирм, чрезвычайно характерна «молниеносная» быстрота постановок, когда, напр., фильма в 6 частях ставится в неделю. Это вызвано громадным спросом со стороны кинорынка Японии, огромной посещаемостью кинотеатров, длинной (3 ч[асти]) сеанса и частотой смены программ. Отсюда и громадное количество выпускаемых картин (около 900 в год). Раздел кинотеатров показывает постепенное падение американского киноимпорта в Японию, где еще недавно американская фильма была гегемоном.

Культурфильма и школьная фильма находятся в Японии в руках газетных трестов, органов правительства и государственных школ. Выставка отражает борьбу за культурфильму и кинофикацию школ, проделанную газетой «Осака Майници» [«Осака Майнити симбун»]. В фильмотеке этой газеты собрано 2000 фильм, идущих в школьный прокат. Этой же газетой учреждено «Всеяпонское Общество учебно-просветительной фильмы», готовящее педагогов-кинематографистов.

Японская кинопресса очень многочисленна и может сравниться только с американской. Большая часть киножурналов издается производителями и носит явно рекламный характер, причем—это реклама не только национальной японской, но и американской продукции, осуществляемая американскими прокатчиками. Но при этом японцы обладают большой изысканностью полиграфического мастерства и прекрасной техникой печатания. Использование в журналах рисунков, характер верстки, хорошая печать выгодно отличают японские журналы от европейских.

Японский плакат, к сожалению, не имеет традиции в школе гравюров Укиёе* XVIII в. Он строится по реалистическому принципу и тем самым не выдерживает сравнения с классическим мастерством японских гравюров, попутно он слабее и современного конструктивного европейского плаката.

Целевая установка выставки, а также и количество материала предопределяло ее характер—преобладание показа социального над формальным моментом. Но все же большое количество выставленных кадров из фильма дает возможность судить о характере японской кинопостановки, о структуре кадра, игре актера и о ряде прочих элементов, из которых складывается японская фильма.

Н.Кауфман



К открытию выставки была выпущена небольшая книжка-буклет, состоящая из ряда очерков, представляющих читателю японское кино—историю его становления и специфику в контексте национальной культуры. Автором исторического очерка явился выше упоминавшийся Николай Иосифович КОНРАД (1981–1970), выдающийся отечественный востоковед, основатель советской школы японоведов. Другой очерк в этом буклете—«Социальные и формальные моменты японской фильма»—принадлежит критику и журналисту Науму Кауфману, в тот же год выпустившему собственную книгу «Японское кино» (М.: «Теакинопечатъ», 1929) с предисловием Сергея Эйзенштейна («За кадром»).

А предисловие к книжке-буклету, представлявшей выставку, подписано Ольгой Давыдовной Каменевой.

Ниже мы воспроизводим два текста из этой книжки, ставшей уже раритетом: очерки: Н.И.Конрада и Д.Аркина, известного искусствоведа, художественного критика и архитектора.

*Знаменитая школа японских мастеров XVIII в., создавших лучшие гравюры на дереве.

КИНО В ЯПОНИИ

История кино в Японии начинается с 1896 года. В этом году в Японию был привезен первый киноаппарат—синематограф бр. Люмьер. Почти одновременно с ним, уже с другой стороны, проник и Эдисоновский витескоп. Прибывшие вместе с ними короткие европейские фильмы первого периода кино положили начало первым в Японии киносеансам.

Вслед за короткометражными фильмами стали появляться и фильмы полнометражные. Японский зритель вслед за сценками стал смотреть и на кинодрамы. На первых порах для демонстрации приспособлялись залы театров, но уже в том же 1896 году появились и первые специальные здания для кино.

К этому же первому периоду относится зарождение и того института объяснителей, которые составляют отличительную черту японского кино, превратившего в Японии немое искусство в искусство словесное. Первые фильмы были очень короткими, на длительный сеанс их не хватало: демонстрировать их в большом количестве за один сеанс было невыгодно. Поэтому устроители первых кинодемонстраций стали стараться заполнять время выступлениями лекторов. Эти лекторы старались занять зрителей научно-популярными лекциями, разъясняющими суть изобретения кино и его значение. Одновременно с этим на таких лекторов стали возлагаться и объяснения к картинам. Картины эти были тогда исключительно привозными из-за границы. Они рисовали природу, жизнь и быт незнакомых широкому японскому зрителю стран. Все это нужно было объяснить, чтобы картина хоть сколько-нибудь доходила до зрителей. Скоро почувствовалась необходимость пояснения и еще одного момента. Мимика и жестикация у японцев во многом иная, чем у европейцев. Японский зритель, наблюдая героиню фильмы, выразительно мимирующую, очень часто—особенно в 90-х годах прошлого столетия—не мог понять, что эта мимика должна выражать. Поэтому кацубэну (как стали называть этих лекторов) пришлось объяснять зрителям, что такая героиня в данный момент переживает. Затруднительным для понимания оказалось и еще одно обстоятельство. Какая-нибудь ситуация на экране для европейца связана с определенным словесным содержанием. Для японца же, во-первых, все жесты и движения могут быть иными (например, вместо заключительного объятия в любовной сцене стыдливое отворачивание друг от друга); во-вторых, слова, которые при этом говорят, обычно значительно отличаются от принятых в Европе. Поэтому кацубэну приходилось не только объяснять, что данная ситуация есть, например, любовное объяснение, но для того, чтобы не получился непонимания и комического эффекта, даже объяснять, что «он» или «она» в данный момент говорят. Таким образом, простое объяснение постепенно превращалось в некое разыгрывание фильма. Для большей «натуральности» кацубэн стал менять голос: бас—для передачи речи злодеев, тенор—для героев-любовников, фальцет—для героинь. В связи с этим очень скоро изменилась и роль кацубэнов. Они превратились в особого рода актеров, их объяснения стали особым видом декламационного искусства, достигающим временами предельной степени выразительности.

В настоящее время нередко можно встретить уже не одного такого декламатора, но нескольких: они делят между собою персонажи идущей фильмы, причем для исполнения роли женщин приглашаются уже особые специалистки-женщины. Эти кацубэны помещаются сбоку экрана и составляют теперь непременную принадлежность японского кинотеатра. Среди них есть настолько прославленные декламаторы, что их приглашают на гастроли по всей Японии.

Естественно, что первое время на японских экранах демонстрировались исключительно европейские фильмы. Первые фильмы были изготовлены не столько японцами, сколько иностранцами, но все же с этого момента начинает существовать японское кинопроизводство, которое, постепенно разрастаясь, занимает впоследствии все большее и большее место на японских экранах.

Первые японские фильмы шли по стопам японского театра того времени. Этот последний тогда явственно распадался на две половины: одна, с театром Кабуки во главе, представляла собою японское традиционное театральное искусство; другая, в лице так называемого «Симпа» (новая школа), стремилась привить на японской сцене драматургию и сценические приемы европейского театра.

Насколько кино находилось в зависимости от театра, показывает то обстоятельство, что деятелям кино не пришло даже в голову изменить вековой обычай Кабуки: выпустить в качестве исполнителей женских ролей не мужчин, а актрис. Естественно, что японская национальная киноиндустрия в таких условиях не могла претендовать на значительное место на экране. К тому же сильнейшее впечатление на поклонников европейского кино и на любителей японских кинопес произвели американские фильмы. Положение японских фильмов в такой обстановке продолжало оставаться чрезвычайно тяжелым. Они не могли конкурировать с иностранными ни в своей технике, ни в своем содержании. В то время как Запад вырабатывал специфический киноязык, создавал особую киновыразительность, утверждал для кино самостоятельное место в рядах искусств, японская кинематография все еще плелась в хвосте театра, японские фильмы все еще продолжали оставаться сколком с театральных постановок. Наступил кризис, выход из которого был только один—порвать с театром и перейти к созданию специфических кинокартин. Пионером этого движения выступил известный кинодеятель, сотрудник наиболее серьезного киножурнала «Кинема-рекорд», Каэрияма вместе со своими единомышленниками создавший в 1918 году новую для того времени фильму «Девушка с гор». К этому течению примкнул деятель кинокомпаний «Тэнкацу» Эдамаса, создавший фильму «Песнь скорби». Эти фильмы явились провозвестниками грядущего обновления японского кинодела и его последующего расцвета.

Однако пробить себе дорогу на экран молодой кинематографии было нелегко. Новые фильмы любителей западного кино во многом еще не удовлетворяли; приверженцы же прежних японских театральных фильмов с недовольством смотрели на неуместные, с их точки зрения, новшества. Тем не менее дело не приостановилось. Движение за «чистое кино» против «театрального кино», как тогда говорилось, укрепились и ширилось. Работы

Каэрияма и Эдамаса получали все большее и большее признание и, в конце концов, не только компании «Пиккатцу» и «Тэнкацу», в которых работали эти оба режиссера, но и вновь возникшие в это время «Сйоцику» и «Тайкацу», стали работать над «чистым кино». Особенную энергию проявила компания «Тайкацу», имевшая в своем распоряжении прошедшего хорошую школу в Америке режиссера Курахара и привлекавшая к работе в качестве литературных консультантов известных деятелей, вроде знаменитого романиста Танидзаки Дзюнитиро. Компания Сйоцику также стала привлекать к работе прошедших американскую выучку техников, вроде сделавшего себе имя еще в Америке Отани. Фильма «Новая жизнь» была первым образцом новой работы. За нею последовал «Призрак на дороге»—фильма, поставленная режиссером Мурата в сотрудничестве и под руководством известного деятеля Нового Театра в Японии, Осанай. Этот Осанай вместе с Мурата стал во главе группы деятелей нового кино, среди которой значились такие имена, как Усихара, Симадзу, Судзуки и др. Тенденции «чистого кино» проникли и в самую консервативную из компаний—«Пиккатцу», принужденной распротиться со своими актерами на женские роли и ввести актрис. «Танец скелета»—фильма, поставленная режиссером Танака, была первой большой работой этой компании в новом направлении.

Великое землетрясение 1923 года задержало дальнейшее развитие японского кинодела и направило его отчасти по иному пути. С одной стороны, центр кинопроизводства на первых порах перешел за Токио в Киото; с другой—зритель стал обнаруживать пристрастие к историческому жанру, где главным содержанием являлись боевые схватки, непрерывно сражающиеся самураи. Эти «фехтовальные пьесы», как их тогда называли, одно время пользовались огромной популярностью, не исчезнувшей полностью и в настоящее время. Полоса этих фехтовальных пьес не прошла бесследно для японского кинодела. С одной стороны, они продемонстрировали возможность исторический материал подать в отличном от театральных пьес виде, с другой стороны, они оказали немалое влияние и на картины новой школы. В результате стали появляться новые фильмы на современные темы, большей частью на сюжеты популярных газетных романов. Немалое место среди них заняли фильмы, главным героем которых является студент.

Последние годы ознаменованы полнейшим укреплением позиции «чистого кино» и победой его над «театральным». Фильмы, воспроизводящие спектакли Кабуки, померкли со смертью главного представителя этого жанра Мацуноско. К кино потянулись писатели, в кино стали работать лучшие актеры больших театров. Известный режиссер-новатор Кинугаса ставит «Безумную страницу» в духе неоекспрессионизма. Режиссеры Мурата, Усихара и тот же Кинугаса—в поисках нового опыта—едут за границу (Кинугаса в СССР). Японское киноискусство выходит на большую и самостоятельную дорогу.

Проф. Н.И.Конрад

ЯПОНСКИЙ КИНОПЛАКАТ



Японское кино не избежало участи, общей для всей художественной культуры современной Японии. Как и все японское искусство, кино как бы расколото на два мира, пока еще ждущих своего синтеза. Плакат японского кино в точности отображает эту раздвоенность.

Самое молодое из искусств, кино не сумело защитить себя от натиска старого японского театра. В этой защите ему не помогли ни электричество, ни химия, ни механика, входящие в производственный процесс кинематографии,—ни американская тренировка актеров и операторов. Фотохимия и электричество оказались приспособленными для воссоздания на экране японской феодальной старины. Появился удивительный художественный феномен—кинофицированные «Кабуки». Тени этого старинного театрального жанра пробрались в киноателье, на пленку, на экран. Но, довольствуясь своей беспримерной живучестью в современном японском театре, жанр «Кабуки» в каких-то своих элементах приноворился к требованиям кинозрителя.

А в то же время Америка—этот второй (рядом с феодальным пассивизмом) гегемон современной японской культуры—посылала японско-

му кино свои дары. Культу традиционных актерских образов, заимствованных из национальной драмы, противопоставляется культ американских «звезд», сложные интриги «самурайских» фильм находили свою параллель в приключенческом боевике; обязательный оптимизм американского кино-сценария и киноморали уравновешивался столь же обязательной для японских фильм апологией феодальных доблестей.

В плакате вся эта лоскутная одежда японского кино показана, быть может, с большей откровенностью, чем на самой пленке. К тому же, со стороны своей живописной природы, японский киноплакат испытывает на себе еще и другие, не менее мощные влияния: в какой-то своей части пла-

кат—прямой наследник старой кабукианской афиши, больше того—старой японской гравюры, столь охотно и широко трактовавшей театральные темы и образы. И вот современный плакат японского кино соединяет в себе все эти элементы. Он пытается сразу, одними и теми же средствами, передать и «национальный стиль», т.е. стиль старой гравюры, и походить вместе с тем на американскую рекламу, впечатлять обаянием традиционных актерских образов-масок и одновременно не выпадать из комплекса современной городской улицы.

Вспоминая об этой последней, о шумной токийской Гинзе, с ее электрическими огнями, мигающими рекламными установками, автомобилями и универмагами, киноплакат старается быть насквозь американским. Герой исторической фильма, какой-нибудь рыцарь самурайской чести, приобретает на плакате, несмотря на свои мечи, лаково-черный узел волос, кимоно и гэта, что-то общее с мужественным Фербенксом, блистательным Наварро и даже... розовеньким Гарольд-Ллойдом...

Но японское кино расположено не только на магистралях столицы, среди суеты автобусов и рычащих такси. Излюбленные кварталы кино—те же знаменитые театральные улицы, вроде осакской Дотомбори или токийской Асакуса, где старательно сохраняется «чисто японский стиль». Здесь бесчисленные кинотеатрики находятся в непосредственном соседстве с «ёсе»—старинными кабаре, театрами жанра «Кабуки», театрами кукол. Плакат кино не может не учитывать этого окружения, вполне отвечающего, к тому же, стилю «исторических» фильм. И вот перед вами—плакаты, возвращающие зрителя к фигурам и маскам старинной театральной афиши и гравюры.

Стиль японской гравюры вообще таит громадные возможности для искусства плаката. Достаточно вспомнить о той роли, какую сыграли японские мастера в развитии новейшего европейского плаката. Плоскостная композиция японской гравюры, фронтальность ее фигур, энергичная четкость ее линейных и красочных элементов оказали неотразимое действие на новейших западных плакатистов—от Лотрека до нашего Моора.

Использование этих ресурсов старого национального искусства в современном японском киноплакате далеко не всегда, однако, дает высокий художественный эффект. Очень часто дело ограничивается довольно грубоватым соединением туристского «японского стиля» с гроыхающими приемами американской рекламы. Зато тем больший интерес приобретают те образцы японского плаката, в которых находит свое счастливое разрешение основная проблема всего современного японского искусства: соединение новой тематики с национальной художественной формой,—такое соединение, которое представляло бы собой не голую стилизацию, а новый самостоятельный стиль. В этом отношении подлинным шедевром настоящей выставки является небольшой плакат с портретом Чаплина. Лицо американского комика и текст анонса исполнены здесь в манере японских тушевых рисунков, и весь плакат должен как бы напоминать «какемоно»—свиток с рисунком и стихотворным текстом, висящий в любой японской комнате.

Громадную роль в японском плакате, как и во всей изобразительной культуре Японии, играет иероглифический шрифт. Здесь не место распро-

страняться об особенностях японского восприятия иероглифического текста—восприятия, в котором наряду с процессом чтения фигурирует также совершенно чуждый нашей звуковой азбуке процесс изобразительного осмысливания данного текста. Иероглиф—не только условный знак, но и определенный художественный образ. Текст в японском плакате представляет собой, в отличие от плаката европейского, не служебный, а основной элемент композиции. Это тем более ярко сказывается в киноплакате, ибо ряды иероглифов сами являются как бы цепью кинематографических кадров, где из отдельных букв-образов складывается динамика своеобразной текстовой «фильмы».

Зритель, не умеющий читать по-японски, воспринимает иероглифический узор с чисто декоративной стороны,—но и в таком обуженном восприятии этот элемент японского плаката сохраняет свою большую художественную силу.

Д.Аркин

Выставка Японское кино. М.: ВОКС, 1929



Републикация подготовлена А.С.Трошиным